



научный

вестник

МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

2020

2 (41)

научный
ВЕСТНИК | 2020
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

2 (41)

nauchnyi
vestnik | 2020
MOSKOVSKOI
KONSERVATORII

JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

2 (41)

Учредитель и издатель:

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Главный редактор

Константин Владимирович Зенкин
доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Ответственный редактор

Марина Львовна Насонова
кандидат искусствоведения (Москва)

Редакционная коллегия:

Юрий Семенович Бочаров
доктор искусствоведения (Москва)

Наталья Александровна Брагинская
кандидат искусствоведения, доцент (Санкт-Петербург)

Наталья Ивановна Дегтярева
доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)

Марина Геннадьевна Долгушина
доктор искусствоведения, профессор (Вологда)

Патрик Зук
доктор, ассоц. профессор (Дарем, Великобритания)

Алла Германовна Коробова
доктор искусствоведения, профессор (Екатеринбург)

Григорий Иванович Лыжов
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)

Татьяна Ивановна Науменко
доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Алексей Анатольевич Панов
доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)

Егор Данилович Резников
доктор, почетный профессор (Париж, Франция)

Елена Владимировна Ровенко
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)

Светлана Ильинична Савенко
доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Елена Михайловна Смирнова
доктор искусствоведения, профессор (Казань)

Иванка Стоянова
доктор, профессор (Париж, Франция)

Виолетта Николаевна Юнусова
доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Филипп Юэлл
доктор, ассоц. профессор (Нью-Йорк, США)

**научный
ВЕСТНИК
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

2 (41) 2020

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован
в Федеральном агентстве по печати
и массовым коммуникациям

Свидетельство о регистрации
ПИ ФС77–79474 от 5 апреля 2010 года

Издается при поддержке концерна



Редакторы:
М. Л. Насонова, А. С. Лосева, К. Н. Рычков

Корректор:
К. Н. Рычков

Верстка и нотная графика:
М. М. Иглицкий

Макет:
А. Н. Панов

Дизайн обложки:
М. Л. Фалалеева, С. А. Баронов

Адрес редакции:
125009, Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6
Тел.: +7 (495) 629–41–43
E-mail: journal@moscons.v.ru

Воспроизведение публикаций,
полностью или частично,
в печатной или электронной форме,
без письменного разрешения
редакции не допускается.

Founder and Publisher:
Moscow Conservatory

Editor-in-Chief

Konstantin V. Zenkin
Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Senior Editor:

Marina L. Nasonova
Ph. D. (Moscow)

Editorial Board

Yury S. Bocharov
Doctor of Fine Arts (Moscow)

Natalia A. Braginskaya
Ph. D., Assoc. Professor (Saint Petersburg)

Natalia I. Degtyareva
Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

Marina G. Dolgushina
Doctor of Fine Arts, Professor (Vologda)

Philip Ewell
Ph. D., Assoc. Professor (New York City)

Alla G. Korobova
Doctor of Fine Arts, Professor (Yekaterinburg)

Grigory I. Lyzhov
Ph. D., Assoc. Professor (Moscow)

Tatyana I. Naumenko
Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Alexey A. Panov
Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

Igor Reznikoff
Ph. D., Professor *Émérite* (Paris)

Elena V. Rovenko
Ph. D., Assoc. Professor (Moscow)

Svetlana I. Savenko
Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Elena. M. Smirnova
Doctor of Fine Arts, Professor (Kazan)

Ivanka Stoianova
Ph. D., Professor (Paris)

Violetta N. Yunusova
Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Patrick Zuk
Ph. D., Assoc. Professor (Durham, UK)

journal
OF MOSCOW
CONSERVATORY

2 (41) 2020

Quarterly

Founded: 2010

Registered in the Federal Agency for Press and
Mass Communications
Registration certificate
PI FS77-79474 of 5th April 2010

Published with the support of



Editors:

*Marina L. Nasonova, Anna S. Loseva,
Konstantin N. Rychkov*

Proofreader:

Konstantin N. Rychkov

Make-up and musical graphic:

Mikhail M. Iglitsky

Layout:

Alexander N. Panov

Cover design:

Mariya L. Falaleyeva, Sergey A. Baronov

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street
Moscow
125009 Russia
Tel.: +7(495)629-41-43
E-mail: journal@mosconsrv.ru

Reproduction of publications, fully or
partially, in printed or electronic form,
strictly prohibited without the prior written
permission of the publisher.

ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

- 8 **Татьяна Науменко.** Кафедра теории музыки Московской консерватории: у истоков теоретического музыкознания (по материалам архивов)

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

- 22 **Марина Карасева.** Музыкант-педагог онлайн: проблемы и решения

ИЗ ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

- 66 **Денис Ломтев.** Учебно-методические пособия в издательстве Юлиуса Генриха Циммермана: коммерческие интересы на службе музыкального образования
- 92 **Наталья Власова.** «Наше главное совместное произведение»: из истории создания «Женщины без тени» Рихарда Штрауса — Гуго фон Гофманстля
- 114 **Мария Бобринина.** «Детские пьесы» Василя Казанджиева (1972) — жемчужина болгарской национальной культуры

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

- 126 **Александр Баранов.**
Берлинский период в творчестве Веры Дуловой: 1927–1929 годы
- 144 **Марина Подгузова.** Советско-чехословацкие арфовые связи (по письмам Б. Добродинского М. П. Мчеделову)

МУЗЫКА И КИНО

- 158 **Мария Невидимова.** Музыка Рихарда Вагнера в фильмах Вернера Херцога: к проблеме диалога с культурным наследием прошлого

200 Об авторах

204 Информация для авторов

207 To the Authors

FROM THE HISTORY OF MOSCOW CONSERVATORY

- 8 **Tatiana Naumenko.** The Department of Music Theory of Moscow Conservatory: at the Origins of Theoretical Musicology (Based on Archives)

TOPICAL ISSUES OF MUSICAL PEDAGOGY

- 22 **Marina Karaseva.** Music Teacher Online: Problems and Solutions

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

- 66 **Denis Lomtev.** The Educational Methodology Titles From the Publishing House Julius Heinrich Zimmermann: Commercial Interests in the Service of Music Education
- 92 **Natalia Vlasova.** “Our chief joint work”. Notes on Richard Strauss’ and Hugo von Hofmannsthal’s “Die Frau ohne Schatten” Creation
- 114 **Maria Bobrina.** Vasil Kazandjiev’s “Youth Album” (1972) — a Pearl of Bulgarian National Culture

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN PERFORMANCE ART

- 126 **Aleksandr Baranov.**
The Berlin Period in Vera Dulova’s Artistic Life: 1927–1929
- 144 **Marina Podguzova.** Soviet-Czechoslovak Harp Connections
(Based on B. Dobrodinsky’s Letters to M. P. Mchedelov)

MUSIC AND CINEMA

- 158 **Maria Nevidimova.** On Richard Wagner’s Music in the Context of Werner Herzog’s Films: Regards the Dialog with Cultural Heritage of the Past

200 Contributors to This Issue

207 To the Authors

ТАТЬЯНА ИВАНОВНА НАУМЕНКО*t.i.naumenko@gmail.com*

Доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных

121069 Москва,
ул. Поварская, д. 30–36

TATIANA I. NAUMENKO*t.i.naumenko@gmail.com*

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Deputy Rector for Science, Head of the Music Theory Sub-department at The Gnesins Russian Academy of Music

30–36 Povarskaya St.,
Moscow 121069
Russia

АННОТАЦИЯ**Кафедра теории музыки Московской консерватории: у истоков теоретического музыкознания (по материалам архивов)**

Статья посвящена первым годам деятельности кафедры теории музыки Московской консерватории (до 1936 года), когда она входила в состав историко-теоретической кафедры (руководимой М. В. Ивановым-Боретским) в качестве Методической комиссии по гармонии и полифонии. Несмотря на скромный статус, численное преобладание музыковедов-историков и общую установку на вспомогательный характер музыкально-теоретических дисциплин, ее роль имела историческое значение. Именно в те годы был заложен фундамент отечественной музыкально-теоретической науки, определивший облик и пути развития теоретического музыкознания в масштабе всей страны. Следует также подчеркнуть, что научные подходы, впервые заявленные в рамках теоретической проблематики кафедры, впоследствии (в 1960–1980-е годы) стали одним из главных факторов обновления аналитического аппарата музыкознания.

Рассмотрены важнейшие аспекты деятельности Комиссии: руководство дипломными работами музыкально-теоретической тематики, подготовка учебников — в том числе «бригадного», ставшего первым в серии учебников, выпущенных кафедрой (1934–1935). Также обнародованы некоторые малоизвестные факты, показывающие, какими трудностями сопровождалось становление отечественного музыковедения и в контексте политических обстоятельств времени, и в условиях административного давления со стороны вышестоящих организаций.

Ключевые слова: кафедра теории музыки, архивные документы, история музыкознания

ABSTRACT**The Department of Music Theory of Moscow Conservatory: at the Origins of Theoretical Musicology (Based on Archives)**

The article is devoted to the Department of Music Theory of the Moscow Conservatory in the earliest period (until 1936), when it was part of the Historical and Theoretical Department (led by M. V. Ivanov-Boretzky) as the Methodical Commission for Harmony and Polyphony. Despite the modest status, the numerical predominance of music history teachers and the installation of the auxiliary nature of theoretical disciplines, its role was important. It was in those years that the foundation was laid for Russian theoretical musicology, which determined its appearance and ways of further development. It should also be emphasized that scientific approaches, first announced in the framework of the theoretical problems of the department, subsequently (in the 1960–1980s) became one of the main factors in updating the analytical apparatus of musicology. The article considers the most important aspects of the Commission: the scientific management of theses, the creation of the first textbook of harmony (1934–1935). Some little-known facts were also made public, showing the difficulties that accompanied the formation of Russian musicology in the context of the political circumstances of those years and under administrative pressure from leading organizations.

Keywords: the Department of Music Theory, archival documents, the history of musicology

Татьяна Науменко

КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: У ИСТОКОВ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

(ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВОВ)

Статья посвящена некоторым страницам деятельности кафедры теории музыки в ее самый ранний период, когда она еще не имела самостоятельного статуса и входила в состав историко-теоретической кафедры — первой музыковедческой кафедры научно-композиторского факультета. Этот не слишком известный, однако во многом замечательный период сформировал характер дальнейшей деятельности музыкально-теоретического крыла консерватории, с того времени и до нынешнего дня определяющего многие магистральные пути отечественной музыкальной культуры.

Кафедра была основана на волне одной из многочисленных реорганизаций, которые на протяжении долгих лет сопровождали жизнь в консерватории. Ее первый протокол датируется 27 августа 1931 года. Пост директора тогда занимал Б. С. Пшибышевский, а сама консерватория была временно переименована в Высшую школу имени Феликса Кона¹. В том же 1931/1932 учебном году начали свою работу и другие вновь созданные кафедры: духовая, струнная, композиторская, редакторская, дирижерская, музыкальной педагогики, капельмейстерская и т. д.²

За время своего существования кафедра сменила трех заведующих: первым (1931–1934) был М. В. Иванов-Борецкий, вторым — в течение 1934 года — М. С. Пекелис, а с 1935 года — В. В. Соколов, один из авторов «бригадного» учебника.

¹ Со 2 февраля 1931 по 16 октября 1932 года.

² Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 14. 1931 год.

Впоследствии на ее основе, согласно Приказам №313 по МГК от 5 октября 1936 года и №217 от 1 июня 1937 года, было создано 4 новых кафедры: истории музыки (заведующий В. Э. Ферман), две кафедры специальной теории (заведующие Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман)³ и, несколькими месяцами позже, — кафедра истории музыки народов СССР (заведующий М. С. Пекелис)⁴. На этом фоне не до конца проясненным фактом является упоминание историко-теоретической кафедры и в более поздних документах: например, в протоколе 1939 года, в котором за подписью заведующего Соколова присуждена степень кандидата искусствоведения без защиты диссертации С. С. Скребкову, а ученое звание профессора — И. И. Дубовскому, Л. А. Мазелю и В. А. Цуккерману⁵. Поэтому вопрос о точных сроках реорганизации кафедры и о полноте исполнения приказа 1936 года еще предстоит уточнить.

В состав кафедры входили три постоянные методические комиссии: одна историческая — самая крупная, и две теоретические: комиссия гармонии и полифонии и комиссия анализа. В число историков кафедры в разные годы входили М. В. Иванов-Борецкий, А. А. Альшванг, М. С. Брук, Д. В. Житомирский, К. В. Квитка, Ю. В. Келдыш, К. А. Кузнецов, Б. В. Левик, Т. Н. Ливанова, Л. Л. Магазинер, М. С. Пекелис, И. Я. Рыжкин, В. Э. Ферман, А. А. Хохловкина; в число теоретиков — Н. Я. Брюсова, И. И. Дубовский, С. В. Евсеев, Д. Б. Кабалевский, Л. А. Мазель, Н. П. Раков, С. С. Скребков, В. В. Соколов, И. В. Способин, В. А. Цуккерман, К. Г. Шотниев.

В таком составе кафедра приняла на себя комплекс самых разнообразных вопросов, среди которых были: разработка новых программ и составление учебных планов по всему спектру дисциплин, включая общественно-политические; создание учебников по профильным дисциплинам кафедры — прежде всего, гармонии и истории музыки; руководство дипломными работами студентов; обсуждение издательских планов Музгиза и т. д. К этому прибавлялась огромная общественная работа, включавшая помощь консерваториям, вновь создаваемым в других городах СССР; составление программ концертов для рабочих организаций Москвы; участие в «картофельных субботниках» и другие обязательства, характерные для того времени.

Заседания кафедры проходили в различных вариантах: то в полном составе, то в расширенном — с привлечением студентов и аспирантов, то по методическим секциям, то в виде бюро, пленума или производственного совещания историко-теоретической специальности и т. д. Иногда заседания длились по многу часов, допоздна: об этом свидетельствуют пометки в протоколах — «Преподаватели массово покидают кафедру». Собрание

³ Ссылка на Приказ №313 по МГК от 5 октября 1936 года содержится в диссертации С. С. Голубенко [3, 16].

⁴ Образована Приказом по МГК №217 от 1 июня 1937 года. См.: [8, 148].

⁵ Характеристики профессорско-преподавательского состава Историко-теоретической кафедры. 1938–1939 годы. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 14, ед. хр. 1072.

могло закончиться даже глубокой ночью: это было вполне в духе тех лет — например, композиторы заседали, бывало, и до 5 часов утра.

Бытовая обстановка тоже не отличалась упорядоченностью. Нередкими были длительные задержки зарплаты, начисляемой к тому же по устаревшим скудным нормам, нехватка талонов на питание и даже увольнения по «недостатку финансирования». Так, в мае 1931 года одним из уволенных 16 профессоров консерватории оказался С. В. Евсеев. Правда, после подачи заявления в Расценочно-конфликтную комиссию он был восстановлен решением общего собрания [12, 208, 209], и это имело, без сомнения, историческое значение, так как уже в следующем году Евсеев был назначен «бригадиром» по программе гармонии, на основе которой впоследствии был разработан знаменитый учебник.

Из множества многоликих обязанностей единственное, что в первые два года работы кафедры находилось за пределами ее ответственности, — это ведение научной работы. Она была целиком сосредоточена в Научно-исследовательском музыкальном институте (НИМИ). При этом значительную ее часть выполняли все те же педагоги-музыковеды. Это влекло за собой двойные обязательства и оторванность исследовательской деятельности от учебной, о чем также не раз говорилось на заседаниях кафедры.

Каждый год в НИМИ составлялся план исследований, который выносился на широкое обсуждение и затем согласовывался с кафедрой; в случае необходимости предполагалось приглашение внештатных музыковедов. Например, на 1933 год было запланировано три тематических направления: 1) марксистско-ленинская идеология в области истории музыки; 2) развитие советской музыкальной критики; 3) проблемы современности и их связь с прошлым⁶. Музыкально-теоретические проблемы в этом плане практически не учитывались.

Однако положение постепенно менялось. В протоколе производственного совещания кафедры от 20 февраля (?)⁷ 1933 года было зафиксировано:

... До 1.01.1933 года научную работу кафедра не ставила в центр своей работы, ибо этим должен был заниматься Научно-исследовательский институт. Однако слабое развертывание работы в институте заставило кафедру с 1 января включить в свою методическую работу также и научную. Проведены научные заседания, где ставились доклады о методологических предпосылках к анализу музыкальных произведений, о книге Веприка⁸, практические замечания о книге Пшибышевского⁹ и пр. Большое значение имеют также учебники по гармонии, сольфеджио, подготовительные работы по написанию учебников по истории музыки и другие.

⁶ Протоколы совещаний отделов консерватории. 1933. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 14, ед. хр. 746. Л. 27.

⁷ В протоколе месяц указан неразборчиво.

⁸ Веприк А. О методах преподавания инструментовки. К вопросу о классовой обусловленности оркестрового письма [2].

⁹ Пшибышевский Б. Бетховен. Опыт исследования [10].

Также было решено «возбудить перед Методсоветом вторично вопрос о необходимости перехода с 4 1/2 лет до 5, считая, что нагрузка учебного плана не позволяет студентам по-настоящему овладеть специальностью»¹⁰. В соответствии с новыми научными обязательствами были перераспределены и аспирантские места между кафедрой и НИМИ: аспиранты по исторической и теоретической специальностям поступали в ведение кафедры, а по отсутствующим на кафедре акустике и этнографии (4 места) оставались в институте¹¹.

Немного расскажу о студентах кафедры.

Среди них в те годы также преобладали историки — об этом свидетельствует тематика дипломных работ, которая затем находила продолжение и в аспирантуре. Например, в 1936/37 учебном году выпускники кафедры представили 4 теоретические темы и 12 исторических. Вот лишь некоторые.

По классу И. В. Способина:

В. Берков. Фантастика в опере «Руслан и Людмила»;

По классу В. Э. Фермана:

Е. Грошева. Мелодрама и жанр в операх Пуччини;

И. Нестьев. Балакирев 1850–60-х годов и его инструментальная музыка;

Б. Ярустовский. «Пиковая дама» Чайковского;

По классу В. А. Цуккермана:

З. Городецкая. Программный симфонизм Римского-Корсакова;

В. Мызников. Скрябин. Прелюдии первого периода;

Г. Резник. Методика общего курса гармонии в музыкальном училище;

По классу Л. А. Мазеля:

В. Протопопов. Последняя соната Бетховена (к проблеме позднего Бетховена).

Решение о раздельной специализации выпускников — историков и теоретиков, начиная с I курса, — было принято на заседании кафедры 25 апреля 1933 года; соответственно, несколько различались и учебные планы. Так, в учебном плане по исторической специальности наибольшее количество часов — 192 на первых трех курсах и 96 и 80 соответственно на четвертом и пятом курсах — приходилось на историю западноевропейской музыки; на историю русской музыки и историю советской музыки отводилось по 144 часа. Музыкально-исторический семинар и специальный семинар проводились в объеме 96 часов ежегодно. Учебный план теоретической специальности в качестве основной дисциплины предполагал изучение гармонии на двух курсах в объеме соответственно 96 и 72 часов, полифонии

¹⁰ Протоколы совещаний отделов консерватории. 1933. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 14, ед. хр. 746. Л. 29.

¹¹ Протоколы научных заседаний историко-теоретической кафедры на 1933/34 уч. год. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 14, ед. хр. 732. Л. 41.

(на втором и третьем курсах) в течение 72 и 96 часов, однако к этому прибавлялся еще один предмет — анализ гармонических и полифонических форм, на который отводилось по 96 часов в течение четырех курсов. Также обучение теоретиков предполагало курс инструментовки — по 96 часов со второго по четвертый курсы — и практического сочинения; у историков этих дисциплин не было¹².

Места распределялись с учетом этих специализаций. Выбор предоставлялся самому студенту как при поступлении, так и при переходе с той или иной специальности. Один из таких переходов произошел в 1934 году, когда реорганизация постигла редакторское отделение кафедры в связи с переводом его в аспирантуру. 25 мая состоялось совещание Историко-теоретической кафедры с участием студентов 1, 2 и 3 курсов, которые высказали пожелания относительно своего дальнейшего обучения в консерватории. Эти пожелания достаточно определенно показывают приоритеты времени. Так, Л. Горохова, И. Нестьев и И. Мартынов выбрали историческую специальность, и только В. Протопопов — теоретическую.

Позднее такое разделение было упразднено. На производственном совещании кафедры 10 июня 1936 года заново разработанный специальный цикл для историков и теоретиков был объявлен одинаковым на двух первых курсах; специализация начиналась с третьего, одновременно с введением практики научного руководства. При этом заведующий кафедрой В. В. Соколов позволил студентам совмещать обе специальности¹³.

Как уже отмечалось, на кафедру нередко приглашались студенты — они участвовали в обсуждении самых разных вопросов. Слово студента, по-видимому, было достаточно весомым; это позволяло некоторым из них высказываться на таких заседаниях достаточно требовательно.

В этом контексте один документ кажется особенно примечательным. Речь идет о протоколе заседания кафедры, посвященного переходу на пятилетний срок обучения и очередному изменению учебных планов. Произошло это в начале 1934 года, когда кафедру принял М. С. Пекелис и в новом статусе проводил свое первое заседание.

Известно, что еще во времена «пшибышевщины» учебный план консерватории пополнился целым рядом общественно-политических и военных дисциплин. В некоторых источниках указывается, что избыточное внедрение таких предметов послужило причиной ухода талантливых профессоров, не согласных с новой политикой консерватории [9, 551]. В числе обязательных дисциплин находились история классовой борьбы, а также политэкономия, диамат, ленинизм и теория современного хозяйства.

Студенты, приглашенные на заседание кафедры, заняли весьма критическую позицию. Студент Лев Христиансен выступил против расширения

¹² Протоколы произв. совещаний отделов консерватории. РГАЛИ. Ф. 648, оп. 14, ед. хр. 746. Л. 16, 17.

¹³ Производственное совещание Историко-теоретической кафедры 10.06.1936 г. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 14, ед. хр. 908. Л. 4.

предмета «история классово́й борьбы», заявив, что его должен знать каждый человек уже при поступлении в консерваторию. «Мы работаем, как каторжане, — заявил Христиансен. — При истории музыки у нас получается параллелизм. Я считаю, что если нет выхода на сокращение дисциплин, то <...> надо найти часы для домашней проработки». Студентка Валентина Конен добавила: «На первом курсе нет времени заниматься даже историей музыки <...>. У нас есть знания по политэкономии. Я предлагаю делать занятия по политэкономии 1 раз в 2 шестидневки». Студент 4 курса Алексей Иконников напомнил, что курс истории музыки дополнен советской музыкой, которую нужно обстоятельно изучать, а времени по новому учебному плану почти не остается. В связи с этим он предложил добиваться факультативного посещения военных дисциплин¹⁴. К счастью, с течением времени все разрешилось само собой: занятия по стрелковому делу были приостановлены, так как, по сообщению военрука консерватории тов. Бунина, в консерватории закончились патроны¹⁵.

Однако вернемся к внутренним делам кафедры.

18 июня 1933 года М. В. Иванов-Борецкий выступил с отчетом о первых итогах научной деятельности кафедры, в котором сообщил о завершении работы над программами по всем учебным дисциплинам. Тогда же произошло и назначение коллектива авторов для работы над первым учебником гармонии. В этот день впервые прозвучали их имена: Евсеев, Дубовский, Соколов и Способин¹⁶. Поскольку подготовить учебники по другим предметам кафедры в короткий срок не представлялось возможным, было принято временное решение — приглашать на лекции стенографистку и затем издавать конспекты в виде учебных пособий.

К обсуждению были также представлены три первые научные работы: «Анализ музыкального произведения: Аппассионата Бетховена» Н. Я. Брюсовой; «Гармонический стиль Мусоргского» Ю. В. Келдыша и «Критические замечания на книгу Пшибышевского “Бетховен”» М. В. Иванова-Борецкого. С этого времени труды педагогов стали ежегодно включаться в научные планы кафедры. Их тематика не ограничивалась областью остро необходимых учебно-методических вопросов, охватывая широкий спектр проблем, иногда даже выходящих за пределы музыковедения в общенаучное пространство. Например, С. С. Скребков публиковал свои труды не только в музыковедческих изданиях, но и в «Журнале технической физики» АН СССР — в них исследовались проблемы звука.

В конце 1933 года прошла очередная чистка ячейки ВКП(б) при МГК, итогом которой стали выводы о появлении в курсах гармонии и полифонии

¹⁴ Протоколы научных заседаний историко-теоретической кафедры на 1933/34 уч. год. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 14, ед. хр. 732. Л. 11.

¹⁵ Производственное совещание историко-теоретической кафедры 10.06.1936 г. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 14, ед. хр. 908. Л. 4.

¹⁶ Протокол производственного совещания историко-теоретической кафедры от 18 июня 1933 года. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 14, ед. хр. 704. Л. 1, 2.

формалистического уклона. На заседании кафедры 17 декабря В. А. Цуккерман упрекнул заведующего кафедрой, что вопрос о принципах музыкально-теоретического образования не обсуждался с осени 1932 года. «Направление музыкально-теоретических курсов таково, — сказал Цуккерман, — что музыка разбирается как звуковой материал без элементов историзма. Отдельные элементы произведения оторваны друг от друга»¹⁷. Н. Я. Брюсова охарактеризовала теоретический цикл как «слабое звено» кафедры, доставшееся в наследство еще от старых времен. По ее словам, «бороться с формализмом еще очень трудно, ибо практика наша все-таки больше пропитана именно формальными элементами, имеющими большую традицию, опыт и т. д.»¹⁸. Ю. В. Келдыш предложил с целью преодоления формализма в преподавании теоретических предметов строить их на анализе образцов советской музыки. В тот период пренебрежение советским музыкальным материалом могло обойтись дорого: недаром позже, на волне уже всеобщей борьбы с формализмом, Л. В. Кулаковский в журнале «Советская музыка» буквально громил учебник по элементарной теории музыки ленинградского теоретика С. А. Павлюченко (1938). Подчеркивая один из его главных недостатков, Кулаковский утверждал:

Прежде всего бросается в глаза полное отсутствие в основном тексте книги примеров из советского музыкального творчества. Два раза, правда, встречается фамилия А. Александрова, но один из этих образцов — баскская мелодия, другой — мелодия с Гебридских островов... Отнести эти примеры в счет советского музыкального творчества — никак невозможно <...>. Если сопоставить с этим досадным пробелом использование таких старинных и малоупотребительных авторов, как Преториус, Фрескобальди и Пери <...>, то этот промах автора окажется неслучайным, но результатом ретроспективности вкусов, совсем неожиданной у советского автора¹⁹.

На таком фоне работа над учебником гармонии и периодические отчеты «бригады» были более чем своевременными: к этому моменту накопилось множество и других проблем, связанных с преподаванием теоретических предметов. Даже внутри кафедры они неизменно получали такие определения, как «формальные» дисциплины, «технологические» дисциплины... Еще хуже было то, что преподавание теории жестко критиковалось на встречах дирекции консерватории с руководителями кафедр. Теоретикам традиционно доставалось больше всех: их упрекали в том, что студенты плохо знают даже самые простые вещи — например, вокалисты не знают басового ключа, переводники с Рабфака не владеют нотной грамотой и т. д. Звучали предложения рассредоточить теоретиков по исполнительским

¹⁷ Протоколы научных заседаний историко-теоретической кафедры на 1933/34 уч. год. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 14, ед. хр. 732. Л. 56.

¹⁸ Там же. Л. 57, 58.

¹⁹ Кулаковский Л. В борьбе за советский учебник теории музыки. РГАЛИ. Ф. 654, оп. 1, ед. хр. 161. Л. 31.

кафедрам. В этом случае к каждой из них был бы прикреплен свой собственный педагог, который в преподавании учитывал прежде всего специфику именно своего отделения и нес бы всю полноту ответственности за теоретическую грамотность студентов²⁰.

Однако преподаватели историко-теоретической кафедры, понимая возможные последствия такого рассредоточения, искали иные способы решения проблемы. Необходимость ускорить разработку программ и учебников звучала все более настойчиво. Одновременно шли поиски методологического обоснования комплекса теоретических дисциплин. В связи с этим Методическая комиссия по гармонии и полифонии в 1934 году пригласила профессора Ленинградской консерватории Ю. Н. Тюлина для выступления с докладами «О практических методах преподавания гармонии». Их полный конспект, с таблицами и схемами, вместе со стенограммами дискуссий, приобщен к протоколам кафедры. Речь шла об основах функциональной теории. Доклады вызвали интерес и проходили при большом стечении слушателей. В дискуссиях участвовали и теоретики, и историки, включая аспирантов. По итогам кафедра приняла резолюцию: в ней функциональная теория противопоставлялась формалистическим буржуазным учениям эпохи империализма, что заключалось в постановке принципиального вопроса «о связи различных элементов музыкального целого между собой»²¹. Это, среди прочего, предполагало необходимость сохранения историко-теоретической кафедры как научного центра по разработке комплексной методологии.

Вероятно, складывающуюся политическую обстановку и нарастание негативных коннотаций вокруг слова «формализм» следует рассматривать в числе веских причин, побудивших педагогов кафедры ускорить разработку также и целостного анализа. Об этом свидетельствует и сама лексика обсуждений — от «комплексного» к «целостному», от разрозненности элементов к их соединению. С этим же связано и возникновение традиции посвящать исследование произведению целиком — на кафедре даже ставился под сомнение вопрос о праве музыковеда изучать отдельные стороны сочинения. Несколько месяцев спустя Л. А. Мазель во введении к работе «Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа» писал о необходимости направить аналитические усилия на взаимодействие элементов в музыкальном произведении, которое объединяет их в художественное целое²². Отголоски подобного рода исследований еще много лет присутствовали в музыковедческих трудах, включая дипломные работы студентов и диссертации

²⁰ Протоколы заседаний Методического и Художественного советов МГК. 1933/34 годы. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 14, ед. хр. 724. Л. 17–18.

²¹ Методическая комиссия по гармонии и полифонии историко-теоретической кафедры МГК. Резолюция, принятая в итоге обсуждения докладов проф. Тюлина 16.02.1934 г. // Протоколы научных заседаний историко-теоретической кафедры на 1933/34 уч. год. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 14, ед. хр. 732. Л. 22.

²² Работа опубликована в книге: *Мазель Л. Исследование о Шопене* [7].

аспирантов. Одним из примеров может служить обсуждение монографии В. А. Цуккермана «“Камаринская” Глинки и ее традиции в русской музыке», состоявшееся на заседании Секции музыкальной критики Союза композиторов СССР в феврале 1958 года. Протокол обсуждения хранится в неопубликованных документах журнала «Советская музыка»²³. Примечательно, что практически все выступавшие, в числе которых были бывшие коллеги по историко-теоретической кафедре В. О. Берков, Л. А. Мазель и М. С. Пекелис, говорили о преодолении дифференциации отдельных дисциплин и движении в сторону «трудов синтетического типа», объединяющих ряд теоретических и исторических проблем вокруг основной темы. Жанр монографии, целиком посвященной одному произведению, Пекелис назвал оригинальным и новаторским.

Сам Цуккерман уже в предисловии обращал внимание на несообразность объема монографии и сравнительно небольшого музыкального произведения, обосновывая это значительностью исследуемого им художественного материала. Вероятно, масштаб этой почти 500-страничной книги позволил некоторым современным исследователям говорить о ней как о «монументальной коде титанической работы по созданию образа “советского” Глинки» [11, 554]. Однако мне хотелось бы сделать другой акцент, обратив внимание не на внешние параметры исследования Цуккермана и тем более не на время появления, позволяющее автоматически причислять его к закономерным продуктам сталинской эпохи. Некоторые идеи, воплощенные в этой книге, несмотря на фрагменты характерной для того времени аргументации и лексики, находились в центре внимания не только музыковедов, но и филологов. Среди самых ярких тому примеров — исследование «постформалиста» М. М. Бахтина, получившее дальнейшее развитие в трудах отнюдь не советских, а, напротив, именно западных исследователей [16]. В этом контексте можно было бы вспомнить, в частности, французского литературоведа Ролана Барта с его новаторским подходом к литературному сочинению, знаменовавшим переход исследователя к особым аналитическим стратегиям. Разумеется, безотносительно идей Цуккермана, Барт возвел анализ отдельного произведения в ранг специальной методологической проблемы, положив начало направлению постструктурализма в науке. Речь идет о книге 1970 года «S/Z» объемом в 232 страницы, целиком посвященной анализу небольшой 30-страничной новеллы Бальзака «Сарразин» [1]. Рассматривая указанный труд в сопоставлении с подходами целостного анализа, можно отметить несомненное сходство аналитических стратегий, включающих и поэтику восприятия, и наличие исследовательской интриги, и, наконец, рассмотрение произведения в связи его элементов и в отношении к другим — предшествующим

²³ Обсуждение монографии В.А. Цуккермана «“Камаринская” Глинки и ее традиции в русской музыке». РГАЛИ. Редакция журнала «Советская музыка» (Москва, 1933–1992). Ф. 654, оп. 4, ед. хр. 1083. Л. 8–12.

и последующим, образующим поле культурной традиции. Примечательно, что первые идеи такого рода Мазель и Цуккерман высказали еще в апреле 1934 года.

Важно отметить, что аналитические наблюдения книги Цуккермана продолжают дополняться и в последующих исследованиях, в том числе зарубежных [4]; [6]; [12]; [15]; [17]. Один из последних примеров — превосходная статья Е. М. Левашева (2019), название которой содержит явную аллюзию на книгу Цуккермана — ««Камаринская» Глинки и ее мифология в русской культуре» [5]. В ней исследователь, излагая полуторавековую мифологизацию «Камаринской», тем не менее, книгу Цуккермана в этот контекст не вписывает. Более того, описание особенностей музыкальной драматургии и жанровых истоков этого сочинения Левашев определяет как намерение «продолжить изыскания ученого».

К концу 1930-х годов, когда многие вчерашние выпускники вошли в педагогический состав консерватории, на кафедре уже были подготовлены учебники по всем профильным дисциплинам: гармонии, сольфеджио, истории западноевропейской и русской музыки. В план Музгиза был включен ряд научных работ преподавателей кафедры, которые начали активно публиковаться примерно с середины 1930-х годов. Как известно, научная работа не прекращалась и в годы войны: находясь в эвакуации в Саратове, педагоги продолжали работать, защищать диссертации и выступать оппонентами.

Когда в 1942 году вновь назначенный директор консерватории В. Я. Шебалин на заседании Художественного совета предложил заново объединить историко-теоретический и композиторский факультеты, ему возразили музыковеды Н. А. Гарбузов, Р. И. Грубер и, что особенно ценно, пианистка М. В. Юдина. В их выступлениях было отмечено, что «большим достижением советской консерватории стало создание историко-теоретического факультета как самостоятельного, чего нет ни в одной консерватории мира, что предполагаемое слияние лишит нас учебного и научно-методического центра в области истории и теории музыки и нанесет ущерб в подготовке кадров музыковедов»²⁴. Шебалин с доводами согласился, однако при этом отметил, что научно-методическими и исследовательскими центрами являются уже не факультеты, а кафедры²⁵.

В контексте всего сказанного вспоминается фраза И. В. Способина, процитированная Ю. Н. Холоповым в одной из его публикаций [14, 73]. Осерчав на нерадивого студента, Способин как будто бы грозился: «В историки отдам!» Привожу эти слова в одном-единственном смысле: показать, как за короткое время сугубо вспомогательная, «формальная», «технологическая» специализация, за которой поначалу никто не хотел видеть никакого серьезного научного потенциала, поднялась на высший уровень

²⁴ Протокол №1 заседания Художественного совета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского от 23 декабря 1923 года. РГАЛИ. Ф. 548, оп. 13, ед. хр. 9. Л. 56.

²⁵ Там же.

востребованности. Это произошло на фоне таких событий, как реорганизации и чистки, увольнения и борьба с формализмом, война, эвакуация и реэвакуация, 1948 год и еще множество других драматических и трагических событий. И какие бы глубокие проблемы и широкие аспекты ни рассматривала сегодняшняя теория музыки, нам не следует забывать, с чего всё начиналось.

Использованная литература

1. *Барт Р. S/Z* / Пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат; общ. ред. и вступит. ст. Г. К. Косикова; 2-е изд., испр. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
2. *Веприк А.* О методах преподавания инструментовки. К вопросу о классовой обусловленности оркестрового письма. М.: Музгиз, 1931. 108 с.
3. *Голубенко С. С.* Московская консерватория в предвоенный период и в первые годы Великой Отечественной войны. Дисс... канд. иск. Нижний Новгород, 2011. 363 с.
4. *Григорьева Г. В.* Метод целостного анализа В. А. Цуккермана: традиция и её обновление в современной отечественной науке // Журнал ОТМ. 2014. №4 А. С. 25–30 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.journal-otmroo.ru> (дата обращения: 20.05.2020).
5. *Левашев Е. М.* «Камаринская» Глинки и ее мифология в русской культуре // Музыкальная академия. 2019. №2. С. 54–68.
6. *Лобкова Г. В.* Истоки музыкальных тем «Камаринской» М. И. Глинки в фольклорных традициях Смоленщины // Эпоха М. И. Глинки. Музыка. Поэзия. Театр: материалы Всероссийской научно-практической конференции (25–26 апреля 2007 г.) (Новоспасский сборник. Вып. IV). Смоленск: Департамент Смоленской области по культуре, 2007. С. 105–122.
7. *Мазель Л.* Исследование о Шопене. М.: Музгиз, 1937. 184 с.
8. *Московская консерватория. 1866–2016.* Энциклопедия: в 2 томах. Т. 1. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 672 с.
9. *Московская консерватория. 1866–2016.* Энциклопедия: в 2 томах. Т. 2. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 816 с.
10. *Пишибышевский Б.* Бетховен. Опыт исследования. Москва; Вена — Лейпциг: Музгиз; Универсальное издательство, 1932. 220 с.
11. *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.
12. *Рыжкин И. Я.* О вкладе Л. А. Мазеля в музыкознание XX века // Музыкальная академия. 2001. №4. С. 116–120.
13. Сергей Васильевич Евсеев. Фрагменты записных книжек: 1922–1932 / Вступительная статья, публикация и комментарии Бобрик О. А. // Искусство музыки: теория и история. 2015. №12. С. 164–220. [Электронный ресурс] URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/313/2015_12_bobrik.pdf (дата обращения: 20.05.2020).
14. *Холопов Ю.* Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблема анализа музыки // Советская музыка. 1988. №9. С. 73–79.

15. *Carpenter E.* The Theory of Music in Russia and The Soviet Union from 1650 to 1950. University of Pennsylvania. ProQuest Dissertations Publishing, 1988. AAI8824722 [Электронный ресурс] URL: <http://repository.upenn.edu> (дата обращения: 20.05.2020).
16. *Seiffert P.* Soviet literary structuralism: Background, debate, issues. Columbus: Slavica, 1985. 378 p.
17. *Zavlunov D.* The «tselostnyĭ analiz» (holistic analysis) of Zuckerman and Mazel // Music Theory Online. Vol. 20. №3 (September 2014). [Электронный ресурс] URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.3/mto.14.20.3.zavlunov.html> (дата обращения: 20.05.2020).

References

1. Bart, R. (2001). *S/Z*, translated by G. K. Kosikov and V. P. Murat, edited and article by G. K. Kosikov, 2nd edition, corrected. Moscow, Editorial URSS. (in Russian).
2. Veprik, A. (1931). *O metodah prepodavanija instrumentovki. K voprosu o klassovoj obuslovlennosti orkestrorovogo pis'ma* [On the Methods of Teaching Instrumentation. To the Question of the Class Conditionality of Orchestral Writing]. Moscow, Muzgiz. (in Russian).
3. Golubenko, S. S. (2011). *Moskovskaja konservatorija v predvoennyj period i v pervye gody Velikoj Otechestvennoj vojny* [Moscow Conservatory in the Pre-War Period and in the First Years of World War II], Ph. D. Thesis. Nizhnij Novgorod. (in Russian).
4. Grigor'eva, G. V. (2014). Metod celostnogo analiza V. A. Cukkermana: tradicija i ejo obnovlenie v sovremennoj otechestvennoj nauke [The Method of Holistic Analysis of V. A. Zuckerman: Tradition and its Updating in Modern Russian Science]. *Zhurnal Obshchestva Teorii Muzyki* [Journal of the Society for Music Theory], No. 4 A/2014, 25–30. Available at: <http://www.journal-otmroo.ru> (accessed 20.05.2020). (in Russian).
5. Levashev, E. M. (2019). “Kamarinskaja” Glinki i ee mifologija v russkoj kul'ture [Glinka's “Kamarinskaya” and its Mythology in Russian Culture]. *Muzykal'naja akademija* [Music Academy], No. 2/2019, 54–68. (in Russian).
6. Lobkova, G. V. (2007). Istoki muzykal'nyh tem “Kamarinskoj” M. I. Glinki v fol'klornyh tradicijah Smolenshhiny [The Origins of the Musical Themes of “Kamarinskaya” M. I. Glinka in the Folk Traditions of the Smolensk Region]. In *Epoha M. I. Glinki. Muzyka. Pojezija. Teatr: materialy Vserossijskoj nauchno-praktičeskoj konferencii* [The Era of M. I. Glinka. Music. Poetry. Theater: Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference], Novospasskij sbornik, Vyp. IV, 105–22. Smolensk: Departament Smolenskoj oblasti po kul'ture [Department of Culture of the Smolensk Region]. (in Russian).
7. Mazel', L. (1937). *Issledovanie o Shopene* [Study on Chopin]. Moscow, Muzgiz. (in Russian).
8. _____ (2016). *Moskovskaja konservatorija 1866–2016* [Moscow Conservatory 1866–2016], Encyclopedia, in 2 vols., Vol. 1. Moscow, Progress-Tradicija. (in Russian).
9. _____ (2016). *Moskovskaja konservatorija 1866–2016* [Moscow Conservatory 1866–2016], Encyclopedia, in 2 vols., Vol. 2. Moscow, Progress-Tradicija. (in Russian).

10. Pshibyshevskij, B. (1932). *Bethoven. Opyt issledovanija* [Beethoven. Attempt of Research]. Moscow, Muzgiz; Vienna—Leipzig, Universal Edition. (in Russian).
11. Raku, M. (2014). *Muzykal'naja klassika v mifotvorchestve sovetskoj epohi* [Classical Music in the Myth-Making of the Soviet Era]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russian).
12. Ryzhkin, I. Ja. (2001). O vklade L. A. Mazelja v muzykoznanie XX veka [On the L. A. Mazel's Contribution to the Musicology of the 20th Century]. *Muzykal'naja akademija* [Music Academy], No. 4/2001, 116–120. (in Russian).
13. _____ (2015). Sergej Vasil'evich Evseev. Fragmenty zapisnyh knizhek: 1922–1932 [Sergey Vasilievich Evseev. Fragments of Notebooks 1922–1932], preface, publication and commentary by O. A. Bobrik. *Iskusstvo muzyki: teorija i istorija* [Art of Music. Theory and History], No. 12/2015, 164–220. Available at: http://imti.sias.ru/upload/iblock/313/2015_12_bobrik.pdf (accessed 20.05.2020). (in Russian).
14. Holopov, Ju. (1988). Teoreticheskoe muzykoznanie kak gumanitarnaja nauka. Problema analiza muzyki [Theoretical Musicology as a Humanities. Music Analysis Problem]. *Sovetskaja muzyka* [Soviet Music], No. 9/1988, 73–79. (in Russian).
15. Carpenter, E. (1988). *The Theory of Music in Russia and The Soviet Union from 1650 to 1950*, Ph. D. Thesis, University of Pennsylvania, ProQuest Dissertations Publishing, 1988. AAI8824722. Available at: <http://repository.upenn.edu> (accessed 20.05.2020).
16. Seyffert, P. (1985). *Soviet Literary Structuralism: Background, Debate, Issues*. Columbus, Slavica.
17. Zavlunov, D. (2014). The «Tselostnyĭ Analiz» (Holistic Analysis) of Zuckerman and Mazel. *Music Theory Online*, Vol. 20, №3 (September 2014). Available at: <https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.3/mto.14.20.3.zavlunov.html> (accessed 20.05.2020).

МАРИНА ВАЛЕРИЕВНА КАРАСЕВА*karaseva@mosconsv.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

MARINA V. KARASEVA*karaseva@mosconsv.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Subdepartment of Music Theory at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**Музыкант-педагог онлайн: проблемы и решения**

В работе сделан социально-психологический анализ первого этапа перехода на онлайн-обучение в период пандемии COVID-19 весной 2020 года, дается оценка перспектив развития музыкального онлайн-образования с разных позиций. На основе изучения, отбора и апробации автором оптимальных для проведения онлайн-занятий устройств записи и передачи звука и видео сделан обзор основного оборудования и приемов работы с ним как для педагога, так и для ученика — с позиции нужд музыкального обучения и в пределах бюджетного ценового сегмента. Даны практические рекомендации, как организовать занятия в режиме онлайн по сольфеджио и другим предметам музыкально-теоретического цикла, а также некоторые общие советы относительно проведения занятий по музыкально-исполнительским дисциплинам.

Ключевые слова: цифровые средства музыкального обучения, музыкальное образование, сольфеджио, музыкальный слух, психология музыкального восприятия

ABSTRACT**Music Teacher Online: Problems and Solutions**

This paper contains a socio-psychological analysis of the first steps in e-learning during the COVID-19 virus pandemic in spring of 2020. An assessment of the prospects for the development of on-line music education from different perspectives is presented. Based on the author's study and testing the recording and transmission devices the most convenient devices and software for musical e-classes have been chosen by the author. An overview of the basis equipment and methodology for working with them is made for the teacher as well as for the student from the standpoint of the music education needs and within the budget price segment. Recommendations on organizing solfeggio classes and other subjects of the musical-theoretical cycle are given, as well as some general tips on conducting classes in music performing disciplines.

Keywords: digital music education tools, music education, solfeggio, ear for music, psychology of musical perception

Марина Карасева

МУЗЫКАНТ-ПЕДАГОГ ОНЛАЙН: ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ

1. СПЕЦИФИКА НЫНЕШНЕЙ СИТУАЦИИ, ИЛИ ОТКУДА МЫ СТАРТОВАЛИ

1.1. «Что в грузике?»

Вирус COVID-19, вызвавший в начале этого года пандемию и последующую за ней тотальную изоляцию, выбросил всех нас на рифы удаленной коммуникации в целом и, соответственно, удаленного обучения в частности. Условно говоря, все одновременно оказались в ситуации, когда надо было быстро собрать самое необходимое, как перед отправкой в больницу «по скорой» — остальное донесут потом.

Что оказалось в том узелке, который мы прихватили с собой? С одной стороны, это обилие мобильных устройств, цифровых музыкальных инструментов¹ и интернет-сервисов, позволяющих комфортно общаться онлайн. С другой стороны — весь тот комплекс трудностей, который сопутствует началу любой технологической трансформации в целом и онлайн-революции в частности. Выделим в нем ключевые взаимосвязанные аспекты:

- общесоциальный: низкий уровень цифровой грамотности россиян (что показал недавно проведенный анализ [6]);
- социоэкономический: оставшиеся открытыми к «часу X» вопросы о наличии и количестве у каждого члена семьи смартфонов / компьютеров / ноутбуков, о наличии и уровне интернет-связи и так далее;
- технологический: успешному интернет-общению часто мешают как различная скорость интернета в разных географических точках страны, так и различная скорость самих отправляющих и принимающих информацию устройств (смартфонов, ноутбуков и т. д.) [3];
- психологический: боязнь дистанционного общения, недоверие к его возможностям, в особенности в области музыкального преподавания, исконно бывшего «контактным»;
- профессионально-цеховой. Его специфика не завязана напрямую на уровень финансовой состоятельности. Как пример: студенты-музыканты и их педагоги, в отличие от студентов и педагогов других вузов,

¹ Вызвавших ныне необходимость именовать фортепиано «акустическим инструментом».

как правило, имеют или стремятся иметь дорогостоящие музыкальные инструменты, однако часто не имеют ноутбуков и прочей оргтехники;

- общеметодический: при обилии описаний электронных продуктов, отвечающих на вопрос *что*, практически отсутствуют (как в текстовом, так и в мультимедийном форматах) ответы на вопрос — *как*. Как всё это отобразить и использовать наилучшим образом для целей музыкального обучения с учетом определенных профессиональных нужд и запросов, иногда достаточно узкопрофессионально сформулированных².

Иными словами, в наш «больничный узелок» была положена зубная паста (как материал), но забыта зубная щетка (как инструмент работы с материалом). У нас не оказалось в наличии «памяток» с тем, как действовать в экстренной технологической ситуации³.

Можно сказать, что эта ситуация (с углублением в вопросы «что», и недооценки вопросов «как») является во многом типологической для современного российского общественного сознания в целом. Не имея задачи подробного пояснения, приведем лишь несколько зарубежных примеров контрастной направленности. Так,

- с начала этого века возникает повышенный интерес к тематике, связанной с интернет-обучением (*e-learning*) в целом и с общим музыкальным в частности [7], [8], [12], [9];
- с этого же периода законодательно закрепляется статус музыкальных онлайн-конкурсов [11];
- активно изучаются психологические основы взаимодействия учителя и ученика в процессе онлайн-преподавания [14];
- для обучения музыкальным дисциплинам делаются попытки привлекать популярные ресурсы соцсетей [10] и даже поп-культурные элементы из сервиса *YouTube* [13].

В России аналогичные процессы проходили до сих пор с меньшей скоростью. Как следствие, первый этап после «часа X» начался с активных «народных дискуссий» в соцсетях о плюсах и минусах дистанционного обучения для музыкантов⁴. При этом реакцию многих полемизирующих (на эмоционально-бытовом уровне: «пионеры, наших быют» или «нас всех хотят цифровизировать») можно назвать в целом характерной для

² Описания устройств и программных продуктов, сделанные IT-специалистами, звукорежиссерами, диджеями и владельцами музыкальных магазинов, для музыкантов-педагогов обычно не вполне подходят, поскольку они чаще направлены на обеспечение музицирования любительского характера.

³ Для педагогики в целом такие пошаговые объяснения только начинают появляться, и в первую очередь, адресуются сегодня педагогам общего звена обучения.

⁴ Одна из таких показательных дискуссий — на страничке Екатерины Мечетиной, вдумчиво и взвешенно описавшей некоторые проблемы, которые возникают при профессиональных онлайн-занятиях с пианистами (см. ее [пост в Facebook от 23 апреля 2020](#)).

российского менталитета, базирующегося на жестких дуалистических, «лагерных» принципах мышления⁵.

1.2. КРАТКИЙ ОБЗОР «НОВЕЙШЕЙ ИСТОРИИ»: КАК СОСТОЯЛСЯ ПРОЦЕСС ПЕРЕХОДА НА ОНЛАЙН-ОБУЧЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ СРЕДЕ

В апреле 2020 года в музыкальных СМИ появились первые результаты обратной связи, основанной на интервью и опросах музыкантов-педагогов [1]. Большинство из них однозначно негативно оценивали возможности онлайн-обучения. По факту мы получили то, что и должны были получить в обрисованных выше условиях, а именно: категоричное суждение о целом на основе знакомства с его частью, что в психологии обозначается понятием «ограничивающее убеждение»⁶. Рассмотрим некоторые причины, послужившие основой для его формирования.

Причина первая. Начальный опыт глобального погружения в онлайн-преподавание в марте 2020 года показал, что в общественном педагогическом сознании в целом имело место смешение представлений. Онлайн-обучение (как общение педагога и ученика в режиме реального времени) поначалу часто путали с дистанционным электронным обучением (проводимом в режиме офлайн с использованием средств электронной передачи информации, чаще всего, через отсылку ученикам по электронной почте заданий для самостоятельного выполнения).

Причина вторая. Собственно онлайн-обучение педагоги в массе своей начали, используя (что естественно), то, чем они уже привыкли пользоваться для обычной коммуникации: с телефона (сотового и проводного) и двух «народных» мессенджеров — *Skype* и *WhatsApp*. Аprobация

⁵ Типологически говоря, все это уже было, и не раз: исторических и актуальных аналогов в сфере культуры и музыкального образования достаточно. Здесь и сегодняшние споры о качестве звука в цифровых фортепиано (по отношению к акустическому); и распространенные в 90-е годы прошлого века споры о качестве звучания аудиофайлов в формате MP3 по отношению к звучанию грампластинок. По аналогии вспоминаются также споры, усилившиеся со второй половины XX века в отечественной «бытовой» социолингвистике — об опасности «засилия» английских слов в русском языке. (Между тем есть примеры «мирного» решения таких проблем. Так, в современном японском языке, в котором используется много англоязычных калек, отдельный алфавит «катакана» отдан «на откуп» иноязычным словам.)

⁶ Пожалуй, не являются «ограничивающими убеждениями» сейчас только вердикты преподавателей по камерному ансамблю, концертмейстерскому классу, хору и оркестру, онлайн-работа которых объективно возможна только при полном отсутствии временной задержки, пинга (ping). Мы не рассматриваем здесь «картиночные склейки», привлекательно выглядящие видеоролики с ансамблевой игрой и пением в интернете. Это результат работы звукорежиссера, который выполняет последовательное наложение одной сольной записи на другую (что несколько напоминает подклейку листочков к медицинской карте в районной поликлинике докомпьютерного периода). Такие ролики в большом количестве появляются сейчас в социальных сетях и имеют, главным образом, аттрактивную направленность, что понятно: артисты пытаются напомнить о себе публике.

телефонного способа передачи музыкального звука сразу показала, что качество его онлайн-трансляции можно признать неудовлетворительным. Несколько лучше обстояло дело с чатом в *WhatsApp*: приложение относительно успешно справлялось с индивидуальными занятиями (в формате аудио и видео-звонков), однако оказалось не приспособленным для проведения занятий в группе (из пяти — десяти человек и более) с использованием каждым участником голосового (не текстового) доступа.

Причина третья. Педагоги-исполнители, проводящие индивидуальные занятия, отчаявшись получить достаточно приличный звук в видеочате мессенджеров, предпочитали в своей массе продолжать использовать путь обмена файлами (на посланный учеником видеоролик с игрой следовал ответный ролик с голосовыми и игровыми поправками, сделанными педагогом после просмотра ученической «видеопосылки»). Этот путь быстро обнаружил два главных неудобства: 1) излишние затраты личного и внутрисуточного времени, 2) отсутствие возможности оперативного реагирования в реальном времени.

Педагоги-теоретики на первом этапе освоения онлайн-преподавания (примерно с середины марта до середины апреля), также столкнувшись с фактом неудовлетворительной интернет-связи, стали стремиться давать ученикам как можно больше домашних заданий, что создало избыточную нагрузку на учащихся, никак не способствуя выработке нужных им навыков (например, мгновенного слухового реагирования на сыгранную гармоническую последовательность и устного определения составляющих ее аккордов).

Но как бы то ни было, примерно с последней декады апреля отечественный *e-learning*, подгоняемый текущей ситуацией, вступил в фазу «активного реагирования». Начали открываться онлайн-музыкальные курсы⁷, множатся мастер-классы, вебинары (как лекции о музыке, так и лекции по методике преподавания) в онлайн-формате⁸.

Что же касается педагогов, то все они к этому времени не только выучили слово «экспонента», но и обнаружили, что по ней пошел непрерывный рост их личных онлайн-компетенций. При этом каждый стартовал со своего уровня опыта общения с компьютером. Те, кто никогда не занимался удаленно, учатся подключаться к интернет-программам⁹. В этой категории оказались не только педагоги старшего поколения, но и люди достаточно молодые, которым специфика их музыкального образования до сих пор позволяла обойтись без особых компьютерных навыков.

У автора этой статьи нет намерения детально описывать то, как справляются с новым форматом музыкального обучения в разных учебных

⁷ Например, [Современная Духовая Школа](#).

⁸ Например, деятельность [Консерватории-онлайн](#).

⁹ Текущую ситуацию в этом плане метко и остроумно охарактеризовал (в устной беседе с автором статьи) А. С. Соколов, процитировав слова пушкинского отца Варлаама: «Я давно не читывал и худо разбираю, а тут уж разберу, как дело до петли доходит».

заведениях: время все обобщит и отфильтрует, выявит реальные сложности и способы их преодоления в масштабе страны. Автор позволит себе, однако, поделиться на этих страницах собственным опытом освоения дистанционного формата, имевшим достаточно давнюю предысторию, но сильно обогатившимся после начала эпидемии COVID-19 в мире.

1.3. Немного предыстории: о практике дистанционной педагогической работы автора

Эта работа началась около пятнадцати лет назад. Для высвобождения времени на очных уроках сольфеджио автор перенес некоторые компоненты учебного процесса в дистанционную форму с помощью социальных сетей¹⁰. Дистанционный формат коснулся прежде всего приема зачетов у студентов через отправку записанными ими видео в мессенджер сети «ВКонтакте»¹¹ (задания включали пение наизусть, пение с игрой на фортепиано, выполнение интонационно-ритмических упражнений). Проводились также индивидуальные занятия через аудиосвязь посредством мессенджера Facebook¹².

Групповые онлайн-занятия начали проводиться автором с февраля 2020 года. Первый этап был связан с необходимостью организовать видеотрансляции¹³ занятий по сольфеджио для группы китайских студентов, которые из-за объявленного в их стране карантина не смогли вернуться к началу второго семестра занятий в Московской консерватории. Автору пришлось изучить и проверить в работе множество стрим-платформ и конференц-программ¹⁴ на предмет возможности их работы в Китае¹⁵. Трансляции велись

¹⁰ О роли социальных сетей в музыкально-образовательном процессе см. подробнее в специальной статье об этом [5].

¹¹ Еще совсем недавно в академической среде многие смотрели на социальные сети весьма пренебрежительно — как на область исключительно развлечений. Теперь же планируется активно задействовать соцсети в образовательном процессе (см. публикацию в интернет-издании «Вести образования» [2]).

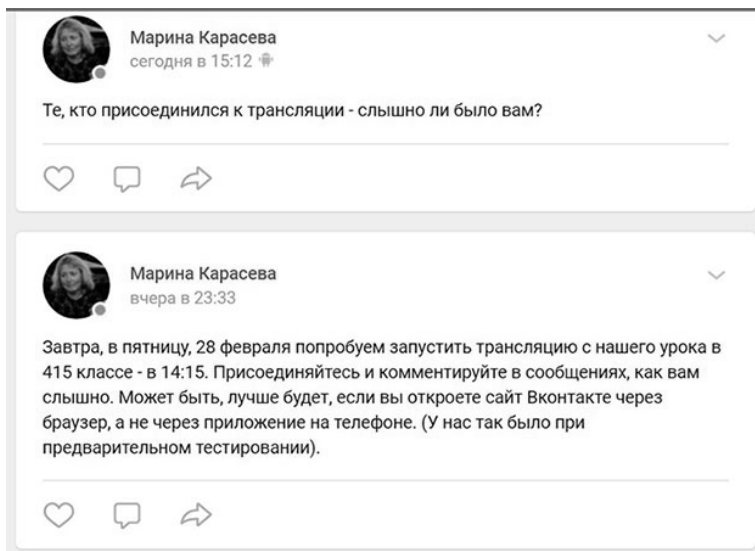
¹² Для работы с творческими заданиями по сольфеджио и гармонии автором используется социальную сеть для музыкантов [Splayn](#), созданная под эгидой Московской консерватории Сергеем Уваровым и автором этой статьи (см. [страничку автора](#) в Splayn; там же можно ознакомиться и с [другими работами автора](#) по тематике данной статьи).

¹³ Иначе часто обозначаемые на компьютерном полусленге как стримы, стриминги, live.

¹⁴ Автор благодарит за помощь в тестировании программ студента Московской консерватории Чжан Сыцина (со стороны Китая) и редактора научно-аналитического отдела Московской консерватории Ольгу Кузнецову.

¹⁵ Специфика работы интернета в Китае состоит в том, что многие программы (в том числе все Google-программы) официально блокируются внутри страны и пользоваться ими (в том числе социальной сетью Facebook) без установки VPN-сервисов невозможно. Подробнее о работе мессенджеров и социальных сетей в Китае можно прочитать здесь: <https://vpn-kitay.com/messengers>, однако стоит проверять данные на собственном опыте (автор статьи, будучи в Китае, пользовался мессенджером социальной сети «ВКонтакте», который, впрочем, там «подтормаживает»).

из созданной специально для этих целей закрытой учебной группы «ВКонтакте», а также в еще не ставшей тогда популярной программе *Zoom*. Последний вариант оказался психологически более эффективным, так как он давал возможность студентам из Китая почувствовать себя членами учебной группы, общаясь со студентами, сидящими в классе консерватории¹⁶.



Ил. 1. Страничка закрытой учебной группы в социальной сети «ВКонтакте» (февраль, 2020)



Ил. 2. Дистанционное участие студентов из Китая в занятии на подготовительном отделении МГК (февраль, 2020)

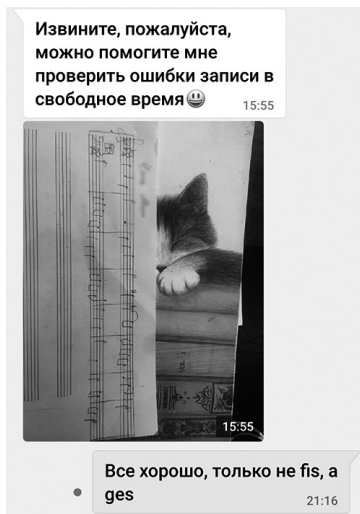
¹⁶ Для этой цели автор вывел (способом беспроводного соединения) изображение с планшета на большой телевизор, висящий в классе.

Онлайн и офлайн-занятия комбинировались: параллельно делалась запись на цифровой стереорекодер Roland для последующего выкладывания аудиоверсии занятия в созданную закрытую группу. Такое аудиодублирование покрывало сбои и торможения звукопередачи, периодически возникавшие в процессе онлайн-трансляции занятия в Китае.



Ил. 3. Аудиозапись на рекордер, дублирующая видеотрансляцию очного занятия в группе студентов-иностранцев для последующего выкладывания ее в закрытую учебную группу в социальной сети. Трансляция ведется с планшета с выводом изображения на экран телевизора (февраль, 2020)

В процессе урока китайские «онлайн-студенты», которые занимались вместе со своей группой, находящейся в стенах консерватории, отсылали через личные сообщения социальной сети написанные ими варианты диктантов для проверки.



Ил. 4. Пример дистанционной проверки письменной работы, выполненной на онлайн-уроке (март, 2020)

Второй этап начался с середины марта 2020 года — с момента введения карантина уже в России. Многие студенты разъехались домой, в разные уголки страны. Потребовалось найти оптимальный для всех вариант конференц-программы, обладающей возможностями качественной трансляции звука (способной передать все нюансы сложного многоголосия)¹⁷, и организовать соответствующие аппаратурные решения каждому студенту у себя дома.

К середине апреля 2020 года найденные автором решения были полностью апробированы, что и послужило дополнительным стимулом для написания этой статьи. Ее основная цель — помочь педагогу вести онлайн-занятия так, чтобы потери (по отношению к очной форме занятий) были минимальными, с тем, чтобы можно было сконцентрироваться на вопросах собственно методики донесения до ученика той или иной темы или приема игры.

Данную работу можно рассматривать как краткий путеводитель для тех, кто относительно не искушен в своих представлениях о дистанционной коммуникации в целом и об онлайн-передаче звука, в частности, и хочет быстро сделать первые шаги в этой области, не тратя лишнее время на поиск подходящих для его целей устройств в бескрайних просторах интернета.

В связи с этим главные задачи, поставленные автором в статье:

1. совместить научную систематизацию материала с достаточно доступными объяснениями того, как конкретно можно организовать сам процесс;
2. найти, отобрать и проверить на практике те устройства, которые в наибольшей степени подойдут для решения описанных выше музыкально-педагогических нужд и которые до сих пор были практически не выделены и не описаны для этой целевой группы;
3. дать на этой основе, по возможности, более детальные советы и рекомендации педагогам-теоретикам и исполнителям о том, как можно эффективнее организовать текущую и экзаменационную работу, используя инструменты онлайн-обучения.

При этом автор опирался на свои предыдущие разработки и результаты собственных многолетних практических занятий по обучению сольфеджио с использованием цифровых технологий¹⁸.

Рекомендации, даваемые в статье, ориентированы, в целом на бюджетные¹⁹ решения. То есть дальнейший рассказ пойдет про возможности оснащения и управления оборудованием уровня, говоря языком музыкантов,

¹⁷ Поскольку программа по сольфеджио для дирижеров-хоровиков и музыковедов, в отличие от программы для подготовительного курса иностранных студентов, значительно сложнее.

¹⁸ См., например, работу, посвященную использованию цифровых устройств и мобильных программ на уроках сольфеджио [4].

¹⁹ Например, в статье не рассматриваются такие варианты, как организация групповой связи через FaceTime, поскольку всем пользователям надо при этом иметь устройства iPhone, iPad или компьютер фирмы Apple.

существенно выше, чем фабричная китайская скрипка, но ниже, чем старые мастеровые «итальянцы»²⁰.

В то время как читать и вникать в материал удобнее с бумаги, смотреть иллюстрации и изучать детали можно, пройдя по гиперссылкам, которыми обильно снабжена электронная версия этой статьи.

1.4. СПЕЦИФИКИ ОНЛАЙН-РАБОТЫ ДЛЯ РАЗНЫХ ГРУПП МУЗЫКАНТОВ-ПЕДАГОГОВ

Для того, чтобы начать разговор о необходимом оборудовании, надо уяснить себе особенности возможной работы разных типов музыкантов-педагогов в онлайн-формате.

Для работы *музыканта-исполнителя* с учеником или учениками важен прежде всего качественный звук в целом; важен также и видеоряд — на него завязан показ вокальных приемов или приемов игры на инструменте. Желательно также общение с учеником в реальном времени.

У *педагогов-теоретиков* специфики работы онлайн значительно меньше. Существенной для них является работа в реальном времени. То, что относительно удобно исполнителям при индивидуальных занятиях (например, отсылка учеником видеозаписи с последующим получением комментариев на нее от педагога), здесь не подходит. Как уже отмечалось, многие задания (определить аккорд, сыграть гармоническую последовательность с листа по цифровке, запомнить и ответить аккордовую «цепочку» и так далее) имеют тренировочный смысл лишь при возможности сиюминутной реакции ученика. Повышенную значимость приобретают параметры громкой и четкой речи, а также возможности показа визуального и аудиального материала в качестве иллюстрации к словесному сообщению.

Отдельно надо сказать о *специфике занятий сольфеджио* онлайн. Особая сложность проведения урока состоит в следующем:

- педагог, разговаривая с учениками, должен постоянно находиться рядом с инструментом, играя на нем (иногда это происходит одновременно);
- руки педагога должны быть свободными, в частности, от удерживания микрофона²¹;
- ввиду высокого уровня интерактивности на занятии (постоянная необходимость вопросно-ответной формы работы) нельзя попросить учеников выключить микрофоны (в целях уменьшения посторонних шумов) на всё время занятия;
- требования к качеству звукопередачи и звуковоспроизведения значительно возрастают (по сравнению с требованиями к прочим музыкально-теоретическим занятиям).

Все отмеченные особенности музыкально-педагогической деятельности учитывались нами при анализе и подборе оборудования и в рекомендациях по работе с ним.

²⁰ Впрочем, иногда, говоря об оборудовании для работы в исполнительском классе, мы все же будем упоминать решения, «заглядывающие» в сегмент более дорогих устройств, которые обычно позиционируются для бизнеса.

²¹ Поэтому обычный вокальный микрофон-«бокал» здесь не подходит.

2. ПРОГРАММНОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ. ОСНОВНЫЕ ИНТЕРНЕТ-СЕРВИСЫ ДЛЯ ОНЛАЙН-ЗАНЯТИЙ

2.1. МЕССЕНДЖЕРЫ И СОЦИАЛЬНЫЕ СЕТИ

Наиболее привычные и доступные варианты — индивидуальные и групповые чаты в мессенджерах — самостоятельных²² и принадлежащих социальным сетям. Из последних наибольшую популярность имеют «ВКонтакте» (там «сидят» практически все школьники и студенты) и Facebook. Мессенджеры обеих этих сетей имеют на сегодня как инструменты потокового видео (видеотрансляций)²³, так и элементы видеоконференций (с возможностью группового аудио-видеочата). При начале видеозвонка открывается возможность использования общего экрана (о возможностях которого для педагогических целей подробнее пойдет речь далее в статье).

Дадим некоторые рекомендации по использованию видеотрансляций в этих социальных сетях. Легче всего вести трансляции из мобильных версий²⁴. При этом педагогу надо учитывать, что трансляция им урока со своей страницы в социальной сети будет доступна не только группе студентов, которой она адресована, но и всем, кто имеет доступ к его странице. Для достижения большей конфиденциальности можно проводить трансляцию из специально созданной закрытой группы²⁵ либо указать в настройках трансляции ограниченный круг пользователей.

В видеосети **YouTube** также имеется возможность проводить трансляции, дополненные текстовым чатом.

Многие до сих пор в качестве основной программы для видеоуроков используют мессенджер **Skype** — срабатывает как эффект известности, так и наличие этой программы на многих моделях компьютеров и телефонов в числе предустановленных. Для музыкантов *Skype*, на наш взгляд, мало пригоден, поскольку качество звукопередачи в программе близко скорее к неудовлетворительному. Место ее усовершенствованной версии (программы *Skype для бизнеса*), с более широкими конференц-возможностями, ныне занимает программа *Microsoft Teams*.

2.2. ПРОГРАММЫ²⁶ ВИДЕОКОНФЕРЕНЦИЙ

На пике популярности сегодня находится *Zoom*, но в реальности существует достаточное разнообразие других сервисов, на которые также

²² Типа упомянутого уже WhatsApp, о котором подробно не стоит говорить в силу более чем скромных возможностей его интерфейса и привязки к конкретному телефонному номеру (даже при наличии компьютерной версии, которая, однако, не делает сервис удобнее).

²³ Реализованного в сети Facebook несколько лучшим образом.

²⁴ Для того чтобы проводить трансляцию, используя компьютер, необходимо установить отдельную программу мессенджера «ВКонтакте» и далее следовать указаниям.

²⁵ В такую группу также удобно быстро помещать ссылки-приглашения на открытые онлайн-конференции для групповых занятий вместо рассылки их всем участникам.

²⁶ Другие встречающиеся названия — платформы или сервисы. Данные по условиям использования этих программ приводятся на момент написания статьи (начало мая 2020).

стоит обратить внимание. Рассмотрим некоторые из них с учетом тех критериев отбора средств, о которых упоминалось нами выше, в том числе, сосредоточив внимание на программах, имеющих бесплатные версии²⁷.

Microsoft Teams²⁸. Является частью платного пакета Office 365, однако позволяет создать бесплатный аккаунт для образовательных организаций. Это мощный инструмент, ориентированный, в первую очередь, на нужды больших организаций. Корпоративная составляющая проявляется и в рамках применения программы в учебном заведении, в частности, в том, что зарегистрированный участник может «зайти» на лекции к другим профессорам (в том случае, если кто-то из участников занятий записал и выложил видео в этой корпоративной сети). Если же педагог не хочет, чтобы его уроки (без его ведома) посещали «вольнотрушатели», он может «закрыть для них дверь», обозначив статус группы как приватный (private)²⁹.

Zoom — удобная, достаточно компактная программа, в бесплатной версии которой имеется сорок минут для проведения одной конференции, то есть, одной сессии хватит примерно один школьный урок. В программе хорошо и разнообразно реализована функция трансляция общего экрана (shared screen). Среди других полезных функций — возможность подключения двух мониторов. Последнее удобно для проведения педагогами мастер-классов, когда аудитория будет видна ведущему на отдельном экране (в настройках экрана Windows надо для этого включить функцию расширения экрана)³⁰. В десктопной³¹ версии программы есть возможность сделать видео- и аудиозапись занятия³². Имеются также мобильные версии программы, обладающие, однако, меньшими возможностями.

VooVMeeting (иначе **Tencent Meeting**)³³. По своим возможностям эта программа похожа на Zoom, но несколько облегчена по сравнению с последней. Имеет английский интерфейс³⁴. Бесплатна на весь период пандемии-2020.

²⁷ Платные версии программ обычно доступны по ежемесячной подписке.

²⁸ Руководство Московской консерватории предоставило доступ для всех педагогов, студентов и сотрудников работать на этой платформе, при этом — что важно — разрешив педагогам, соответственно их умениям, нуждам и предпочтениям, самим выбирать также иные сервисы.

²⁹ См. [описание](#) работы в этой программе на русском языке.

³⁰ В планах Минпросвещения и Минкомсвязи разработать видеоплатформу, аналогичную Zoom (информация от [20 апреля 2020](#) года).

³¹ Для просмотра на компьютере / ноутбуке.

³² Аналогичную возможность предоставляют и некоторые другие программы, например, Microsoft Teams. Если педагог не хочет, чтобы его онлайн-занятие кто-то записывал, в настройках программы нужно оставить право записи только ведущему.

³³ Программа китайская и, соответственно, может быть использована в Китае. Аккаунт в ней возможно привязать к WeChat — самому популярному мессенджеру в Китае. При этом надо иметь в виду, что тем, кто находится в Китае, надо скачивать именно китайскую версию этой программы (глобальная версия, как обнаружилось, входит в число «нелегитимного» софта).

³⁴ Из числа европейских языков, остальные языки азиатские.

В настройках программы предусмотрено включение качественного звука для воспроизведения музыки³⁵. Выпущены адекватные мобильные версии программы.

Из числа бесплатных программ назовем также [Jitsi](#) — английский интерфейс в ней можно переключить на русский, программа запускается прямо из браузера, есть также мобильное приложение. По удобству и безопасности (защиты от несанкционированных вторжений), судя по откликам в интернете и по личным впечатлениям, она все же уступает предыдущим рассмотренным образцам.

Коротко о некоторых других программах (в их бесплатных версиях), полностью или частично подходящих под описываемые нами задачи. Сервис [FreeConferenceCall](#) — (бесплатный на время пандемии) представляет возможность проведения аудио- и видеоконференций до тысячи участников и разнообразным набором возможностей. [Google Hangouts](#) охватывает до десяти человек и не вполне подходит для музыкантов по своим звуковым качествам. [Proficonf.com](#) позволяет участие до пяти человек. [Circo WebEx](#) предполагает бесплатное проведение встречи для трех участников. Такое же условие бесплатного сервиса в программе [GoToMeetings](#). В программе [Webinar](#) при неограниченном времени проведения могут участвовать только два человека.

По количеству участников музыкантам-педагогам могут подойти все названные программы: их можно использовать либо для групповых / мелкогрупповых, либо для индивидуальных занятий.

Однако одного освоения педагогами конференц-программы недостаточно — для проведения комфортных и эффективных уроков музыкантам нужен качественный звук (а исполнителям — еще и изображение). Для этого, в свою очередь, нужно больше, чем штатный микрофон, видеокамера и динамики, будь то смартфона или ноутбука. В связи с этим перейдем к рассмотрению аудио-видеоаппаратуры, которая способна существенно улучшить качество музыкального онлайн-урока, а вместе с тем, возможно, и настроение проводящего его педагога.

3. ОБОРУДОВАНИЕ

3.1. Музыкальные инструменты, используемые в онлайн-занятиях³⁶

Акустическое фортепиано оказывается здесь не лучшим вариантом. Оно не мобильно (и не всегда удобно расположить рядом с ним компьютер). Звук в передаче онлайн может плыть, быть глухим и ватым, будучи записан через встроенные микрофоны (главное предназначение которых — запись

³⁵ Другая программа с приоритетом хорошего звука — [BlueJeans](#): она имеет функцию Dolby Voice. Главный минус этой программы — полное отсутствие бесплатной версии.

³⁶ В этом разделе не идет речь о занятиях на специальном инструменте (фортепиано, скрипке, балалайке и так далее). Об организации таких занятий пойдет речь в статье далее.

речи), он быстро затухает, в сыгранном аккорде ясно прослушиваются примерно два тона из четырех-пяти взятых.

Синтезатор без последующей компьютерной обработки (а на уроке, в реальном времени, ее быть не может) использовать просто нельзя. Звук плывет, искажается и длится очень коротко.

Цифровое фортепиано. Несмотря на широкое распространение сегодня, оно до сих пор остается для музыкальной педагогики «темной лошадкой»³⁷. Преподаватели-пианисты чаще всего не рекомендуют (а иногда и запрещают) своим ученикам использовать при домашних занятиях цифровые инструменты. Однако в силу удобства (в том числе, легкости настройки), компактности и сравнительно невысокой цены эти цифровые фортепиано все чаще приобретаются как для занятий учеников ДШИ, так и для целей домашнего музицирования.

Не будем обсуждать вердикты профессионалов-пианистов, скажем только, что для теоретических занятий цифровые инструменты вполне пригодны. В случае же онлайн-уроков они оказываются во многом приоритетными. Их главный «козырь» — возможность подключить звук прямо к компьютеру (через его линейный вход), минуя внешние шумы и помехи, идущие от внешних микрофонов. При выборе цифрового фортепиано для онлайн-преподавания стоит учитывать прежде всего, дпящийся звук клавиш (без короткого их затухания), наличие взвешенной молоточковой клавиатуры и возможность управления звуковыми частотами. Назовем примеры современных инструментов с линейным выходом из бюджетного ряда фирм Yamaha и Casio.

- [Yamaha P-125](#) — имеет мобильное приложение [Smart Pianist](#) (для iOS и Android), расширяющее возможности инструмента.
- [Yamaha P-115](#) — более дешевая модель, имеет мобильное приложение Digital Piano Controller для iPhone/iPad.
- [Casio PX-S1000](#) — имеет мобильное приложение [Chordana play for piano](#).
- [Casio PX-160](#) — более дешевая модель, [Casio PX-5S](#) — более дорогая.

3.2. НАСТОЛЬНЫЙ КОМПЬЮТЕР, НОУТБУК, ПЛАНШЕТ И СМАРТФОН КАК ОНЛАЙН-ПРОВОДНИКИ

Область нашего главного интереса во всех этих устройствах³⁸, сообразно с поставленной нами задачей — наличие в них линейного входа (*line in*) и особенности его работы.

³⁷ Ситуацию усугубляет отсутствие профессиональных музыкальных обзоров: в сети имеются либо рекламные материалы фирм-производителей, либо малоудовлетворительные с точки зрения профессиональных музыкантов очерки использования того или иного инструмента начинающими любителями музыки или IT-специалистами, далекими от классической музыки.

³⁸ Желательно использовать последние версии операционных систем и на ноутбуке, и на мобильных устройствах.

Настольный компьютер. Может иметь линейный вход, однако обычно не оснащен микрофоном и веб-камерой (их надо приобретать отдельно). Главный же минус персонального компьютера — его малая мобильность и слабая адаптивность к выстраиванию новых пространственных конфигураций (педагогу-музыканту часто или постоянно, как например, сольфеджисту, необходимо быть рядом с фортепиано, держа в то же время компьютер перед собой).

Ноутбук. Современные модели обычно не имеют собственного линейного входа, однако имеют *USB*-входы. *USB*-микрофоны могут напрямую подключаться к компьютеру, однако ориентированы они на передачу речи, а не музыкальных звуков. Решением вопроса может стать подключение к ноутбуку внешней звуковой карты (о чем подробнее будет рассказано ниже).

Планшет³⁹. Обычно имеет лишь микрофонный моно-вход (совмещенный с выходом на наушники), линейного входа у него нет. Подключиться к планшету через линейный выход звуковой карты можно чаще на *iOS*-устройствах, на устройствах на базе *Android* это сделать сложнее⁴⁰.

Смартфон. Иногда это единственное устройство, обеспечивающее интернет-связь, которое имеется как у учащихся, так и у педагогов. С этим придется смириться, и если музыкальное занятие не требует качественного и детального видео, то можно обойтись и смартфоном (система его подключения обычно схожа с планшетными устройствами).

3.3. Внешняя звуковая карта и ее возможности

Звуковую карту, или, иначе, аудиоинтерфейс, можно считать главным помощником в деле повышения качества проведения звука сквозь сети интернета. Такие карты можно использовать как для онлайн-занятий, так и для офлайн-подготовки звуковых материалов к ним. В качестве примера укажем на преимущества звуковой карты для принципиального повышения звукового качества онлайн-урока сольфеджио. Будучи подключенной к линейному выходу (*line out*) цифрового фортепиано и по кабелю *USB* к компьютеру / ноутбуку, она позволит решить сразу три основные малорешаемые без нее проблемы:

- обеспечивает достаточно чистый и ясный звук, в том числе в многоголосии, что позволяет проигрывать ученикам диктанты и аккордовые

³⁹ Попутно заметим, что записывать и передавать фрагменты приложений с планшета (с входом *USB Type-C*) на компьютер, добавляя речевые комментарии к ним, можно, например, через устройства видеозахвата [AVerMedia ExtremeCap 910](#) или [AVerMedia Live Gamer Portable 2 PLUS — GC513](#). Первое из них имеет встроенный микрофон (с настройкой уровней громкости) и проще в использовании. Преимущества второго — возможность непосредственной передачи всего, что происходит на подключенном к нему планшете, на экран конференц-программы (с выводом через общий экран).

⁴⁰ Лишь некоторые звуковые карты ориентированы на подключение *Android*-устройств (см. об этом далее в статье).

последовательности, не прибегая к предварительной записи их в качестве передаваемых файлов⁴¹;

- дает возможность звуку цифрового фортепиано стать существенно громче (бюджетные модели имеют достаточно тихие динамики);
- позволяет одновременно говорить через микрофон, и играть на инструменте, что бывает особенно важным для работы на уроке сольфеджио. Для этого надо подключить через линейный вход⁴² звуковую карту с двухканальным входом (одним, микрофонным, для передачи речи, и вторым для передачи фортепианного звука);
- имеющаяся в звуковой карте регулировка чувствительности микрофона (которую часто приходится устанавливать на максимум) также очень важна для педагога. Во-первых, он может видеть уровень звукового сигнала (в том числе его «зашкалы») и тем самым предотвратить появление «фонящего» характера звука у принимающей стороны. Во-вторых, это способно во многом «разгрузить» голосовые связки педагога, инстинктивно стремящегося говорить громче при проведении онлайн-урока.

Звуковая карта, подсоединенная к компьютеру, может улучшить также передачу звука от акустического фортепиано (или иного акустического инструмента) — через запись от микрофона, вставленного в гнездо устройства⁴³.

Кратко рассмотрим специфические возможности современных звуковых карт на примерах, наиболее подходящих для решения музыкально-педагогических задач.

Focusrite Scarlett. Выпускается в разных вариантах, среди них: модель с одним микрофонным входом (используемым педагогом для речевого сообщения) и одним линейным входом (для подключения цифрового фортепиано) — [Solo](#); модель с двумя микрофонными входами (для голоса и для акустического инструмента) — [2i2](#). Первую из них можно считать оптимальным на сегодня вариантом по соотношению цены и качества.



Ил. 5. Звуковая карта Focusrite Scarlett Solo

⁴¹ К тому же посторонние звуки (например, голоса детей и домашних животных) не мешают вести урок из дома.

⁴² Для подключения к линейному входу звуковой карты понадобится соединительный кабель аудио 1xJack — 2xJack.

⁴³ Подключение звуковой карты при этом блокирует включение встроенного в ноутбук микрофона. О типах используемых в звуковых картах микрофонов см. подробнее далее в статье.

[Zoom U-24](#). Имеет два микрофонных выхода. Может работать не только в среде Windows, но и с iPad. Работает также от батареек. Последнее может быть удобным для решения различных задач. Среди них: трансляция группового очного урока ученикам, по болезни пропускающим занятие, из учебного класса, в котором нет электрической розетки (или же она неудобно расположена относительно фортепиано); запись народных песен на мобильное устройство (в данном случае, на iPad) в «полевых условиях» студенческих фольклорных экспедиций.

Creative X7 или E5 – также могут работать с мобильными устройствами, в том числе и на базе Android. [Creative E5](#) – легкая карта с одним микрофонным входом. [Creative X7](#) – более массивная, с двумя микрофонными входами (ее главный минус – достаточно высокая цена).

Среди бюджетных вариантов назовем звуковые карты [Steinberg UR12](#) и [Behringer UM2](#).

3.4. Микрофоны для записи речи и музыкальных звуков

Как уже отмечалось, для передачи музыкального звука не подходят микрофоны для записи речи. В последнюю группу попадают микрофоны с USB-штекером. При выборе типа микрофона и его подключения в целом можно ориентироваться на то, какие разъемы имеются на звуковой карте (как правило, XLR)⁴⁴. Дадим в связи с этим несколько практических советов:

- при подключении микрофона к звуковой карте, возможно, потребуются включить на ней кнопку фантомного питания⁴⁵ (с маркировкой – 48v);
- приобретая микрофон со штекером *mini-jack* (3,5 мм), надо учитывать, что микрофонные входы в смартфон и в аудиоаппаратуру разные, хотя и исполнены в визуально близком формате. Так, при использовании микрофона, подходящего к видеокамере, для записи со смартфона чаще всего потребуется кабель-переходник⁴⁶.

Рассмотрим варианты выбора микрофонов, исходя из потребностей, возникающих при музыкальном онлайн-занятии⁴⁷.

Для передачи речи педагогу важно иметь *петличный микрофон*, который можно легко прикрепить близко ко рту. Это снизит уровень напряжения

⁴⁴ При необходимости можно купить кабель-переходник на mini jack, например (если уже имеется микрофон с этим штекером). Есть также модели микрофонов со штекером jack (6.35 мм).

⁴⁵ Оно необходимо для работы конденсаторных микрофонов, а также некоторых разновидностей электретных. Надо внимательно посмотреть описание микрофона, который планируется приобрести.

⁴⁶ Впрочем, некоторые современные модели микрофонов Saramonic и Boya уже имеют переключатели с контакта для аудиоаппаратуры и видеокамер (TRS – стерео, три контакта) на контакты для смартфонов и других устройств, с которых можно делать звонки (TRRS – стерео + микрофон, четыре контакта) – см. далее в статье примеры таких устройств.

⁴⁷ Напомним, что в соответствии с направленностью статьи из обзора исключены варианты микрофонов и прочих устройств высокой ценовой категории.

голосовых связок при проведении многочасовых занятий онлайн. Хороший вариант такого микрофона для подключения к звуковой карте — [Boya BY-M8C](#).

Для записи звука акустического инструмента через звуковую карту можно использовать микрофон [Marantz MPM-1000](#).

Полезно будет иметь микрофон, который способен сделать качественную запись с любых устройств. Хорошее решение здесь — [Boya BY-NM2](#) с разъемом *mini jack*. Он совместим с большинством смартфонов и планшетов на iOS, Android, Windows ПК и Apple Mac. У него имеется и регулятор усиления звука. Удобно, что в комплект уже входят аудиокабели для подключения к разным устройствам.

Среди других компактных вариантов назовем микрофоны: [Boya BY-DM2](#) для Android-устройств со входом *Type-C*, [Rode Lavalier Go](#) для устройств со входом *mini jack*, [Saramonic LavMicro](#) с универсальным штекером *TRS* и *TRRS*.

Высокая степень мобильности педагога-исполнителя может привести его к ситуации, когда он должен проводить занятия с учениками, находясь вне дома и имея в распоряжении только смартфон и, максимум, планшет. В таком случае компромиссным «походным» акустическим решением для проведения урока могут стать компактные системы с двумя петличными микрофонами. Один микрофон прикрепляется на некотором расстоянии от акустического инструмента (иначе звук может «поплыть»), второй, как обычно, около рта — для ясной записи комментариев. Сама система подключается непосредственно в ноутбук или в мобильное устройство.

Из актуальных моделей выделим две: [Boya BY-DM20](#) и [Saramonic LavMic](#). Обе модели имеют регулировку уровня записываемого сигнала, переключатель стерео-/ моно-режимов, совместимость с iOS, Android (со входом *Type-C*)⁴⁸ и ноутбуками.



Ил. 6. Система с двумя микрофонами Boya BY-DM20

⁴⁸ Этим разъемом сейчас оснащаются практически все новые модели мобильных устройств и ноутбуков.

Менее компромиссный по качеству звука «походный» вариант — [Saramonic SmartRig+ UC](#). Подключается к устройствам, имеющим вход *USB Type-C*. Имеет три входа: два микрофонных (*XLR*) и один 3,5 мм *mini jack* для наушников.

Характер отношений с пространством на уроке во многом может предопределить особенности выбора микрофонного устройства как для онлайн-занятия, так и для онлайн-трансляции обычного урока из учебной аудитории. Педагог, по своему желанию, может выбрать всенаправленный микрофон, улавливающий все звуки вокруг, или кардиоидный, воспринимающий звук только спереди. Для трансляции обычных аудиторных занятий, где преподаватель должен ходить по классу, перемещаясь от фортепиано к столу, доске или к партам учеников, нужна свобода от проводов (короткие будут малы, длинные будут мешать). В этом случае удобно выбрать беспроводные системы записи голоса, например, [Rode Wireless Go](#) или [Boya BY-WM4 PRO-K1](#).

3.5. КАМЕРЫ ДЛЯ ЗАПИСИ И ТРАНСЛЯЦИИ ВИДЕО

Для большинства музыкально-теоретических предметов постоянное использование на онлайн-занятии видеокамеры (встроенной или внешней) методически не столь уж обязательно. Иначе дело обстоит с дистанционными уроками у музыкантов-исполнителей. Использование хорошей видеокамеры важно также при проведении мастер-классов по любым музыкально-педагогическим специальностям.

Встроенные (в ноутбук или мобильное устройство) веб-камеры не вполне подходят для проведения качественных онлайн-занятий, так как они имеют, как правило, очень малое разрешение и дают весьма посредственное изображение. Внешние веб-камеры обычно подсоединяются к компьютеру по *USB*. Они способны обеспечить более четкое и светлое изображение, а также, в ряде случаев (в моделях с микрофоном), относительно ясный звук.

При использовании музыкантами-педагогами внешних веб-камер надо учитывать несколько их особенностей. Во-первых, микрофон в такой камере будет хорош только для записи речи⁴⁹, во-вторых он будет находиться достаточно далеко от рта. Для исполнителей, которые должны показать игру на инструменте, наличие микрофона в веб-камере вообще неважно (все равно для получения качественного музыкального звука придется подключать отдельный внешний микрофон⁵⁰), куда более важен широкий угол обзора и возможность изменять ракурс картинки путем приближения, удаления и поворота объектива камеры⁵¹.

⁴⁹ В современные дорогие модели веб-камер часто просто не ставят микрофоны.

⁵⁰ Мы не рассматриваем здесь вариант с подключением двух камер — он уже переводит разговор в плоскость создания домашней министудии.

⁵¹ Широкий угол обзора, предоставляющий глазу больше информации, позволяет онлайн-посетителям визуально «войти» в пространство помещения, может в том числе усилить эффект присутствия их на занятии, повысить тем самым ощущение комфорта.

Обычные цифровые *видеокамеры*, поставленные на штатив, обладают такими возможностями в большей степени. Например, уже бюджетный вариант [Sony HDR-CX625](#) обладает тридцатикратным оптическим зумом. Такое увеличение изображения позволит увидеть, в том числе, все детали разбираемого нотного текста. Однако для онлайн-передачи видеосигнала видеокамеры должны быть подключены к компьютеру не напрямую, а через специальное устройство видеозахвата (см. [примеры](#)). Кроме того, для полноценной реализации такого варианта потребуются ассистент, управляющий камерой, что для проведения регулярных занятий неудобно.

Рассмотрим модели *веб-камер*, наиболее подходящие для работы музыканта-педагога онлайн и отметим некоторые особенности обращения с ними.

Музыкантам-исполнителям желательно выбирать камеру с разрешением в 3 мегапикселя и частотой кадров в секунду — 60 fps. Низкая частота кадров может привести к рассинхронизации связки «аудио-видео», что для эффективного урока по специальности может быть критично. Для того чтобы онлайн-видеопоток без задержек попадал на неизвестное по параметрам устройство «на другом конце провода», лучше выбирать разрешение не более 1920x1080.

Педагогу надо также заранее решить, какой вариант размещения веб-камеры будет наилучшим образом подходить для специфики его онлайн-занятий. Большинство камер (прежде всего, низко- и среднебюджетных) крепятся прямо на экране компьютера. Какие-то можно установить на штатив. Меньшая часть устанавливается отдельно от компьютера. Рассмотрим некоторые примеры.

Из «быстрых» «наэкранных» камер, которые хорошо подходят как для онлайн-занятий, так и для онлайн-трансляций, выделим модели [Logitech StreamCam](#) (однако она подключается через порт *USB Type-C*, который есть пока далеко не во всех компьютерах) и [Logitech C922 Pro Stream](#) (эта модель к тому же может работать с Android-устройствами).

Из камер, которые можно поставить на штатив, выделим *поворотные* (с вращающимся объективом). [Logitech BCC950](#) имеет дистанционное управление (поворот объектива, приближение-отдаление), которое, например, позволит педагогу отойти к акустическому инструменту от стационарного компьютера. Впрочем, можно сэкономить, выбрав уже упомянутую модель [Logitech C922 Pro Stream](#) и самим поворачивать ее, установив на штатив. Так же можно поступить с моделью [Logitech C930e](#) (обладающей к тому же широким углом обзора — 90°).

Подробнее коснемся интересной модели [Logitech ConferenceCam Connect](#) (промежуточной по цене между дорогими⁵² и средними). Она может охватить пятнадцатиметровую комнату, имеет широкое поле обзора

⁵² Педагог-исполнитель, готовый выбирать дорогой вариант, может остановиться на модели [Logitech PTZ Pro 2](#) с большими возможностями панорамирования и изменения масштаба изображения. См. [диаграммы охвата](#)).

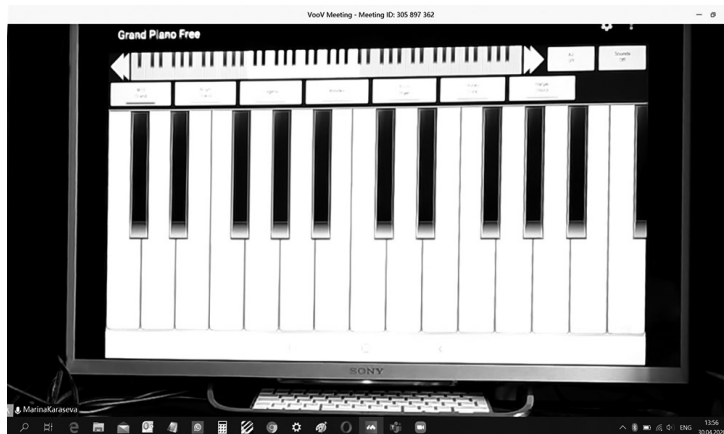
(90°), дистанционный пульт, (управляющий панорамированием и изменением угла съемки) и четырехкратное увеличение.



Ил. 7. Веб-камера Logitech ConferenceCam Connect

Ил. 8. Веб-камера в работе

Все это будет очень удобным для проведения занятия по специальности педагогом-исполнителем. На групповых занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам мобильные качества этой камеры можно оригинальным образом использовать для демонстрации через нее программ с Android-планшета, повернув камеру объективом к экрану телевизора (подключенного к этому планшету в режиме Miracast⁵³).



Ил. 9. Показ веб-камерой (развернутой объективом к внешнему монитору) на компьютере работы из мобильного приложения планшета. Изображение демонстрируется через большой экран по беспроводной связи Miracast (на телевизоре отображен интерфейс приложения Grand Piano Free)

⁵³ См. подробнее об использовании этого режима в статье автора [4].

Несколько общих комментариев по подключению веб-камеры к компьютеру и к выбранной конференц-программе:

- в настройках программы надо выбрать источники сигнала аудио и видео разными: аудиосигнал — от внешнего микрофона или звуковой карты, видеосигнал — от внешней веб-камеры;
- сигналы от внешнего микрофона, подключенного к компьютеру через звуковую карту по линейному входу, и от веб-камеры, подключенной к другому *USB*-входу, друг другу не мешают;
- перед покупкой стоит проверить совместимость веб-камеры с конференц-программами, которые педагог собирается использовать.

3.6. Наушники и гарнитур

Приобретение наушников становится практически неизбежным в двух основных случаях:

1. если музыкальные онлайн-занятия с какой-либо из сторон осуществляются с помощью смартфона, динамики которого обычно существенно искажают и «оглушают» звук;
2. если в одном помещении одновременно занимаются онлайн несколько человек, посещающие разные классы.

В получении информации по наушникам для музыкально-образовательных занятий есть некоторые сложности, так как в интернет-обзорах обычно фокус внимания находится либо на геймерских возможностях наушников, либо на аудиофильских. Между тем подобрать наушники с хорошими эргономическими свойствами для учеников очень важно, так как в наушниках утомление слуха происходит быстрее. Для исполнителей, кроме того, важны еще возможности наушников не мешать движениям при игре на музыкальном инструменте, дирижировании или пении. Исходя из этого, выскажем ряд рекомендаций по подбору:

- если позволяет специфика движения музыканта, то лучше выбирать наушники накладные, открытого типа, с возможностью регулировки громкости;
- наушники должны иметь возможность принимать как можно более широкий спектр частот;
- микрофону в наушниках чаще всего достаточно речевого качества⁵⁴, однако если ученик на теоретических занятиях (например, на гармонии) должен периодически подходить к фортепиано и играть на нем (например, модуляцию), лучше, чтобы микрофон в наушниках был, по возможности, хороший;
- для исполнителей удобнее было бы иметь гарнитуру с подвижным или съемным микрофоном;

⁵⁴ Для достаточно качественной записи игры исполнителей в любом случае потребуется хороший, отдельно стоящий микрофон.

- для большего комфорта онлайн-занятий удобнее, чтобы микрофон можно было быстро отключать и включать (то есть на корпусе наушников была бы возможность регулировки микрофона);
- не стоит включать функцию шумоподавления (если такой переключатель есть на наушниках), поскольку она негативно влияет на качество звука в целом;
- надо понимать, что самые хорошие наушники или микрофон будут частично или полностью неэффективны в том случае, если они используются с устройством среднего качества (например, «непродвинутыми» моделями смартфонов).

Говоря о конкретных образцах, которые удобно использовать к онлайн-занятиям, можно обратить внимание на гарнитуру [Sennheiser GSP 350](#) или [Asus Rog Delta](#) (оба варианта — с подключением к компьютеру через порт *USB*) и [Rog Delta Core](#) (с использованием 3,5-миллиметрового разъема *jack*).

Если звуковое окружение позволяет, можно использовать вместо наушников аудиоколонку для усиления звука. Один из хороших компактных вариантов — [Bose SoundLink Mini II](#).

Завершая обзор необходимого для занятий оборудования, выделим отдельно блок устройств и компьютерных программ, направленных на качественную передачу синхронизированного звука в интернет и ориентированных специально на музыкантов-исполнителей.

[Дисклавир](#) — акустический рояль, сконструированный фирмой Yamaha, с возможностью записи и передачи звучания по интернету. Он позволяет педагогам-исполнителям заниматься с учениками удаленно без потери качества звука (в том, однако случае, если на «обоих концах провода» есть по одному дисклавиру). Этот инструмент обычно приобретают в музыкальные учебные заведения для проведения дистанционных мастер-классов. Пока он остается в ряду дорогих единичных решений.

[Netduetto](#). Другой продукт фирмы Yamaha, компьютерная программа, предназначенная для ансамблевых репетиций в составе не более четырех человек. Она может представлять интерес для музыкантов, занимающихся камерным ансамблем, квинтетом, концертмейстерским мастерством⁵⁵. Для ее успешного использования, однако, необходимо иметь с каждой (!) из участвующих в ансамбле сторон полный комплект оборудования, включая скоростной компьютер, звуковую карту и качественные микрофоны.

Приведенные примеры, несмотря на их немногочисленность и определенную «экзотичность» ценовой категории, все же говорят о том, что работа в данном направлении ведется, и, возможно, в ближайшем будущем появится более массовый продукт аналогичной направленности⁵⁶.

⁵⁵ В Московской консерватории в настоящее время идут испытания этой программы на дирижерско-хоровом факультете.

⁵⁶ В ряду зарубежных проектов, недавно упоминаемых Европейской ассоциацией консерваторий, есть подборка [программ для удаленного обучения](#) [15]. Все они, так или

Итак, суммируем (не вдаваясь в технологические подробности) — что именно желательно / необходимо иметь для комфортного преподавания музыкальных дисциплин онлайн.

Общий желательный набор для всех педагогов:

- достаточно высокая скорость интернета (100 Мбит/с и выше, лучше с подключением не по WI-FI, а по оптоволоконному кабелю);
- компьютер / ноутбук с оперативной памятью минимум 8 ГБ (а лучше 16 ГБ); планшет / смартфон (например, Samsung или iPad) с последней версией операционной системы; владение хотя бы одной программой по проведению видеоконференций.

Для теоретиков-сольфеджистов:

педагогу —

- внешний микрофон для записи речи;
- ноутбук;
- звуковая карта (при наличии цифрового фортепиано);

ученикам —

- наушники с хорошей детализацией музыкального звука и относительно приличным по качеству микрофоном (можно в составе гарнитуры). Способ подключения наушников (проводной / беспроводной) — не столь важен.

Для музыкантов-исполнителей:

педагогу надо иметь —

- качественный внешний микрофон для записи музыкального звука,
- широкоугольную поворотную веб-камеру,
- хороший компьютер (ноутбук);

ученику —

- как минимум, хорошие беспроводные наушники (или колонку),
- хороший внешний микрофон,
- желательно также хорошую веб-камеру.

Вероятно, кто-то может спросить — зачем устраивать такие сложности и покупать столько «хорошего», «ввязываясь» в лишние траты на оборудование (пусть даже бюджетного плана относительно общей шкалы стоимости аудио- и видеоустройств). Можно, конечно, для записи звука продолжать пользоваться голосовыми сообщениями *WhatsApp* (при этом вынося приговор идее дистанционного образования в целом), однако стоит опять

иначе, имеют направленность на любительский, начальный уровень музицирования и мало подходят для целей академического образования в России. Среди названных ресурсов программа [MyPianist](#), которая «умеет» аккомпанировать солисту произведения из фиксированного в ней репертуарного списка. Программы [LoLa](#) и программа [The JamKazam Platform](#) позволяют, по словам разработчиков, уменьшить пинг при ансамблевом исполнении, однако, судя по противоречивым откликам в сети, на практике это оказывается достаточно проблематичным.

же вспомнить, что везде есть своя ценовая специфика достижения качества. Музыкант-профессионал понимает, что играть лучше на скрипке не из доставки *AliExpress*, а волос для смычка добывать не из хвоста коня. Музыкант-профессионал не будет проводить домашний урок на расстроенном фортепиано, он постарается привести его в надлежащий вид. С подбором аппаратуры все то же самое. Как и хороший музыкальный инструмент, она стоит денег, в сумме немалых. А то, насколько эффективной она окажется, будет во многом зависеть от методической стороны организации онлайн-занятий.

Приведем несколько примеров с опорой на практику занятий сольфеджио и гармонии.

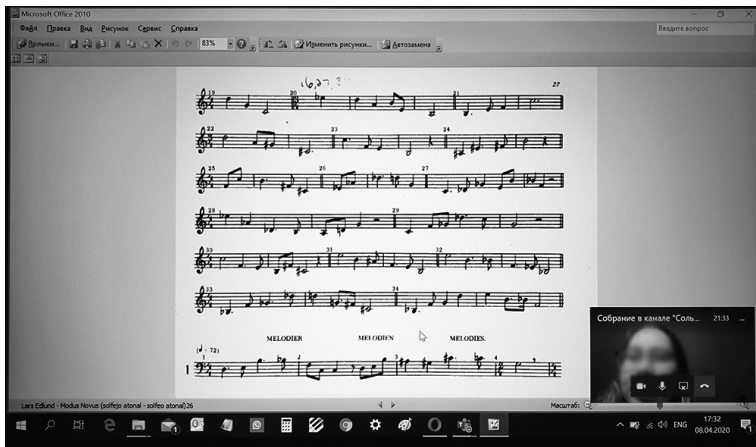
4. ОСОБЕННОСТИ ФОРМ РАБОТЫ НА ОНЛАЙН-ЗАНЯТИИ

4.1. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОБЩЕГО ЭКРАНА (SHARED SCREEN)

Как уже говорилось, это экран, который одновременно могут видеть и педагог, и его ученики⁵⁷. В разных конференц-программах эта функция реализована несколько по-разному. Рассмотрим основные ее особенности и преимущества для работы.

Основное удобство общего экрана состоит в том, что он позволяет педагогу не только показывать файлы со своего компьютера, но и запускать любые программы / приложения, имеющиеся на устройстве. Что это дает?

- педагоги-теоретики могут не только продемонстрировать на этом экране нотный текст (для анализа или пения с листа), но и файл с видеонотами.



Ил. 10. Пение с листа (на занятиях группы первого курса дирижерско-хорового факультета) через отображение нотного текста в общем экране программы Microsoft Teams (апрель, 2020)

⁵⁷ Как уже говорилось, эта опция имеется теперь не только в большинстве конференц-программ, но и в мессенджерах некоторых социальных сетей.



Ил. 11. На занятиях гармоническим анализом со студентами первого курса дирижерско-хорового факультета. Воспроизведение видеонот на общем экране программы VooV Meeting (апрель, 2020)

Общий экран также можно использовать как онлайн-фонотеку для коллективного прослушивания / просмотра музыкальных и музыкально-сценических произведений на занятиях по всем музыкальным дисциплинам (транслируя мультимедийные файлы как со своего устройства, так и напрямую из интернета)⁵⁸.

Диктанты по сольфеджио (в случае отсутствия у педагога цифрового инструмента) для передачи звука с лучшим качеством можно записывать заранее и также воспроизводить с помощью общего экрана. Так можно поступать и с тембровыми диктантами, в том числе диктантами из музыкальных произведений, давая их в виде фрагмента оригинального звукового файла⁵⁹;

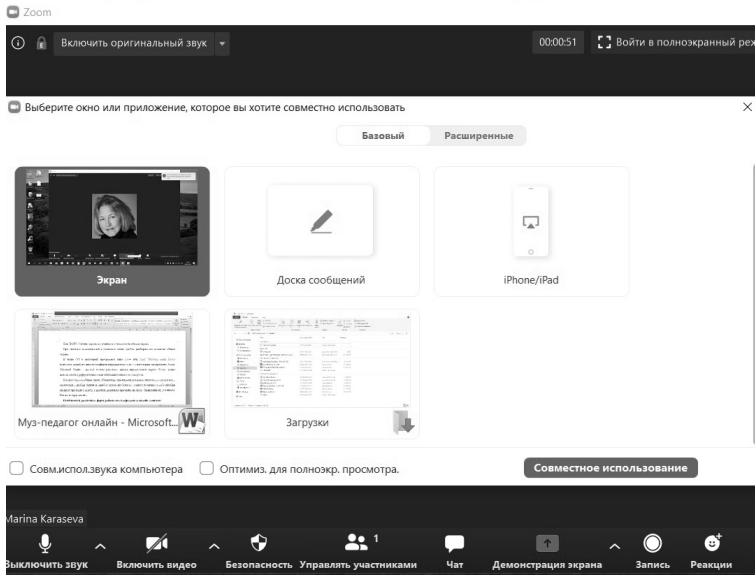
- педагоги-исполнители могут показать ноты прямо на уроке при разборе с учениками особенностей исполняемого ими произведения. Если же педагогам удобнее продолжать использовать на онлайн-занятиях полученный от ученика видеофайл (с его пением или игрой), они могут выложить его на общий экран и разобрать исполнение в прямом эфире, останавливая запись и сразу же давая к ней комментарии. Этот способ экономит значительное количество времени (на трату которого при записи и пересылке файлов с обсуждениями записей, присланных учениками, часто жалуются педагоги-исполнители)⁶⁰.

⁵⁸ Такие трансляции позволят избежать плохого качества звука, возникающего в том случае, если педагог решает включить онлайн-ученикам музыку со своего домашнего аудиоустройства через микрофон.

⁵⁹ Целесообразно при этом использовать программные возможности замедления записи по отношению к темпу оригинала (см. технологию, описанную в статье автора [4]).

⁶⁰ Еще один способ сэкономить время педагогов-исполнителей, предпочитающих пересылку файлов онлайн-анализу игры — использование упоминавшегося уже

В меню общего экрана часто есть вкладка *доска для записей* (Whiteboard), на ней можно рисовать, писать виртуальным пером или стилусом (при наличии сенсорного экрана). Ее удобно использовать на занятиях по анализу музыкальных форм или полифонии, где требуется показывать некоторые схемы и формулы⁶¹. Впрочем, главное здесь — само наличие общего экрана в конференц-программе, поскольку «классную доску» можно открыть (в среде Windows) отдельно, в программе [Microsoft Whiteboard](#).



Ил. 12. Отображение опций общего экрана в программе Zoom

Педагогу, работающему в конференц-программах, которые имеют опцию включения общего экрана, во избежание неприятных инцидентов с транслированием кем-либо из участников (например, в контексте ведения мастер-классов) нежелательного постороннего контента, обязательно стоит выставить в настройках программы запрет на использование этого общего экрана кем-либо другим, кроме ведущего.

В некоторых формах работы на индивидуальных занятиях использование общего экрана методически не целесообразно. Так, разбор ошибок в задаче по гармонии лучше проводить с использованием бумаги. В этом случае ученик посылает педагогу фото с решенной им задачей, педагог проверяет задачу в режиме реального времени, ученик помечает ошибки у себя в тетради, одновременно слушая объяснения педагога.

устройства [AVerMedia ExtremeCap 910](#). Оно сумеет записать голосовые комментарии педагога прямо при просмотре им видеофайла, присланного учеником, путем нажатия только одной кнопки (запись звука накладывается на видео из экрана компьютера).

⁶¹ Можно также сделать записи на ней заранее и сохранить их как файл.

4.2. СПОСОБЫ КОРРЕКЦИИ ФОРМ РАБОТЫ НА ОНЛАЙН-ЗАНЯТИЯХ ПО СОЛЬФЕДЖИО

Интонационные и ритмические упражнения могут выполняться в полном объеме, однако только в режиме «solo». Поскольку пение по нотам (с листа или как приготовленное задание) проводится с использованием общего экрана (при этом педагог не видит участников), лучше заранее определять очередность выступлений учеников⁶².

При игре аккордовых последовательностей (с целью их запоминания учениками на слух) педагогу желательно придерживаться среднего регистра, который прослушивается яснее.

4.3. КОМБИНИРОВАНИЕ ОФЛАЙН И ОНЛАЙН-ЗАНЯТИЙ В ДИСТАНЦИОННОМ ОБУЧЕНИИ⁶³

Этот формат работы связан, в первую очередь, с выбором способа информационной связи педагога со своими учениками, форм учебного контроля в промежутках между дистанционными занятиями, а также с подготовкой учебного материала для его использования онлайн.

Связь с учебной группой удобно осуществлять через создание специальных закрытых групп в социальных сетях⁶⁴. Основной предмет регулярной информации здесь — оповещения (в виде интернет-ссылок) о начале и месте проведения онлайн-занятия⁶⁵, домашние задания, в том числе с прикрепленными в них документами (нотами) и медиафайлами с записями музыки.

При подготовке материалов, размещаемых в качестве заданий, часто используются звуковые файлы, записанные педагогом для самостоятельной тренировки учащихся. Для этого удобно использовать одну из бесплатных и несложных программ качественной записи звука, например [Audacity](#)⁶⁶.

⁶² Можно обыграть это небольшое неудобство, например, устроив своеобразную «игру в фанты»: поручив учащимся самим «выкликать» имя следующего поющего.

⁶³ Речь здесь идет о возможности их комбинации в условиях вынужденной изоляции. Вне этой особой ситуации главная роль принадлежит, естественно, обычным, очным занятиям.

⁶⁴ Привычные индивидуальные сообщения, посылаемые через мессенджер, окажутся в этом случае, скорее всего, трудоемкими и неудобными.

⁶⁵ Иногда наличие такой группы становится особенно важным: речь идет, в первую очередь, о форс-мажорных случаях внезапного отказа конференц-платформы (когда программа «падает» без возможности ее перезагрузки). Тогда педагог может «достать из второго рукава» другую конференц-программу и быстро организовать продолжение занятия в ней. При этом ссылка-оповещение о новом месте встрече тут же помещается в закрытую группу в социальной сети. Это позволяет не прерывать занятие из-за программного сбоя.

⁶⁶ Для сохранения в ней файла надо выбрать опцию «экспортировать в» и нужный формат, лучше всего, MP3, чтобы ученик смог открыть этот файл с любого смартфона.

5. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ И ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ОНЛАЙН-ЗАНЯТИЙ

5.1. РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ ВИДЕОРЕЖИМА

Не затрагивая глубоко вопросы, касающиеся регулирования психологических и коммуникационных проблем, возникающих в процессе проведения онлайн-занятий⁶⁷, скажем лишь несколько слов о роли в этом плане режима видеосвязи для групповых занятий. Из практики общеобразовательной школы известно, что при работе с группой видеосвязь помогает держать внимание учащихся. В условиях занятий музыкальных ситуация выглядит несколько проще. С одной стороны, численность учеников в группах по специальным предметам (сольфеджио, музыкальной литературе и т. д.) значительно меньше, чем в классах общеобразовательной школы. С другой стороны, ученики музыкальных учебных заведений намного более мотивированы по сравнению с другими их сверстниками⁶⁸. Еще проще в этом смысле заниматься онлайн со студентами: проблем с дисциплиной и «разговорчиками в строю» практически не возникает. Поэтому использование видеорежима на групповых (музыкально-теоретических) занятиях надо регулировать, в первую очередь, исходя из целей методических, а не дисциплинарных. Рассмотрим этот аспект детальнее.

Использование видеорежима существенно увеличивает поток передаваемой по сети информации, перегружая трафик при слабом интернет-сигнале. В результате может ухудшиться качество звукопередачи. В связи с этим видеосвязь на занятиях сольфеджио стоит использовать лишь эпизодически⁶⁹: при начальном приветствии группы (психологически всем приятно посмотреть друг на друга и поздороваться⁷⁰) и тогда, когда того требует специфика выполняемого упражнения. В частности, видеорежим необходим для наблюдения за движениями губ учащегося при пении, а также для контроля за схемами дирижирования⁷¹.

Несколько практических советов:

- стоит приучить учеников называть свое имя перед задаваемым ими вопросом или их ответом, даже если все лица отображаются на экране

⁶⁷ Это отдельная и интересная тема для социокультурного исследования.

⁶⁸ Мы не рассматриваем здесь случаи с так называемыми гиперактивными детьми: с ними трудно справиться и на офлайн-занятиях.

⁶⁹ Об особенностях использования видеорежима при проведении контрольных испытаний см. далее в статье.

⁷⁰ Заметим, что за время карантина ощутимо увеличился фактор «пижамности» в показе домашней обстановки — тому во многом способствуют телерепортажи из домов известных ведущих. Это освобождает и педагога, и ученика от возможного чувства стеснения, когда они «впускают» других в свой бытовой интерьер.

⁷¹ При этом такие специальные программные средства, как размытие фона и добавление экранной картинке на задний план (имеющиеся в Zoom и аналогичных программах) лучше не использовать, поскольку они снижают уровень четкости движений на переднем плане.

у педагога: в отличие реального помещения, экранная «комната» не дает возможности услышать, с какой стороны идет звук;

- проецирование изображения с мобильного устройства или ноутбука на большой экран (телевизор или проектор) имеет смысл в том случае, если занятие проводится со многими участниками, а конференц-программа позволяет отобразить на экране множество лиц присутствующих.

5.2. РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ АУДИОРЕЖИМА

Для достижения более ясного, четкого звука следует:

- на цифровых фортепиано убирать из настроек пространственные эффекты;
- регулировать громкость микрофона (подключенного отдельно или через звуковую карту) на каждом уроке, поскольку все участники онлайн-занятия имеют разные принимающие устройства (удобно иметь регулировку звука на самом микрофоне в случае его отдельного подключения);
- просить учащихся отключать микрофоны во время слухового анализа и диктанта, а также отключать громкую связь в их телефонах в случае, если возникает эффект эха;
- иметь в виду, что звук цифрового фортепиано, усиленный внешними колонками, через микрофон передается плохо: тоны в вертикали не прослушиваются детально. Усиление звука цифрового фортепиано, подключенного через *line in*, надо регулировать, как уже описывалось выше, через внешнюю звуковую карту;
- в настройках конференц-программ отключать функции шумоподавления, снимая дополнительные «галочки» в меню работы со звуком;
- передавая онлайн звук акустического фортепиано, располагать микрофон в некотором отдалении от инструмента.

5.3. Прочие практические советы педагогу:

- хорошо настроить акустический инструмент, если планируется использовать его в онлайн-занятиях, это позволит несколько уменьшить эффект плывущего звука;
- подключить усилитель *Wi-Fi*-сигнала (например, [такой](#)), если в помещении, выбранном для онлайн-занятий, наблюдается падение мощности интернет-сигнала (на *Wi-Fi*-индикаторе устройства горят не все «палочки»);
- при проведении онлайн-занятий, находясь за городом, на даче, заранее позаботиться о стабильной работе интернета. В случае использования для этих целей сим-карты⁷² есть смысл поставить на крышу дома

⁷² Для информации: существующих сейчас тарифов для ноутбуков и роутеров со стандартным для операторов ограничением до четырех Мбит может хватать для проведения индивидуальных онлайн-занятий. Однако надо понимать, что эта скорость,

антенну с роутером, это может решить большинство проблем плохой интернет-связи.

Понятно, что не каждый педагог-музыкант пока обладает необходимыми компьютерными знаниями, а в период карантина нельзя вызвать мастера по настройке. В таком случае надо иметь в виду, что помощь можно получить и удаленно. Назовем два из возможных способов такой помощи:

- путем установки программы [Team Viewer](#), которая предоставляет доступ к дистанционным действиям на данном компьютере / смартфоне⁷³;
- методом записи экрана, которую (через соответствующую программу, их выбор на сегодня достаточно велик⁷⁴) может сделать кто-то из более продвинутых пользователей и послать «обучающее видео» своему педагогу или коллеге.

6. ОРГАНИЗАЦИЯ ОНЛАЙН-КОНТРОЛЯ И ПРОВЕРКИ

Это наиболее сложная часть онлайн-занятий, решаемая пока лишь частично. В ближайшее время она будет находиться в стадии апробации. При этом одни решения будут неминуемо исчезать, другие появляться. Сейчас же попробуем высказать некоторые соображения по тому, как это может быть организовано⁷⁵.

О проведении текущих зачетов. Сдача учащимися индивидуальных зачетов (например, игра модуляций, пение наизусть⁷⁶ и т. п.) в период вне сессии может, как и прежде⁷⁷, проходить в формате отправки педагогу видеозаписи через личные сообщения в социальной сети (см. подробнее о формах контроля далее в статье);

О подготовке материалов для выпускных и конкурсных экзаменов⁷⁸. Один из возможных способов — заранее записать на бумаге примеры, оцифровав их затем с помощью компьютерных специалистов в *MIDI*-формате с применением фортепианных семплов. А затем вместо живого проигрывания их педагогом онлайн препоручить воспроизведение

в принципе, недостаточная. У установщиков оборудования (интернет-антенн) есть в продаже сим-карты со специальными скоростными безлимитными интернет-тарифами, отсутствующими на сайтах самих операторов.

⁷³ Разумеется, разрешать делать это надо только проверенным людям и только под собственным визуальным наблюдением в реальном времени.

⁷⁴ Удобная и визуально понятная программа для этого — [Movavi](#).

⁷⁵ Автор может вести на эту тему разговоры лишь в предположительном ключе, в пределах своих компетенций, поскольку понятно, что многие технические детали организации экзаменационного процесса должны разрабатываться IT-специалистами.

⁷⁶ При проверке пения наизусть лучше попросить ученика на записи закрыть глаза, поскольку из присланного им видео не будет ясно, что находится у него вне зоны видения его камеры (ноты, электронный текст и прочее).

⁷⁷ У тех педагогов, кто это практиковал ранее.

⁷⁸ Имеются в виду экзамены в конкурсных классах средних специальных музыкальных школ.

диктантов или «цепочек», условно говоря, электронному экзаменатору⁷⁹. Это, вероятно, может быть одним из частичных, безусловно, вынужденных решений в создавшейся сложной ситуации. Надо при этом понимать, что переданные третьим лицам заранее письменные данные экзаменационных условий создают потенциальные возможности утечки информации, и принимать в этом случае особые меры безопасности⁸⁰.

Другой, менее технологичный, вариант — «живое» онлайн-проигрывание заданий педагогом-экзаменатором. В этом случае надо не только решить вопрос с качеством звуковоспроизведения и проверить технологическую готовность самого педагога к работе онлайн (о чем в деталях уже было сказано выше), но также продумать способ и время получения этим педагогом экзаменационных условий (музыкального диктанта, задачи, темы для сочинения фуги и прочего). Любая пересылка материалов посредством электронной связи создает теоретическую возможность их мгновенного тиражирования⁸¹. Более надежным здесь будет появление на экране курьера, в прямом эфире передающего экзаменатору запечатанный пакет с экзаменационными материалами, и последующее вскрытие этого конверта в реальном времени.

Об организации письменных экзаменов и контрольных тестов. При написании в режиме онлайн письменной работы (например, диктанта или задачи по гармонии) исчезает привычная для учащихся возможность списать друг у друга, повернув голову в соответствующем направлении. Однако в процессе онлайн-экзамена испытуемые могут получить подсказку, не поворачивая головы. Способов здесь много: получить на свой смартфон (второй-третий-десятый, лежащий рядом на столе и не обозреваемый веб-камерой) фото с правильным решением, отключить свой микрофон и получить словесный комментарий кого-то из присутствующих в комнате, ответить на телефонный звонок-подсказку.

Для того чтобы уменьшить риски получения недостоверных результатов, надо просить учащихся в обязательном порядке:

- не выключать видеоизображение в течение всей письменной работы;
- не выключать микрофон;
- заранее установить смартфон (или другое устройство, посредством которого они принимают участие в экзамене) таким образом, чтобы оно передавало видеоизображение экзаменуемого по пояс (последнее,

⁷⁹ См. подробнее о процессе такой подготовки материалов на сайте [ЦМШ](#).

⁸⁰ Как примерный вариант решения: руководитель учреждения собирает образцы письменных работ, написанные педагогами в нескольких вариантах, затем лично отдает их на «зашифровку» сторонним специалистам вне данного учебного заведения. После чего принимает готовый продукт. В этом случае возможно смоделировать ситуацию, максимально приближенную к «ритуальному» моменту вскрытия конверта с заданиями, который обычно происходит на приемных экзаменах.

⁸¹ Это, соответственно, открывает возможности для создания апелляций, исков, ложных обвинений и всего прочего, что может сопровождать и нередко сопровождает любые отборочные процедуры вообще.

впрочем, не всегда возможно по техническим причинам: чаще всего учащиеся используют смартфон с проводными наушниками⁸², из-за чего отдалить смартфон от себя на нужное расстояние невозможно⁸³; фокусное расстояние встроенной, как и среднестатистической внешней, веб-камеры компьютера также (как отмечалось) изменить нельзя);

- поскольку конференц-программы не всегда могут показать абсолютно всех участников онлайн-собрания, тем более в нужном для наблюдения ракурсе, для лучшего обзора экзаменуемых надо выбирать те платформы, которые позволяют разместить на экране большее количество участников⁸⁴.



Ил. 13. Студенты — музыковеды и симфонические дирижеры пишут диктант по сольфеджио (май, 2020)

По истечении времени, отведенного на выполнение задания, экзаменуемым дается определенное, оговоренное заранее время для отправки решений в виде фотофайлов (с установленным минимальным разрешением, желательно, не ниже восьми мегапикселей). В случае отсылки фото по электронной почте (а не внутри специально созданной платформы для сдачи экзаменов⁸⁵) она должна происходить:

- на заранее выбранный руководством и указанный официальный адрес;
- с заранее авторизованного учебным заведением аккаунта экзаменуемого.

Об организации проверки педагогами экзаменационных работ. В процессе проверки текущих заданий учащиеся чаще всего пересылают педагогу

⁸² Как правило, в массе своей учащиеся не имеют ни беспроводных гарнитур, ни хороших веб-камер на ноутбуках и ПК. Последние также есть не у всех.

⁸³ Немного помогает отдалить от себя смартфон использование селфи-монопода (в нашем случае прием, придуманный самими студентами на занятии).

⁸⁴ Например, в VooV Meeting можно увидеть до 25 человек одновременно на одном экране, а в Microsoft Teams — только четверых.

⁸⁵ Варианты таких платформ, например, в преддверие начала летней сессии представил [сервис «Юрайт-экзамен»](#).

свои решения в виде фотофайлов, и педагог затем проверяет и комментирует (устно или в виде текста) полученный результат. При проведении экзамена проверка диктантов, задач и других форм письменных работ может осуществляться с помощью коллективного обсуждения экзаменаторами, с включением ими общего экрана в конференц-программе. Наиболее сложным здесь является не определение критериев выставления оценки (они в каждом учебном заведении давно сформированы и могут быть заранее откорректированы в связи с новой ситуацией экзаменационного приема), а собственно процесс выполнения на экране графических пометок (выявления ошибок, подчеркивания неправильных решений и прочего). Вариантами решения проблемы здесь могут стать:

- использование стилуса для записи на сенсорном экране планшета — при работе через мобильный вариант конференц-приложения;
- использование стилуса для записи на экране ноутбука с сенсорным экраном — при работе в десктопной версии конференц-программы;
- использование графического планшета⁸⁶ для передачи записей на несенсорный экран ноутбука или компьютера — при работе в десктопной версии конференц-программы;

В любом случае, для внесения пометок в письменные экзаменационные работы потребуется:

1. наличие стилуса / графического планшета;
2. наличие установленного на компьютере / планшете ведущего конференц-встречи⁸⁷ любой программы-фоторедактора с возможностью делать надписи на цифровых фотографиях;
3. умение педагога обращаться со всем этим должным образом.

Похожим же образом можно разрешить проблему с подписями под представленными в работах результатами, поставив их поочередно каждым из экзаменаторов⁸⁸.

О проведении устных экзаменов по музыкально-теоретическим дисциплинам. Устные переводные экзамены / зачеты провести онлайн значительно проще, чем экзамены письменные. В этом случае достаточно использования определенной конференц-программы и владения педагогами, проводящими экзамен (в особенности, по сольфеджио) основами работы с подготовленным должным образом цифровым / акустическим фортепиано (о чем уже было подробно сказано выше).

Для экзаменов по исполнительским специальностям проверенную уже на онлайн-отборах к конкурсам форму отправки видеофайла (без признаков монтажа) с исполнением сольной программы можно дополнить

⁸⁶ Например, фирмы [Wacom](http://Wacom.com).

⁸⁷ Ввиду большой трудоемкости работы по проверкам письменных заданий экзаменаторам можно периодически меняться в роли ведущего онлайн-конференции.

⁸⁸ Если IT-специалисты и прочие службы не предпишут использовать какой-либо иной способ.

исполнением этой же программы (или ее фрагментов по выбору комиссии) в реальном времени — используя форматы видеотрансляции⁸⁹ или конференц-программы⁹⁰. Смысл такого дополнения состоит в том, что живое «здесь-и-сейчас» исполнение лишено возможности «правки-перезаписи в эфирный раз». Помимо того, исполнение в реальном времени способно показать экзаменационной комиссии и то, как ученик умеет справляться со сценическим волнением, выступая перед конкретной, высокозначимой для него аудиторией.

Если экзамен включает в себя чтение с листа на инструменте (так бывает на экзаменах по общему фортепиано у музыковедов и дирижеров-симфонистов), можно, например:

1. прислать экзаменуемому в день экзамена PDF-файл, содержащий большой нотный сборник;
2. на самом экзамене попросить открыть определенную страницу из него (в этом случае играть придется, поставив на пюпитр планшет или смартфон с нотным текстом).

Об особенностях организации вступительных экзаменов. Все эти трудности проведения экзаменационных процедур умножаются в случае проведения вступительных экзаменов. Главной задачей здесь является не аттестация уже хорошо знакомых педагогам учащихся, но отбор неизвестных претендентов. Все они имеют не только разные способности, выучку и психологическую выдержку, но и разные: географическое местоположение, скорость интернет-сигнала, уровень технических возможностей своих электронных устройств.

Заранее определить, унифицировать и свести в одно уравнение все эти «неизвестные» нет возможности. Теоретически говоря, обстоятельства форс-мажорного типа (например, временное пропадание интернет-связи) могут случаться в любой момент устного или письменного экзамена с обеих сторон. Будут ли эти или другие моменты, связанные с техническими сбоями аппаратуры⁹¹, служить основанием для подачи апелляций абитуриентами, каковы будут возможности проведения экспертизы в этом случае, каким образом будут назначаться повторные проверки знаний и умений апеллянтов? Каким образом будут осуществляться подписи экзаменационных ведомостей? Все эти и многие другие вопросы и ситуации технического и юридического характера должны быть тщательно продуманы:

⁸⁹ Основной минус стриминга — в невозможности остановить игру экзаменуемого «по хлопку», что делает эту форму не вполне удобной для проведения вступительных экзаменов по специальности.

⁹⁰ Конкретную программу для стриминга или видеоконференции в таком случае заранее выбирает приемная комиссия и учебная часть заведения. Соответственным образом, как обычно, расписывается время подключения к ней каждого экзаменуемого (входящего в нее под своим именем и фамилией).

⁹¹ Например, внезапным появлением «эхо-шумов» и тому подобного.

- возможные сценарии штатного и нештатного течения процессов должны быть заранее спрогнозированы;
- их детали должны быть четко сформулированы, обсуждены с соответствующими профильными специалистами и приняты на онлайн-заседаниях Ученых советов вузов, педсоветов школ и училищ;
- откорректированные в результате коллективного обсуждения предложения должны быть представлены на согласование соответствующему ведомству в курирующей организации;
- принятые положения должны быть вывешены на сайт учебного учреждения и при приеме документов доведены до каждого абитуриента в письменном виде;
- в процессе проведения консультаций к экзаменам следует устроить для них короткую «технологическую репетицию» будущего онлайн-экзамена, снабдив каждого абитуриента «памяткой-алгоритмом действий»: что, как и когда он должен делать на экзамене⁹².

К рекомендациям, высказанным относительно проведения внутренних экзаменов и применительно к экзаменам вступительным надо добавить предположения о возможности передачи экзаменаторам письменных работ, предварительно зашифрованных в приемной комиссии. Технологически удобным будет переслать эти фотофайлы в заархивированном виде (в одном или нескольких архивах) с уровнем доступа к ним по специальному паролю. Обратная передача их в приемную комиссию может быть осуществлена аналогичным способом.

Конечно, многое зависит от масштабов самого учебного заведения. В небольшой городской музыкальной школе организовать приемные экзамены гораздо проще, чем в крупном столичном музыкальном вузе. Из любой ситуации можно найти наилучший сообразный ей выход. Впрочем, из сказанного, думается, понятно, во-первых, что трудозатраты при проведении экзаменов онлайн в разы увеличиваются, а во-вторых, что равноценной замены очным вступительным экзаменам в области музыкального образования (в особенности, профессиональной его ступени) быть не может.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: КУДА И КАК МЫ БУДЕМ ПРОДВИГАТЬСЯ

Что нам «подказали» самые первые недели карантина

Прежде всего, они подсказали, как не допустить в дальнейшем педагогического «коллапса» при вхождении в подобные ситуации. Среди превентивных мер такого плана уже ясно вырисовываются следующие:

- курсы повышения квалификации по компьютерной грамотности педагогов-музыкантов не должны проводиться «для проформы» (как часто это бывает в музыкально-педагогической сфере), дабы не попадать

⁹² Вследствие экзаменационного стресса у абитуриентов нередко наблюдаются поведенческие ошибки.

более в ситуацию, когда педагог, еще не принадлежащий к почтенно-возрастной группе, оказывается неспособным прочитать простую «разговорную» онлайн-лекцию и работу за него вынуждены выполнять его коллеги⁹³.

- программы и содержание таких курсов, (так же, как и соответствующих учебных курсов в спецшколах, училищах и вузах) должны быть пересмотрены и актуализированы с большим акцентом на актуальных, практических аспектах современной мультимедийной и сетевой среды;
- преподавать на таких курсах эффективнее будет не инженерам или компьютерным специалистам, которые часто не знают всех тонкостей музыкальной специфики, а музыкантам, владеющим необходимыми основами практической работы с современными компьютерными программами, мобильными приложениями и специальным оборудованием;
- в программу курсов повышения квалификации надо включать раздел основ звукорежиссуры, привлекая для этого специалистов, которые смогут доступным языком объяснить азы работы со звуком (не пугая «безнадежных гуманитариев» «страшными» интерфейсами специальных программ);
- руководству учебных музыкальных заведений следует заранее позаботиться о том, чтобы названным выше специалистам (штатным или приглашенным на работу по договору) было дано поручение разработать (и, с течением времени, периодически обновлять) централизованные, четкие и предельно конкретные инструкции педагогам по алгоритму преодоления новых для них трудностей. Это сможет оказать необходимую помощь многим педагогам, прежде всего, принадлежащим к старшему поколению⁹⁴.

КАКОЕ МЕСТО В СИСТЕМЕ ЗАЙМЕТ ОНЛАЙН-ОБУЧЕНИЕ, КОГДА COVID-19 СТАНЕТ ВОСПОМИНАНИЕМ?

У любого вопроса всегда есть две стороны. Если потери от внезапно разразившегося всеобщего перехода на «удаленку» уже становятся примерно понятны, то *преимущества* онлайн-преподавания пока еще системно не обобщены. Сделаем ряд предположений в этом направлении.

Онлайн-занятия могут оказать существенную *помощь* в оптимизации очного учебного процесса. Такая помощь может осуществляться как в отдельных случаях, так и постоянно, как отдельным лицам или группам лиц, так и целым организациям. Смоделируем возможные примеры. Онлайн-формат может:

- позволить не пропускать занятия тем студентам, кто по разным причинам не попадает на очные уроки по расписанию своей учебной группы:

⁹³ Практика показала, что таких случаев достаточно много в разных звеньях музыкального обучения.

⁹⁴ Которых, как известно, много в системе музыкального образования, и которые могут прекрасно работать офлайн, обладая ценным многолетним опытом.

болеющим студентам, молодым мамам / мамам с часто болеющими детьми;

- стать подспорьем для пожилых педагогов, которым в силу возраста и заболеваний суставов трудно передвигаться. В периоды обострений они могут проводить занятия в онлайн-режиме, не переживая о том, что выбиваются из педагогического процесса⁹⁵;
- способствовать решению кадровых проблем: руководство сможет пригласить в качестве педагога-почасовика специалиста из другого города, который в определенное время будет читать лекции и давать практические занятия, не выезжая при этом из своего региона⁹⁶;
- обеспечить возможность проведения курсов повышения квалификации на местах силами данного учебного заведения;
- сгладить ситуацию форс-мажора (с необходимостью последующего наверстывания пропущенных / «не отданных» учебных часов) в период сезонных эпидемий гриппа, при объявлении карантина. Для исключения «авральная» ситуации учебным отделам надо в начале каждого учебного года создавать помимо обычных бумажных (и электронных) списков учащихся еще и списки их по группам в одной из конференц-программ, предназначенной для использования педагогами⁹⁷;
- подсказать педагогам новые способы офлайн-преподавания с использованием навыков, полученных ими при освоении элементов конференц-программ (в первую очередь, работы с общим экраном)⁹⁸.

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ОНЛАЙН-ОБУЧЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ЕГО ВОЗМОЖНОСТЕЙ И ИХ ВОСПРИЯТИЯ

Беспечно отмахнуться от «надоедливой цифровизации» уже вряд ли получится⁹⁹, и педагоги, так или иначе, в целом приспособятся к ситуации. Опытная «копилка» будет интенсивно пополняться. Постепенно выработается онлайн-этикет (сейчас он только складывается¹⁰⁰), от него

⁹⁵ Для этого надо выделить специальное помещение, где бы учащиеся могли собираться группами для онлайн-занятий с таким педагогом.

⁹⁶ Разумеется, потребуется при этом проработать все экономико-юридические вопросы такого сотрудничества.

⁹⁷ Так, для примера, было заранее сделано при переходе на онлайн-обучение в марте 2020 года в Московской консерватории, что позволило педагогам в кратчайшие сроки приступить к своим новым обязанностям в сети.

⁹⁸ Это, например, может касаться работы с мобильными приложениями: музыкальными инструментами-симуляторами, при которой вывод этих приложений с планшета на другой экран, при наличии в классе интернета, можно будет осуществлять через одну из конференц-программ (вместо вывода на экран телевизора или проектора).

⁹⁹ Совершенно очевидно, что и должностные инструкции педагогов будут в ближайшем будущем определенным образом скорректированы.

¹⁰⁰ В частности, надо научить учеников тому, как лучше располагать смартфон в условиях видеоконференции, как правильно отправлять фото с нотными решениями (чтобы педагогу не приходилось тратить время на переворачивание изображения).

тоже будет зависеть психологическая комфортность проведения занятий. Видоизменятся как сами онлайн-занятия, так и требования к ним: «пере-сказывающих голов» станет меньше, а интересного иллюстративного, в том числе мультимедийного музыкального материала больше. Остальное, как и раньше, будет зависеть от личного педагогического мастерства: можно научиться работать в *Zoom*, но продолжать при этом преподавать плохо.

Понятно, что одно только владение аппаратурой никогда не будет мерилом значимости педагога. Однако и без него ныне, равно как и без самой аппаратуры, педагогу впредь будет не всегда просто работать. Чтобы точнее сориентироваться, входя в онлайн-режим занятий, педагогам надо четко представить себе, какой продукт они хотят и могут получить на выходе, спрогнозировать, каков может быть желаемый результат. Для этого надо заранее взвесить свои онлайн-возможности, являющиеся результатом умножения профессиональной специфики на наличную техническую базу.

Логически обобщая все сказанное по этому поводу выше, выведем условную шкалу, отражающую соотношение степени эффективности занятий в онлайн-режиме со степенью возникающих в их процессе ограничений.

Итак, онлайн-занятия профессионального качества для музыкантов по шкале:

5 баллов – возможны без существенных ограничений и без особых требований к аппаратуре. Адресная группа: *преподаватели музыкально-исторических и музыкально-теоретических предметов*, то есть все те, кто ограничен, в основном, лекционно-понятийным процессом. Не очень сложно также организовать и проверочные тесты (экзамены) онлайн в варианте устных ответов. Есть определенные сложности контроля в проведении классных письменных работ (по гармонии, полифонии, композиции);

4 балла – возможны с рядом ограничений. Адресная группа: *педагоги-сопранисты*. Нет возможности петь ансамблем и хором. Нужна более совершенная аппаратура для работы онлайн (прежде всего, педагогу). Достаточно сложно организовать адекватный контроль при выполнении классных работ (музыкальных диктантов, аккордовых тестов);

3 балла – возможны с большой степенью сложности и принципиальных ограничений. Адресная группа: *педагоги и ученики всех музыкально-исполнительских специальностей*. Нужна дорогостоящая аппаратура высокого класса – как педагогу, так и ученику, соответственно, серьезные финансовые вложения для организации относительно адекватного занятия по специальности на профессиональном уровне;

2 балла – возможны частично. Адресная группа: *органисты, клавесинисты, ударники* и другие музыканты, специальность которых связана с игрой на инструментах, отсутствующих в домашних условиях, которые в таком случае, по возможности, заменяются тем, что имеется в домашнем употреблении: цифровым органом, обычным фортепиано и так далее;

1 балл – возможны условно. Адресная группа: *участники дирижерской работы в специальном классе*, с принципиальной необходимостью

организации дирижирования под аккомпанемент фортепиано и прямого взаимодействия с ним. В условиях карантина в дирижерских классах, за неимением других решений, чаще практикуют дирижирование под фонограмму, что, как можно понять, лишь условно можно считать профессиональной работой с материалом;

0 баллов – невозможны, вследствие неустранимой временной задержки¹⁰¹ (на сегодняшний день и для музыкального образования в целом)¹⁰². Адресная группа: педагоги-концертмейстеры, преподаватели классов камерного ансамбля, симфонические и хоровые дирижеры (в условиях необходимости управления оркестром или хором).

Общее дополнение к оценкам по шкале баллов от трех до нуля. Для музыкантов-исполнителей даже при наличии полного двустороннего комплекта дорогой аппаратуры при онлайн-занятии возможно достижение только частичного эффекта по сравнению с занятиями очными. Всегда будут отсутствовать два важнейших компонента: мануальная корректировка мышечного аппарата ученика и слышание того, как звук голоса или инструмента распространяется в реальном пространстве. Академические зачеты и экзамены по исполнительским дисциплинам номинально проводить можно (используя видеозаписи и онлайн-трансляции), а реально (с учетом всех профессиональных исполнительских требований и параметров оценки) – весьма проблематично.

Однако хотим мы или нет, но наступление эпохи онлайн – это лишь констатация процессов, которые идут в мировом масштабе. Вести сегодня речь о противостоянии или конкуренции онлайн- и офлайн-обучения музыке – малорезультативно. Как акустический инструмент не сравнится с электронным, так и «удаленка» не сравнится с очным занятием в полной мере. Это общее место, и оно не нуждается в обсуждении. Остальное же надо обговаривать: анализировать, взвешивать, сравнивать и выбирать лучшие варианты, которые подходят именно для этого предмета, этого педагога и этого уровня обучения.

То, что оказывается совершенно неподходящим для профессионального обучения в вузе, может быть вполне приемлемым в контексте общего музыкального развития, как детей, так и взрослых. Занятия специальностью и сольфеджио могут проходить достаточно результативно на уровне общего начального музыкального образования (где важно поправить штрихи, скорректировать неверные ноты и ритм и так далее).

¹⁰¹ Если «профессионалы от компьютера» скажут «профессионалу от музыки», что у них есть возможность сделать задержку совсем небольшой, то реакция музыканта будет примерно такой же, как если бы сказать ему в утешение о том, что он опоздал на поезд всего на пятнадцать секунд, а не на полминуты.

¹⁰² Инновационные разработки фирмы Yamaha, о которых говорилось в статье, являются интересными, но единичными решениями – не только в силу их дороговизны, но и вследствие ограниченных возможностей одновременного охвата достаточно большого числа участников.

На уровне профессиональных полноценных занятий сольным исполнением онлайн уроки могут также помогать — частично. Однако при отсутствии у педагога и учеников минимально приемлемого набора оборудования такие занятия могут быть, скорее, лишь временным поддержанием связи с педагогом, контролирующим выполняемость заданий учеником¹⁰³.

Здесь мы позволим себе вновь вернуться к нынешним спорам в среде музыкантов, упомянутым в начале статьи, немного глубже прорисовав их суть. Последняя весьма неоднозначна, поскольку у всех сегодняшних поборников и противников добавления онлайн-обучения в музыкально-образовательный процесс, как у любых дискутирующих сторон, есть свои как явные, так и скрытые движущие силы, конструктивные и деструктивные.

Поборникам внедрения онлайн-обучения обычно свойственно общее стремление осваивать нечто новое (вдобавок, не забудем: они по роду деятельности часто отвечают за маркетинговое продвижение новых технологий и устройств). При этом (NB!) в той же группе можно обнаружить тех из них, кому природное качество их музыкального слуха и уровень музыкально-художественного образования просто не позволяют, например, слышать эстетическую разницу в звуке цифрового (пусть даже самого лучшего на сегодня) и акустического инструмента.

Противники внедрения дистанционных технологий в сферу музыкального образования вовсе не всегда являются яркими врагами прогресса. Многим дискутирующим стоит предположить, что такие люди (в особенности, если они являются серьезными профессионалами) могут знать о музыке несколько больше и слышать-чувствовать несколько тоньше. При этом (NB!) в той же группе высоких профессионалов можно обнаружить и тех, кто, ощущая себя оказавшимися на «обочине наступающего мейнстрима», не хотят лишней раз испытывать психологический дискомфорт. Их самоидентификация и позиционирование себя как «человека другой эпохи» или как «сверхзанятого-чтобы-вникать-человека» нередко на поверку оказывается «красивым фотозадником» подсознания, за которым может скрываться неуверенность в своих возможностях включиться в нечто для них новое.

Человеку, как существу сложному, вообще свойственно избегать ситуаций, в которых он чувствует свою некомпетентность, в особенности, когда этот человек имеет существенные и многими признанные достижения (в педагогике, научной деятельности или управлении)¹⁰⁴. Не задерживаясь сейчас на психологическом аспекте этой глобальной по сути проблемы¹⁰⁵, вспомним еще об одной многочисленной группе педагогов-музыкантов.

¹⁰³ И заодно отчитывающимся перед руководством о самом факте проведения им таких занятий.

¹⁰⁴ Об общей консервативности школьно-вузовской системы преподавания, в частности, говорил министр науки и образования В. Фальков на видеовстрече в Сколково 21 апреля 2020 года.

¹⁰⁵ Те же механизмы могут обнаружиться, например, при анализе вопросов эстетического приятия или неприятия того или иного музыкального стиля или манеры исполнения.

Дочитывая эту статью, они задают вопрос: «А что нам делать, если у нас нет не только студийного оборудования, но вообще ничего: ни быстрого (ни даже медленного) интернета, ни ноутбука, ни микрофонов и прочих там звуковых карт. Как быть тогда?».

Мы обещали не затрагивать вопросы социально-экономического блока, ибо вряд ли кто-либо из педагогов в силах помочь их решить в масштабе страны¹⁰⁶. Можно только сказать, что всегда есть возможность беседы с учениками — о стиле, об особенностях интерпретации музыки, о том, наконец, как лучше слушать аккордовые «цепочки» или писать средний голос диктанта. Если педагог имеет настоящий человеческий контакт со своими подопечными, то и офлайн, и онлайн этот контакт состоится в нужной тональности. Если такого контакта нет, то и офлайн тому не поможет. Внезапно приблизившаяся эпоха онлайн только ярче высветила эту грань.

Успех в быстро изменяющемся ныне мире, в конечном счете, будет не у тех, кто удерживает в голове много информации, а у тех, кто умеет быстро учиться новому и в новых обстоятельствах — и при этом, оказавшись в них, сможет сохранить лучшее из воспринятой им Традиции.

В Японии есть этический запрет на принесение в больницу цветов в горшках при посещении больного — это воспринимается как неделикатный намек на то, что больному еще надолго придется задержаться в этом невеселом учреждении. «Дистанционка», безусловно, будет совершенствоваться и войдет в систему музыкального образования. Как составная часть, а не как основная. Базой же по-прежнему останется педагогика в формате живого человеческого общения.

Будем надеяться на сохранение иммунитета (в том числе методического и психологического) во всем музыкальном сообществе. А в целом — будем все здоровы!

Использованная литература

1. *Арльт Дж.* В ритме карантина. Часть 3. Онлайн-обучение. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/articles/con-quarantine-part-3/> (дата обращения: 02.05.2020).
2. «ВКонтакте» со школой. Социальную сеть задействуют в создании госплатформы для цифрового обучения. 23 апреля 2020. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/4328391> (дата обращения: 02.05.2020).
3. Исследование ВШЭ: 74% учителей, не пользовавшихся онлайн-ресурсами, теперь их применяют. URL: <http://www.hse.ru/news/expertise/357830670.html> (дата обращения 02.05.2020).
4. *Карасева М.* «Дополненная реальность» в работе педагога-музыканта. Научный вестник Московской консерватории №2 (25). 2016. С. 141–183. Онлайн-версия статьи: URL: <http://nv.mosconsrv.ru/дополненная-реальность-в-работе-пе/> (дата обращения: 02.05.2020).

¹⁰⁶ Для этого есть другие люди, которые, будем надеяться, начнут сейчас более интенсивно разрабатывать эту сторону вопроса.

5. Карасева М., Уваров С. Музыкант и интернет: о специфике восприятия новых технологий в профессиональном гуманитарном обществе. Культурно-политологические аспекты американистики. Материалы международных конференций / Под ред. М. Р. Кауль. М.: РГГУ. 2013. С. 308–318.
6. Цифровая грамотность россиян: исследование 2020. 10 апреля 2020. URL: <http://nafi.ru/analytics/tsifrovaya-gramotnost-rossiyan-issledovanie-2020/> (дата обращения: 02.05.2020).
7. Brown, Andrew R. Music Technology and Education: Amplifying Musicality. 2nd ed. New York; London: Routledge, 2015. XVI, 264 p.
8. Handbook of Research on Online Discussion-Based Teaching Methods / ed. by Lesley Wilton and Clare Brett. Hershey, Pa.: Information Science Reference, 2020. XXXI, 536 p.
9. Maconie R. The Way of Music: Aural Training for the Internet Generation. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2007. VI, 437 p.
10. Mozer M. Social Network-Powered Education Opportunities. New York: Rosen Classroom, 2014. (Teen's Guide to the Power of Social Networking; Book 2). 80 p.
11. Music Online Competition Act of 2001. URL: <http://www.congress.gov/bill/107th-congress/house-bill/2724> (дата обращения: 02.05.2020).
12. Palloff, Rena M., Pratt K., Weiss, Renée E., Knowlton, Dave S., and Speck, Bruce W. Teaching Online. [La Jolla, Calif.]: National University; Hoboken, N. J.: Wiley Custom Services, 2005.
13. Pop-Culture Pedagogy in the Music Classroom: Teaching Tools From American Idol to YouTube / ed. by Nicole Biamonte. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2011. VIII, 344 p.
14. Psychology and the Internet: Intrapersonal, Interpersonal, and Transpersonal Implications / ed. by Jayne Gackenbach. San Diego, Calif.: Academic Press, 1998. XIX, 369 p.
15. Tools and suggestions for HMEIS during the COVID-19 emergency / E-Learning. URL: <https://www.aec-music.eu/tools-and-suggestions-for-hmeis-during-the-covid-19-emergency/e-learning> (дата обращения: 02.05.2020).

References

1. Arl't, Dzh. (2020). *V ritme karantina. Chast' 3. Onlayn-obuchenie* [In the Rhythm of Quarantine. Part 3. Online-Training]. Available at: <http://www.classicalmusicnews.ru/articles/con-quarantine-part-3/> (accessed 02.05.2020). (in Russian).
2. _____ (2020). «VKontakte» so shkoly. *Sotsial'nyyu set' zadaystvuyut v sozdanii gosplatformy dlya tsifrovogo obucheniya. 23 aprelya 2020* [VKontakte With the School. A Social Network is Involved in Creating a State Platform for Digital Learning. April 23, 2020]. Available at: <http://www.kommersant.ru/doc/4328391> (accessed 02.05.2020). (in Russian).
3. _____ (2020). *Issledovanie Vyshki: 74% uchiteley, ne pol'zovavshikhsya onlayn-resursami, teper' ikh primenyayut* [HSE Research: 74% of Teachers Who did not Use Online Resources Now Use Them]. Available at: <http://www.hse.ru/news/expertise/357830670.html> (accessed 02.05.2020). (in Russian).

4. Karaseva, M. (2016). «Dopolnennaya real'nost'» v rabote pedagoga-muzykanta [Augmented Reality in Musician's Pedagogical Activity]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 2/2016 (25), 140–83. (in Russian).
5. Karaseva, M., Uvarov, S. (2013). Muzykant i internet: o spetsifike vospriyatiya novykh tekhnologiy v professional'nom gumanitarnom obshchestve [Musician and the Internet: On the Specifics of Perception of New Technologies in a Professional Humanitarian Society]. In *Kul'turno-politologicheskie aspekty amerikanistiki* [Cultural and Political Aspects of American Studies], Proceedings of the International Conferences, edited by M. R. Kaul', 308–18. Moscow, RSUH. (in Russian).
6. _____ (2020). *Tsifrovaya gramotnost' rossiyan: issledovanie 2020. 10 aprelya 2020* [Russian Digital Literacy: A 2020 Study. April 10, 2020]. Available at: <http://nafi.ru/analytics/tsifrovaya-gramotnost-rossiyan-issledovanie-2020/> (accessed 02.05.2020). (in Russian).
7. Brown, A. R. (2015). *Music Technology and Education: Amplifying Musicality*, 2nd ed. New York, Routledge.
8. _____ (2020). *Handbook of Research on Online Discussion-Based Teaching Methods*, edited by L. Wilton and C. Brett. Hershey, Pa., Information Science Reference.
9. Maconie, R. (2007). *The Way of Music: Aural Training for the Internet Generation*. Lanham, Md., Scarecrow Press.
10. Mozer, M. (2014). *Social Network-Powered Education Opportunities*. New York, Rosen Classroom.
11. _____ (2001). *Music Online Competition Act of 2001*. Available at: <http://www.congress.gov/bill/107th-congress/house-bill/2724> (accessed 02.05.2020).
12. Palloff, R. M., Pratt, K., Weiss, R. E., Knowlton, D. S., and Speck, B. W. (2005). *Teaching Online*. La Jolla, Calif., National University; Hoboken, N. J., Wiley Custom Services.
13. _____ (2011). *Pop-Culture Pedagogy in the Music Classroom: Teaching Tools From American Idol to YouTube*, edited by N. Biamonte. Lanham, Md., Scarecrow Press.
14. _____ (1998). *Psychology and the Internet: Intrapersonal, Interpersonal, and Transpersonal Implications*, edited by J. Gackenbach. San Diego, Calif., Academic Press.
15. _____ (2020). *E-Learning / Tools and Suggestions for HMEIS During the COVID-19 Emergency*. Available at: <http://www.aec-music.eu/tools-and-suggestions-for-hmeis-during-the-covid-19-emergency/e-learning> (accessed 02.05.2020).

ДЕНИС GERMANOVICH ЛОМТЕВ*degelo@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, ответственный редактор музыкального издательства BMV Buraus Musik Verlag

Uekenpohl 31
32791 Lage
Bundesrepublik Deutschland

DR. DENIS G. LOMTEV*degelo@mail.ru*

Ph. D.; Senior Editor of the Publishing House BMV Buraus Musik Verlag

Uekenpohl 31
32791 Lage
Bundesrepublik Deutschland

АННОТАЦИЯ**Учебно-методические пособия в издательстве Юлиуса Генриха Циммермана: коммерческие интересы на службе музыкального образования**

Ассортимент учебно-методической литературы в издательстве Ю. Г. Циммермана рассматривается в контексте коммерческих стратегий его предприятий. Отмечается центральное положение школ и самоучителей игры на инструментах, способствовавших распространению актуальных на тот момент методических разработок и нашедших широкое применение не только в любительской среде, но и в профессиональной подготовке музыкантов. Будучи многоязычными, эти издания стали своеобразным трансферным явлением в сфере музыкального образования в России и странах Западной Европы, преимущественно в Германии.

Ключевые слова: Юлиус Генрих Циммерман, музыкальное издательство, коммерческие стратегии, школы игры на музыкальных инструментах

ABSTRACT**The Educational Methodology Titles From the Publishing House Julius Heinrich Zimmermann: Commercial Interests in the Service of Music Education**

The assortment of teaching literature in the publishing house of Jul. Heinr. Zimmerman is considered in the context of the commercial strategies of his enterprise. The musical instrument instruction books took a central place here. They contributed significantly to the dissemination of the then current teaching methods and were widely used in home and amateur music-making as well as in professional education. These editions were multilingual and thus fulfilled a transfer role in the field of musical education in Russia and Western Europe, especially in Germany.

Keywords: Julius Heinrich Zimmermann, music publishing house, commercial strategies, musical instrument instruction books

Денис Ломтев

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОСОБИЯ В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ ЮЛИУСА ГЕНРИХА ЦИММЕРМАНА: КОММЕРЧЕСКИЕ ИНТЕРЕСЫ НА СЛУЖБЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В отечественной литературе издательство Юлиуса Генриха Циммермана (Julius Heinrich Zimmermann, 1851–1923) не относят к первостепенным по своему значению для музыкальной культуры России предприятиям данного профиля, отмечая при этом, что оно все-таки «сыграло определенную роль в развитии русской музыки» [7]; [8, 147]. Сообразно такой позиции ассортимент фирмы практически не изучен: в порядке перечисления авторы обычно упоминают сочинения Балакирева, Ляпунова и Гречанинова, шлягерный песенно-танцевальный репертуар и «немало инструктивных пособий для разных инструментов» [3, 753] без указания на то, что среди них имеется целый ряд первых в своем роде школ и самоучителей.

Немецкие ученые, напротив, высказывают высокую оценку заслуг Циммермана как издателя. Больше того, в его печатной продукции они особенно подчеркивают значимость для становления исполнительского искусства школ игры на инструментах [12]; [14, 672], так называемых Zimmermann-Schulen, признанных своеобразной визитной карточкой фирмы и не потерявших своей актуальности вплоть до наших дней. Однако за рамками их исследовательского поля остаются пособия на русском языке, в том числе самые первые, датируемые началом 1880-х годов.

Из тех же зарубежных источников можно почерпнуть подробности пути Циммермана к успеху [14, 672]; [21]¹. Согласно им, его предпринимательские

¹ Биографические данные о Ю. Г. Циммермане, преимущественно связанные с его немецкими мастерскими, содержатся также в учетной документации Музея музыкальных инструментов Лейпцигского университета. Данный фонд предназначен для внутреннего пользования и не каталогизирован. В нем же имеются сведения об

амбиции проявились еще по окончании школы, когда встал вопрос выбора профессии. Малопривлекательному будущему владельцу дубильной мастерской в родном Штернберге (тогда на территории Великого герцогства Мекленбург-Шверин) юноша сперва предпочел должность продавца в магазине колониальных товаров в Ростоке, а оттуда перебрался в Берлин, где начал карьеру финансового служащего. Поступив в 1872 году на работу в могущественный банк *Mendelssohn & Co*, в 1875 году Циммерман был командирован в Санкт-Петербург в качестве ревизора бухгалтерских книг и консультанта по налоговым вопросам.

С первых же месяцев пребывания в российской столице он изучал финансовые и правовые возможности для открытия собственного дела. Знакомство с Эммой Мандельштам (1854–1938), его будущей супругой, в семье которой серьезно увлекались домашним музицированием, подсказало направление предпринимательской деятельности. Закладным камнем торговой империи Циммермана стало издательство, фактически начавшее свою работу в 1876 году.

Хотя налаженное семь лет спустя собственное производство музыкальных инструментов и не обходится вниманием исследователей [8, 147–150], однако ими не освещается стоящая за этим уникальная для музыкальной инфраструктуры² России того времени концепция комбинированного ассортимента (т. е. набора отличных друг от друга групп товаров, связанных общностью спроса) для самых разных потребителей — от концертирующих виртуозов до любителей, от консерваторий до учреждений Военного ведомства. Распределение активов фирмы между Россией и Германией (в 1886 году центральный офис был перенесен в Лейпциг) позволило ей участвовать в материальном обеспечении музыкального быта обеих стран, а сама продукция стала одним из каналов культурного взаимодействия в этой области.

Утверждение о том, что Циммерман печатал свои тиражи в Лейпциге [3, 753], не совсем верно. Он действительно пользовался расположенными там типографскими мощностями ведущих игроков отрасли, таких как *Breitkopf & Härtel*, *F. M. Geidel* и *C. G. Röder*, однако еще в начале 1880-х годов установил стратегическое партнерство с петербургской литографией и нотопечатней саксонского подданного Г. К. Шмидта. Кроме того, как показывает анализ сохранившихся в библиотеках России экземпляров нот, Циммерман периодически прибегал к услугам схожих по профилю

основанной в 1884 году лейпцигской фортепианной фабрике *Gebr. Zimmermann* (с 1895 года переименована в *Leipziger Pianoforte-Fabrik Gebr. Zimmermann AG*). Владельцы производства, братья Макс и Рихард Циммерманы, не состояли с Ю. Г. Циммерманом в родстве, а само их предприятие не могло конкурировать с концерном последнего ввиду ограниченного ассортимента.

² Под музыкальной инфраструктурой понимается совокупность экономических, организационных и правовых условий, обеспечивающих существование музыкальной культуры. О роли немецких предпринимателей в музыкальной инфраструктуре России см.: [18].

петербургских типографий В. А. Вацлика (с середины 1880-х), О. Б. Мая (с начала 1890-х), Н. Г. Уля и Ф. Т. Эйлера (на рубеже веков). По-видимому, стремлением максимально удешевить тиражи популярных песен и танцев, пусть и в ущерб их типографскому исполнению, объясняется сотрудничество фирмы в 1900–1910-х годах с петербургской паровой типо-литографией «Энергия». С другой стороны, эти же десятилетия отмечены частыми обращениями к вышеназванным лейпцигским предприятиям с высокой технической оснащенностью, которым поручалось изготовление более ответственных изданий музыки Ляпунова, Балакирева, Глазунова и Кюи [18, 63].

Неотъемлемой составляющей обширной товарной номенклатуры была учебная литература. Отдельные публикации данного рода уже изучались с точки зрения методики преподавания в рамках исследований, посвященных истории бытования того или иного инструмента (см., к примеру: [2, 132, 135–136]; [4, 70–71]; [6, 182–184]). В силу иных научных задач, далеких от проблематики издательского дела, имя Циммермана там упоминалось вскользь или не упоминалось вовсе. Оставался в тени и тот факт, что зачастую школы и самоучители предлагались как дополнение к музыкальным инструментам в расчете на самую разную аудиторию в зависимости от ценовой категории. Таким образом, производство и сбыт печатной продукции осуществлялись в контексте общих для предприятий разного профиля коммерческих стратегий. Именно на этом немаловажном аспекте сфокусировано дальнейшее рассмотрение означенных изданий как единиц соответствующей ассортиментной группы в ее становлении.

Учебный материал многих школ изложен параллельно на русском и немецком языках; начиная с 1890-х годов часто добавляется английский. Это не только расширяло географию сбыта, но и позволяло сэкономить на печати, ведь один и тот же книжный блок в зависимости от страны продажи мог скрепляться и с универсальной двуязычной обложкой, и только с русским ее вариантом, и с немецким (с добавлением некоторых фраз на английском).

Структура большинства пособий типизирована. В теоретическую часть входит предисловие, разъяснение основных элементов нотного письма, алфавитный указатель распространенных итальянских музыкальных терминов с переводом на русский, немецкий и английский язык, описание конструкции инструмента и его положения при игре. Последующая практическая часть включает в себя всевозможные упражнения, гаммы, этюды и пьесы с постоянно возрастающим уровнем сложности.

Нередко школы поделены на две, а иной раз на три тетради. Это обусловливалось практикой продаж. Она предполагала приобретение каждой части отдельно или всех сразу в едином переплете со скидкой. К примеру, каждая из частей двухчастной школы объемом около 40 страниц стоила в среднем 1 рубль 50 копеек в России или 2 марки в Германии, цена же за обе составляла 2 рубля 50 копеек или 3 марки.

Самая ранняя из сохранившихся публикаций такого рода датирована 1880 годом. Пока еще одноязычная и без разделения на части ввиду малого объема (22 страницы), она принадлежала некоему И. А. Соколову (биографические сведения о нем установить не удалось) и носила пространное название «Самоучитель. Полная и усовершенствованная практическая школа для ручной гармоники по нотно-цифровой системе, по которой каждому доступно без помощи учителя в 10 уроков выучиться правильно играть». Выбор инструмента объясняется тем, что именно на его импорте в Россию Циммерман специализировался в первые годы существования своего торгового предприятия [14, 672]. Семь лет спустя, в лейпцигском филиале издательства, тот же учебник появился в немецком переводе, причем инструмент, для которого он предназначался, именовался уже не «ручной гармоникой», а «гармоникой или аккордеоном».

Более востребованной стала, по всей видимости, другая работа Соколова, выпущенная в 1886 году, а именно «Самоучитель. Полная вновь усовершенствованная и весьма понятная практическая школа для семиструнной гитары» в трех частях. Основу учебного репертуара составляют обработки русских народных песен. Они используются наряду с инструктивными упражнениями уже на стадии освоения базовых навыков игры. По мере технического усложнения вводятся популярные городские романсы, танцы, фрагменты из известных опер вроде песенки Герцога из «Риголетто» Верди или марша друидов из «Нормы» Беллини и, наконец, пьесы самого Соколова (к примеру, завершающее вторую часть школы «Большое поурри из французских и русских комических куплетов» и открывающая третью часть фантазия «Ветка»). В качестве продолжения к школе предлагалась дополнительная четвертая часть с пьесами для одиннадцатиструнной гитары и так называемой кварт-гитары (разновидности русской гитары малых размеров). Публикация удачно дополняла широкий выбор циммермановских гитар, включавший 10 семиструнных моделей и 5 одиннадцатиструнных [19, 32–34].

Среди прочих учебных пособий того же десятилетия, адресованных любителям домашнего и салонного музицирования, следует выделить еще два — с параллельным текстом на русском и немецком языках и сложившимся типизированным заглавием. Это «Новая практическая легкопонятная школа для цитры, удобная также для самоучения» / *Neue praktische, leichtverständliche Zither-Schule, für den Selbstunterricht geeignet* Алоиса Майера (Alois Mayer) в двух частях (1882) и «Новая практическая весьма понятная школа для мандолины, удобна также для самоучения» / *Mandolinen-Schule. Neueste, praktische und leicht verständliche Methode, für den Selbstunterricht geeignet* Эрнесто Кёлера (Ernesto Köhler, 1849–1907), ставшая первым в России методическим руководством по игре на данном инструменте. Обе они выдержали несколько переизданий, причем школа для цитры, по утверждению В. В. Кошелева, разошлась «тиражом более чем в 6000 экземпляров» [5, 9].

И если Майер известен как автор художественных и инструктивных музыкальных произведений для цитры разных модификаций, то имя Кёлера связано вовсе не с мандолиной, а с флейтой. Именно на ней с 1871 года Эрнест Иосифович, как его звали в России, играл в оркестре Мариинского театра и, будучи протеже Чезаре Чиарди (1818–1878), унаследовал занимаемую им должность первого флейтиста. Несмотря на возросшую популярность инструментов системы Бёма, Кёлер предпочитал флейты простых конструкций венского типа и исходил из их возможностей в своей композиторской и педагогической практике³.

Еще до *Mandolinen-Schule*, в 1883 году, увидела свет его двуязычная «Новая практическая весьма понятная школа для флейты, удобная также для самоучения» / *Neue praktische Flötenschule, für den Selbstunterricht geeignet* в двух частях, положив начало целой серии аналогичных публикаций для духовых инструментов. Предлагаемые в ней упражнения (69 в первой части, 87 во второй) представлены почти исключительно инструктивным материалом с редкими вкраплениями примеров из художественной литературы. Их всего 10 (6 в первой части, 4 во второй), и в основном это мелодии из популярных тогда опер.

Школа несколько раз переиздавалась и значилась в качестве сопутствующего товара в каталогах музыкальных инструментов фабрики Циммермана в разделе флейт. Там же Кёлер фигурирует как автор экспертного отзыва в рекламе модели флейты марки *Zimmermann* с использованием дорогостоящих материалов, ориентированной на состоятельных клиентов, «артистов и виртуозов» [19, 137].

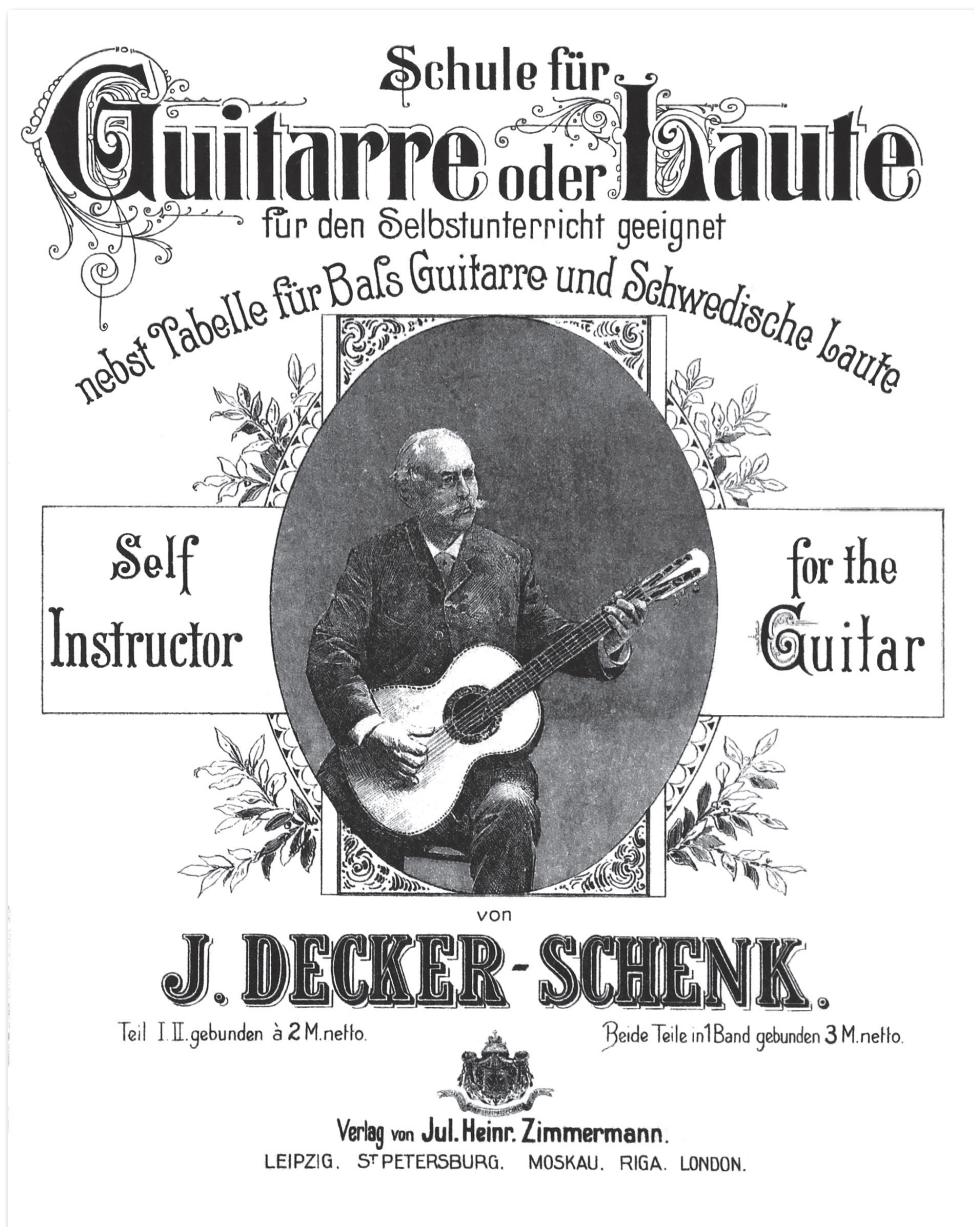
Неослабевающий интерес российских покупателей к гитаре подсказал Циммерману очередную перспективную возможность продвижения своей печатной продукции. Однако для этого ему требовалась знаменитость, уже одно имя которой на обложке гарантировало бы коммерческий успех. Издатель обратил свой взор к жившему в Санкт-Петербурге венскому музыканту Иоганну Деккер-Шенку (Johann Decker-Schenk, 1826–1899). Будучи виртуозным гитаристом и мандолинистом, помимо регулярных и неизменно аншлаговых выступлений он успевал сочинять музыку (всенародной любовью пользовался его романс «Москва»), преподавать, руководить тирольским хором и театром оперетты. Всё это делало его идеальной кандидатурой в качестве автора учебника.

К июню 1892 года по заказу Циммермана Деккер-Шенк составил таковой для шестиструнной гитары с целью «представить любителям этого инструмента точную, ясную, полезную и приятную школу, которая постепенно,

³ К флейтам системы Бёма, также включенным в ассортимент торгового дома Циммермана, с 1898 года предлагалась составленная солистом Королевской придворной капеллы в Берлине Эмилом Приллем (Emil Prill, 1867–1940) *Schule für die Böhm-Flöte* в трехязычном формате. Школа посвящена другу автора, профессору Московской консерватории Вильгельму Кречману (1848–1922), использовавшему ее в своей педагогической деятельности.



Ил. 1. Типичное оформление двуязычной обложки учебно-методического издания Циммермана в 1880-х годах.



Ил. 2. Немецкий вариант обложки
«Школы-самоучителя для шестиструнной гитары» И. Деккер-Шенка

но не утомляя, знакомит ученика со всеми особенностями инструмента» [13, 4]. Тираж распространялся и в России, и в Германии, поэтому для каждой из стран предусматривался свой вариант обложки. На русском языке работа именовалась «Школа-самоучитель для шестиструнной гитары» и вышла под грифом «народного издания Циммермана», что подчеркивало ее ценовую доступность для широкой аудитории. В немецкоязычном варианте подобный гриф отсутствовал, а само название было сформулировано пространнее: *Schule für Guitarre oder Laute für den Selbstunterricht geeignet nebst Tabelle für Baß Guitarre und Schwedische Laute*.

В своем исследовании «Гитара в России» Б. Л. Вольман охарактеризовал это пособие как «образец грамотного, но некритического перенесения приемов немецкого школьного музыкального обучения на русскую почву» [2, 132], посчитав недостатком обработки русских песен «на немецкий лад» и отсутствие произведений отечественной и зарубежной гитарной классики. Однако такая структура репертуара вполне отвечала задачам издателей, ведь «Школа» должна была универсально подходить вкусам потенциальных покупателей и в России, и в Западной Европе, в частности, в Германии. Отсюда включение в качестве учебных упражнений аранжировок популярных арий из опер Доницетти, Мегюля, Лорцинга и Моцарта наряду с обработками варламовского «Красного сарафана» и не менее популярного тогда романса «Москва» самого Деккер-Шенка.

Самоучитель хорошо раскупался, что не только позволило подпечатывать дополнительные тиражи без коммерческих рисков, но и мотивировало публиковать другие учебники того же автора. В лейпцигском филиале Циммерман выпустил «Новую школу и развлекательные пьесы для банджо» (1894) с параллельным текстом на немецком и английском языках для целевой аудитории в Западной Европе. В петербургском филиале вышли три методических пособия уже в расчете на покупателей в России и, соответственно, с изложением материала только по-русски: «Полная школа-самоучитель для балалайки» (1894), «Новый самоучитель для семиструнной гитары по цифровой семилинейной системе, по которой можно выучиться играть на гитаре без знания нот» в семи выпусках (1895–1898) и, наконец, «Самоучитель для домры» (1898) — первая отечественная публикация такого рода для данного инструмента.

Печатаением и распространением методических работ и музыкальных сочинений Деккер-Шенка сотрудничество с ним не исчерпалось. На волне еще возросшей популярности его имя было присвоено специально разработанной в конце 1890-х годов модельной линии циммермановских гитар с гербовидным корпусом — шестиструнных, семиструнных, а также десяти- и одиннадцатиструнных с двумя грифами. Все они принадлежали к товарам высшей ценовой категории и производились исключительно на заказ [19, 36].

Выработанная стратегия сотрудничества с популярными музыкантами, тем не менее, не всегда приводила к желаемому результату. Так, после

смерти Деккер-Шенка внимание издателя привлек его ученик Василий Петрович Лебедев (1867–1907), к тому времени снискавший известность многочисленными концертными выступлениями. С 1898 года по приглашению организатора Великорусского оркестра В. В. Андреева он преподавал народную музыку в гвардейских полках Петербургского военного округа и с 1899 года руководил гитарным классом в Педагогическом музее [2, 135].

Лебедев позиционировал себя как преемник Деккер-Шенка, что, по-видимому, и заинтересовало Циммермана, напечатавшего в 1904 году его «Школу для семиструнной гитары русского и испанского строя, удобную и для самообучения солиста на гитаре». В ней ставилась цель изменить якобы искаженное представление об инструменте, какое, по мнению автора, складывалось у учеников по большинству пособий ввиду отсутствия в них системы изложения и непригодности для начинающих. Однако в стремлении преодолеть эти недостатки Лебедев не смог предложить никаких новаторских решений в плане методики, а подобранные в качестве упражнений пьесы не выходили за рамки салонного стиля. Музыкальная критика отмечала поверхностность его работы, охарактеризовав ее как «печальный результат смелости и легкомысленного отношения к русской семиструнной гитаре» [9, 197]. На этом сотрудничество Циммермана с Лебедевым завершилось.

Большой успех возымели инициативы издателя, направленные на расширение ассортимента учебной литературы для балалайки. В 1905 году список, до того исчерпывавшийся все тем же пособием Деккер-Шенка, пополнился «Практическим руководством к самообучению игры на балалайке с приложением полной музыкальной грамоты, упражнений, песен, пьес и дуэтов» Владимира Трифоновича Насонова (1860–1918). Еще в 1887 году он оставил место флейтиста в Александринском театре ради созданного В. В. Андреевым «Кружка любителей игры на балалайках», а позже стал его ближайшим соратником в организации Великорусского оркестра.

Продвижение насоновского руководства со стороны Циммермана во многом обуславливалось широким выбором балалаек в филиалах его торгового дома [19, 65–68] и повышенным спросом на них не только в России, но и в Германии. Через шесть лет после первого издания, в 1911 году, уже успевшее зарекомендовать себя среди соотечественников пособие это вышло в переводе с параллельным текстом на немецком и английском языках под названием *Praktische Schule zum Selbstunterricht für Balalaika: Theoretische Anleitung, Studien, Lieder, Vortragsstücke und Duette in praktischer Schreibweise* и включалось в каталоги музыкальных инструментов наряду со школой Деккер-Шенка [20, 28].

Также Циммерман опубликовал двухтомный обобщающий труд Насонова «Руководство к организации народных оркестров» (1913), которое сам автор определял как универсальное пособие для семьи, школы и воинских частей. Последняя из перечисленных целевых аудиторий связана с его преподавательской деятельностью в войсках гвардии с 1897 года (напомним,

годом позднее там же начал преподавать гитарист В. П. Лебедев). Спрос на подобную литературу в армейской среде Циммерман подметил еще в середине 1880-х годов, потому данная работа удачно вписывалась в уже существующую товарную линию, ориентированную на военно-учебные заведения. А первые шаги в этом направлении были сделаны в ходе публикации школ Александра Федоровича Баганца (Alexander Christian Bagantz, 1838–1893), скрипача Императорской русской оперы и учителя музыки во Втором Санкт-Петербургском кадетском корпусе⁴.

Основанная на его двадцатипятилетнем педагогическом опыте «Практическая весьма понятная школа для скрипки, удобна также для самоучения» (1885) в трех частях и с параллельным изложением на русском и немецком языках была продиктована желанием «облегчить изучение музыки на скрипке посредством строго систематического хода упражнений, постепенного перехода от легкого к трудному и введения разнообразных этюдов, состоящих из мелодий, интересующих и воодушевляющих ученика» [1]. Неотъемлемым компонентом обучения Баганц считал совместное музицирование, обогатив репертуар дуэтами, вторая (аккомпанирующая) партия в которых отведена преподавателю. На начальном этапе освоения инструмента их больше всего — приблизительно треть от общего числа упражнений.

Фактически одновременно со школой для скрипки вышла его же «Новая практическая школа для корнета с пистонами (альт-горна и баритона), удобная также для самоучения». Благодаря удачному составлению она также оказалась востребована, хотя корнет не являлся для Баганца «родным» инструментом. Это побудило Циммермана расширить перечень предлагаемой печатной продукции схожими по структуре пособиями преимущественно для медных духовых. В поисках подходящего автора выбор пал на военного капельмейстера Фридриха Вильгельма Роберта Китцера (Friedrich Wilhelm Robert Kietzer, 1826–1893), состоявшего на прусской, а затем на русской службе.

И если его «Новая, полная, весьма понятная практическая школа для кларнета, удобная для самоучения» (1888) при соответствии сложившейся структуре типичных циммермановских пособий еще не содержит очевидной привязки к военно-музыкальной практике, то таковая отчетливо прослеживается в последующих работах немецкого капельмейстера. Они вышли целой серией в трехязычном изложении и с двумя вариантами обложек на русском и на немецком — для баритона *in B* и эуфониума (весна 1891), барабана (лето 1891), баса, геликона, бомбардона и тубы разных строев

⁴ Баганц в 19 лет поступил в оркестры Императорских театров на испытательный срок и на следующий год был зачислен в постоянный штат в качестве второго скрипача. Выйдя на пенсию в 1877 году, он продолжал преподавательскую деятельность, с которой связаны многие его композиции для воспитанников военных учебных заведений («Марш Второго кадетского корпуса», марш «Юная армия», полька «Кадет» и др.).

ШКОЛА САМОУЧИТЕЛЬ
— для —

АЛЬТГОРНА



Р. КИТЦЕРЪ.

OP. 83.

Часть I 1 р. 50 К. *netto*.

Часть II 1 р. 50 К. *netto*.

Объ части вмѣсть 2 р. 50 К. *netto*.



сбственность издателя.

Юлій Генрихъ Циммерманъ.
С-ПЕТЕРБУРГЪ. ЛЕЙПЦИГЪ.
МОСКВА. РИГА. ЛОНДОНЪ.

ВАРШАВА,
У ГЕБЕТНЕРЪ И ВОЛЬФЪ.

Ил. 3. Вариант титульного листа *Althorn-Schule* Роберта Китцера (1892) для покупателей в России

(осень 1891), тенорового тромбона (конец 1891), альтгорна и теноргорна (лето 1892), альтового тромбона (осень 1893), корнета in Es (лето 1894).

Расширение ассортимента учебной литературы в сотрудничестве с Китцером в 1890-е годы было обусловлено существенным увеличением заказов на данные инструменты со стороны военных ведомств в России и Германии. Согласно статистике за 1898 год, фирма произвела 740 медных, 318 деревянных духовых инструментов и 294 пары тарелок на общую сумму 41616 рублей [8, 148].

На использование того или иного инструмента в армейской среде обычно указывается в предисловиях пособий. Так, в «Школе-самоучителя для альтгорна» разъясняется, что он «принадлежит к числу тех медных инструментов, которые были введены в употребление сначала в духовых оркестрах, а затем в пехоте прусским генералом В. Випрехтом⁵ вместо употреблявшейся до тех пор валторны. В духовых оркестрах альтгорн исполняет совершенно самостоятельную роль альтя, между тем как в пехотных полках он служит только для аккомпанемента» [15]. Учебно-методическая часть «Школы-самоучителя для баса, геликона или тубы» предваряется краткой исторической справкой о составе немецких военных оркестров и введении в них этих инструментов [16].

Предполагаемый контингент пользователей «Школы-самоучителя для барабана» обозначен в первом же абзаце вводной части: «Общеизвестно, что лица, вступившие на военную службу и причисленные к оркестру в качестве барабанщиков, не имеют решительно никакого понятия о нотной системе и ее подразделениях, а если и играют, то благодаря только слуху. Целью автора этой школы было дать возможность лицам, играющим уже на барабанах и чуткость которых к такту более или менее развита, благодаря игре различных маршей достигнуть большего усовершенствования в музыке» [17].

Впоследствии Циммерман издал еще два пособия для барабана, составленных артистом-солистом Придворного оркестра Александром Петровичем Васильевым. Его «Школа для обучения строевых барабанщиков в войсках по нотной системе с полным разъяснением всех боев и маршей, удобна также для самообучения» (1903) находилась еще в русле китцеровских публикаций, но появившаяся несколькими годами позднее «Практическая школа для малого барабана» (1909) знаменовала собой качественный скачок в русской педагогической литературе для этого инструмента.

Одобренная Художественным советом Санкт-Петербургской консерватории, она была рекомендована в качестве руководства в классах ударных

⁵ Дирижер и композитор Вильгельм Фридрих Випрехт (Wilhelm Friedrich Wieprecht, 1802–1872) считается реформатором немецкой (прежде всего прусской) военной музыки. Ему принадлежит ряд патентов на конструкцию духовых инструментов, наибольшую известность среди них приобрела басовая туба in F с пятью вентилями (1835, совместно с К. В. Морицем). На конкурсе военных оркестров в рамках Всемирной выставки в Париже (1867) музыкальный коллектив под управлением Випрехта был удостоен первой премии.

инструментов. Текст соответствующего решения, как и экспертное заключение профессора А. А. Петрова с высокой оценкой труда Васильева, помещены на первых страницах издания. В течение последующих десятилетий, включая советский период, школа зарекомендовала себя с лучшей стороны в ведущих отечественных музыкальных учебных заведениях; экземпляры быстро разошлись, вскоре стали библиографической редкостью и даже переписывались учащимися от руки. Альтернативу ей нашли только после выхода в свет «Школы игры на ударных инструментах» (1941) преподавателя Московской консерватории К. М. Купинского.

И это не единственный пример долголетнего применения циммермановских пособий в системе отечественного профессионального образования. «Новая школа-самоучитель игры на фаготе» (1900) профессора Санкт-Петербургской консерватории Юлия Иосифовича Затценгофера (Julius Adolf Satzenhofer, 1850–1901)⁶ закрепились на несколько десятилетий в качестве главного методического пособия по данной специальности.

Некоторые из опубликованных Циммерманом школ ввиду своей востребованности переиздавались в советское время. Так, в 1899 году в привычном трехязычном варианте вышла в свет «Школа для гобоя» тогдашнего солиста оркестра Мариинского театра Федора Августовича Нимана (Theodor Niemann, 1860–1936). Позже автор посвятил себя педагогической работе и с 1921 года до конца жизни работал в Ленинградской консерватории профессором по классу гобоя⁷. Русскоязычная версия школы еще дважды печаталась при жизни автора (1930, 1935) и один раз посмертно (1938).

Наибольшим же долголетием в отечественной педагогической практике отмечена «Школа для валторны» Франца Шоллара (Franz Schollar, 1859–1937), капельмейстера лейб-гвардии Семеновского полка и преподавателя Придворной певческой капеллы. На основе трехязычного циммермановского пособия (около 1901) в советское время было осуществлено русскоязычное, выдержавшее восемь переизданий в период с 1929 по 1948 годы, и затем, со слегка измененным заголовком («Школа игры на валторне»), переработанное и дополненное профессором Московской консерватории А. И. Усовым, еще пять переизданий между 1955 и 2000 годами.

⁶ Уроженец Мюнхена, Затценгофер в 1875 году начал работу в Санкт-Петербурге солистом Императорской Русской оперы и параллельно в консерватории старшим преподавателем по классу фагота. В 1877 году он вступил в должность профессора и тогда же принял русское подданство.

⁷ Приехав в 1880 году с Нюрнбергской симфонической капеллой на гастроли в Одессу, по их завершении Ниман остался в России. В течение семи лет он играл в оркестрах Таганрога, Ростова-на-Дону, Новочеркасска, Курска, Москвы и Санкт-Петербурга. Новый этап его карьеры ознаменовался поступлением в Михайловский театр (1887) и последующим переводом в Мариинский (1890) в качестве солиста на гобое и английском рожке, где он прослужил 17 лет. С 1894 года Ниман сотрудничал как исполнитель и автор аранжировок с вышеупомянутым Великоорусским оркестром народных инструментов и в 1919–1934 годах возглавлял этот коллектив за дирижерским пультом. Еще до работы в консерватории он преподавал в частных и военных учебных заведениях, в том числе — в Морской музыкальной школе Гвардейского экипажа.

Неясными остаются причины отказа от русского языка в пользу французского в трехязычной «Школе для арфы» (1900) профессора Санкт-Петербургской консерватории Альберта Генриховича Цабеля (Albert Heinrich Zabel, 1833–1910). Инициатором выбора третьего языка мог быть и сам автор, к моменту публикации уже 45 лет работавший в Санкт-Петербурге, но так и не освоивший русскую речь. С коллегами и студентами он общался по-немецки и очевидно не стремился что-либо в этом менять.

Имеется еще одна деталь, возможно, связанная с выбором французского языка: титульный лист издания украшает посвящение другу и коллеге Цабеля, профессору Парижской консерватории Альфонсу Хассельмансу (1845–1912). Вполне вероятно, что положительный отзыв об учебнике со стороны одного из ведущих преподавателей арфы сулил большую коммерческую отдачу в Западной Европе, в том числе во франкоязычных странах, нежели в России.

Кроме многочисленных школ игры и самоучителей у Циммермана выходили и другие учебно-методические публикации в рамках издательской концепции охвата как можно более широкого круга музыкальных специальностей. Немало благожелательных откликов и в Германии, и в России встретила, к примеру, «Новая рациональная школа пения» (1894) итальянского вокального педагога из Санкт-Петербурга Олимпия Францевича Сеффери (Olimpio Sefferi, 1845–1922). Переводчиком, редактором, а также автором послесловия в немецкоязычном ее варианте (*Neue rationelle Gesangsschule*) выступил физик, физиолог и музыкальный теоретик Артур Йоахим фон Эттинген (Arthur Joachim von Oettingen, 1836–1920). Его текст послужил основой для русского перевода, выполненного ученицей Сеффери Екатериной Георгиевной Бертенсон (Katharina Berthenson). Вслед за Эттингеном, назвавшем «Новую рациональную школу пения» коренной реформой в вокальной педагогике, исключительно в восторженных тонах высказывались рецензенты.

Автор одного из таких хвалебных отзывов, по стилю скорее напоминающих рекламу, Георг Бертенсон (Georg Berthenson), врач и отец переводчицы пособия на русский язык, подчеркивал, что «Сеффери положил в основание своей методы гимнастики дыхания открытие, важность которого может оценить лишь тот, кто понимает настоящее значение точного исследования. Формулу Сеффери можно измерить с математической точностью и выразить числами. При этом речь идет об открытии, показывающем нам, что мощность легких, продолжительность дыхания, развитие тела и его рост находятся в соотношении, которое соответствует определенной закономерности, служащей нам верным руководством для определения голосовых типов в зависимости от телосложения» [11, 110].

В заслугу Циммерману можно поставить печать «Элементарного руководства к инструментовке» (1900) — первого оригинального русскоязычного учебного пособия по этой дисциплине, составленного Алексеем Алексеевичем Петровым (1859–1919), тогда еще старшим преподавателем

НОВАЯ РАЦИОНАЛЬНАЯ

ШКОЛА

ПѢНІЯ
соч.
О. Сеффери.

Переводъ съ нѣмецкаго изданія, редактированнаго профессоромъ
АРТУРЪ ФОНЪ ЭТТИНГЕНЬ.

ЦѢНА 3 р. netto.

Въ роскошномъ переплетѣ 4 р. netto.



Собственность издателя.

Юлій Генрихъ Циммерманъ.

СПЕТЕРБУРГЪ. МОСКВА. РИГА. ЛЕЙЦИГЪ. ЛОНДОНЪ.

Посвящается
Александрѣ Сергѣевичу ТАНЬЕВУ.

Элементарное руководство

къ

Инструментовкѣ

составилъ

А. ПЕТРОВЪ.

*Ст. преподаватель С. Петербургской Консерваторіи и преподаватель
инструментовки въ С. Петербургской Музыкальной школѣ.*

Одобрено какъ руководство по классамъ обязательной инструмен-
товки С. Петербургской Консерваторіей Императорскаго Русскаго
Музыкальнаго общества.

Цѣна 2 р. netto.

Собственность издателя.

ЮЛІЙ ГЕНРИХЪ ЦИММЕРМАНЪ,

С. ПЕТЕРБУРГЪ. МОСКВА. ЛЕЙПЦИГЪ. ЛОНДОНЪ.

Варшава, у Гебетнера и Вольфа.

Ил. 5. Изданное Ю. Г. Циммерманом первое оригинальное русскоязычное учебное пособие по инструментовке (1900)

Санкт-Петербургской консерватории⁸. Разделы I–VI в нем посвящены описанию устройства и исполнительских возможностей инструментов симфонического оркестра, в том числе не вошедших во всеобщее употребление. Заключительный раздел VII, «Краткие заметки об инструментровке», снабжен обширным нотным приложением с 34 партитурными примерами из сочинений Глинки, Чайковского, Бетховена, Римского-Корсакова, Мендельсона, Берлиоза, Листа, Балакирева, Бородина и Вагнера.

Циммерман способствовал появлению публикации Петрова еще на стадии ее написания, предоставив автору возможность ознакомиться с новейшими моделями инструментов в своих мастерских. По рекомендации Художественного совета Санкт-Петербургской консерватории пособие предназначалось для учащихся в классах обязательной инструментровки в консерваториях, училищах и музыкальных классах Русского музыкального общества, а также в частных учебных заведениях схожего профиля.

С начала XX столетия в ассортименте издательства чаще появлялись практические пособия для детей. Соответствующий фортепианный репертуар, к примеру, был представлен сборником композитора и педагога Максимилиана Карловича Липпольда (Maximilian Lippold, 1866–1910)⁹ «Я уже играю!» / *Ich kann schon spielen!* (1902), включавшим «60 любимейших пьес и танцев в 2 и в 4 руки в легчайше[й] аранжировке с точной ап[п]ликатурой и педализацией», как гласит титульный лист. В их число входили русские, немецкие, итальянские народные песни, цыганские романсы, мелодии из популярных опер и модные танцевальные пьесы второстепенных композиторов.

Циммерман оказал издательскую поддержку методическим инициативам Надежды Николаевны Доломановой (1870–1942), всецело посвятившей себя делу музыкального воспитания детей. Разработанная ею концепция подбора учебного материала, способного к формированию художественного вкуса и музыкальному развитию уже в раннем дошкольном возрасте, нашла отражение в «Сборнике песен К. М. Вебера и Р. Шумана для школьных хоров с сопровождением фортепиано» (1912). Отобрав, по ее мнению, доступные для детского понимания сочинения, она сама перевела тексты на русский язык, а в качестве редактора аранжировки для двухголосного

⁸ В 1878–1896 годах Петров обучался в Санкт-Петербургской консерватории как виолончелист и композитор, сразу после окончания став ее преподавателем. Напомним, его имя, но уже в должности профессора, фигурирует в качестве автора экспертного заключения в вышедшей девять лет спустя «Практической школе для малого барабана» А. П. Васильева.

⁹ Уроженец Санкт-Петербурга, Липпольд в 1885–1888 годах жил в Дрездене, где учился у композитора Феликса Дрезеке (1835–1913). Проработав два года преподавателем музыкальной школы в Минске (1894–1896), он возвратился в Санкт-Петербург и продолжил педагогическую деятельность на музыкальных курсах Е. П. Рапгофа. Последний занимал пост инспектора музыки в Николаевском сиротском институте и, по-видимому, поспособствовал поступлению Липпольда на службу в это заведение в 1900 году.



Ил. 6. Обложки учебных пособий для детей отличались обилием изобразительных элементов хора привлекла к работе Самуила Моисеевича Майкапара (автора знаменитых «Бирюлек»).

Существенный урон делам Циммермана нанесла Первая мировая война, ознаменовав свертывание деятельности за пределами Германии. В марте 1915 года все российские активы владельца концерна были проданы за сто тысяч рублей доверенным лицам, Адольфу Лембергу (приходился Циммерману свояком) и Гавриилу Гаврииловичу Лекае. Будучи российскими подданными, они зарегистрировали под собственными именами торговый дом, который просуществовал чуть более двух лет.

Смена вывески, однако, не уберегла предприятие от волны погромов два месяца спустя. Больше того, московский филиал, в сознании горожан все еще продолжавший быть магазином Циммермана, вошел в историю как один из первых объектов, подвергшихся разорению. Из воспоминаний очевидца:

«За зеркальным оконным стеклом музыкального магазина немецкой фирмы „Юлий-Генрих Циммерман“, помещавшейся во втором этаже дома на Кузнецком мосту¹⁰, виднелся, блестя полировкой, большой концертный

¹⁰ Магазин располагался в доходном доме Г. А. Захарьина на углу Рождественки и Кузнецкого моста (ныне под №20/6/9).

рояль. Вдруг он поехал на стекло, которое лопнуло со звоном, слившимся с рокотом и стоном струн рояля, неуклюже прыгнувшего своим громоздким черным телом из окна на мостовую... Начался московский „немецкий погром“, инспирированный властями с целью разрядить атмосферу, сгустившуюся от поражений, которые терпели русские войска» [10, 124].

В Германии концерт продолжал работать и с 1922 года возглавлялся сыновьями основателя. Август Циммерман (1877–1952) курировал производство музыкальных инструментов и до самой смерти заведовал торговым домом фирмы в Лейпциге. Вильгельм Циммерман (1891–1946) занимался преимущественно делами издательства, позже выделив его в самостоятельную фирму. При нем ключевым направлением в ассортименте стала флейтовая музыка современных немецких композиторов. Также годы его руководства отмечены выходом в свет всех гитарных сочинений Н. Паганини и ряда опусов Н. К. Метнера. После смерти Вильгельма Циммермана управление перешло к его вдове Эдит, урожденной Харт-Криклер (1900–1975), и было перенесено ею во Франкфурт-на-Майне; затем во главе фирмы встала ее дочь Майя-Мария Райс (1929–2000).

В течение всего этого времени предприятие продолжало выпускать школы игры на инструментах, включая переработанные версии работ Кёлера, Баганца, Прилля, Китцера, Васильева, Затценгофера, Нимана, Шоллара и Цабеля, о которых шла речь выше. Таким образом, предложенная Юлиусом Генрихом Циммерманом модель учебного издания доказала свою жизнеспособность на протяжении столетия. Оправдал себя и его выбор привлеченных к сотрудничеству авторов. Нетрудно заметить, что большинство из них были выходцами из немецкоязычных стран и зачастую многие годы работали в России.

Школы и самоучители отвечали наметившемуся спросу на тот или иной инструмент и одновременно стимулировали практику музицирования на них, выполняя, тем самым, важную просветительскую функцию. Будучи многоязычными, издания участвовали в трансферных процессах в сфере музыкального образования в России и немецкоязычных странах. Они способствовали распространению актуальных методических разработок, нашедших широкое применение не только в любительской среде, но и в профессиональной подготовке музыкантов.

Использованная литература

1. *Баганц А. Ф.* Предисловие // *Баганц А. Ф.* Практическая весьма понятная школа для скрипки, удобна также для самоучения. Часть 1. СПб.-М.: Ю. Г. Циммерман, 1885. С. 1.
2. *Вольман Б.* Гитара в России. Очерки истории гитарного искусства. Л.: Госмузиздат, 1961. 178 с.
3. История русской музыки: в 10 т. Т. 10 Б: 1890–1917. М.: Музыка, 2004. 1071 с.
4. Контрабас. История и методика. М.: Музыка, 1974. 336 с.
5. *Кошелев В. В.* Цитра. Иллюстрированный каталог цитр и цитровых аксессуаров из коллекции В. А. Брунцева. СПб.: Графический дизайн и ИКС, 2002. 92 с.
6. *Махан В. В.* Домра в России: истоки и возрождение: дисс. ... канд. искусствоведения. М.: Государственный институт искусствознания, 2017. 290 с.
7. *Павлов Г. Н.* Циммерман // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. М.: Советская энциклопедия, 1982. Кол. 139–140.
8. *Отюгова Т., Галембо А., Гурков И.* Рождение музыкальных инструментов (Из истории Ленинградского производственного объединения по изготовлению музыкальных инструментов): Очерки. Л.: Музыка, 1986. 192 с.
9. *Русанов В. С.* В. П. Лебедев (Биографический очерк) // *Гитарист*, 1906, № 9. С. 194–199.
10. *Шнейдер И. И.* Записки старого москвича. М.: Советская Россия, 1970. 203 с.
11. *Berthenson G.* Die Physiologie in der Gesangs-Pädagogik // *Neue Zeitschrift für Musik*. Nr. 10 vom 4. März 1896. S. 109–110.
12. *Bieber S. Zimmermann (Musikverlag)*// *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil, Bd. 17. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 2004. Sp. 1491–1492.
13. *Decker-Schenk J.* Vorwort // *Decker-Schenk J.* Schule für Gitarre oder Laute, für den Selbstunterricht geeignet, nebst Tabelle für Baß Gitarre und Schwedische Laute. Self Instructor for the Guitar. Teil 1. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, 1892. S. 3–4.
14. *Heise B.* Zwischen St. Petersburg und Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann und sein erfolgreiches Musikalien-Unternehmen, in: *Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der musica sacra bis zur Kunstreligion*. Festschrift für Helmut Loos. Hrsg. von Stefan Keym und Stephan Wünsche. Lpz.: Leipziger Universitätsverlag, 2015. S. 672–678.
15. *Kietzer R.* Vorwort // *Kietzer R.* Althorn-Schule: Alt-Flügelhorn, Cornet, Tenorhorn (auch zum Selbstunterricht). Self Instruction for the Alto. Op. 83. Teil I. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, 1892. S. 2
16. *Kietzer R.* Vorwort // *Kietzer R.* Schule zum Selbstunterricht für F- oder Es-Tuba oder Helikon. School for Self-instruction on the Tube or Helicon. Op. 84. Teil I. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, 1891. S. 3.
17. *Kietzer R.* Vorwort // *Kietzer R.* Trommel-Schule zum Selbstunterricht. Self Instructor for the Drum. Op. 89. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, 1891. S. 3.
18. *Lomtev D.* Deutsche in der musikalischen Infrastruktur Russlands. Lage (Westf.): BMV Robert Burau, 2012. 264 S.

19. Jul. Heinr. Zimmermann. Musik-Instrumente. [Verkaufskatalog]. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, 1899. 172 S.
20. Jul. Heinr. Zimmermann Leipzig GmbH. Hochwertige Musikinstrumente. Katalog B: Zupfinstrumente. Lpz., 1924. 48 S.
21. Kommerzienrat Julius Heinrich Zimmermann // Zeitschrift für Instrumentenbau, Nr. 23/24 vom 15. Mai 1923 (Jg. 43), S. 915.

References

1. Baganc, A. F. (1885). *Prakticheskaja ves'ma ponjatnaja shkola dlja skripki, udobna takzhe dlja samouchenija* [The practical quite clear violin school and self-instructor]. Part I. St. Petersburg-Moscow, J. H. Zimmermann. (in Russian)
2. Vol'man, B. (1961). *Gitara v Rossii. Ocherki istorii gitarnogo iskusstva* [Guitar in Russia. Essays on the history of the guitar playing]. Leningrad, Gosmuzizdat. (in Russian)
3. _____. (2004). *Istorija russkoj muzyki* [History of the Russian music]. Vol. 10 B: 1890–1917. Moscow, Muzyka. (in Russian)
4. _____. (1974). *Kontrabas. Istorija i metodika* [The double bass. History and Methods]. Moscow, Muzyka. (in Russian)
5. Koshelev, V. V. (2002). *Citra. Illjustrirovannyj katalog citr i citrovykh aksessuarov iz kollekcii V. A. Brunceva*. [The Zither: An illustrated catalog of zithers and accessories in the Collection of V. A. Buntsev]. St. Petersburg, Graficheskij dizajn i IKS. (in Russian)
6. Mahan, V. V. (2017). *Domra v Rossii: istoki i vozrozhdenie* [Domra in Russia: The origin and rebirth]. 2017. PhD diss. Moscow, Gosudarstvennyj institut isskustvoznaniya. (in Russian)
7. Pavlov, G. N. (1982). Cimmerman. In *Muzykal'naja enciklopedija* [Music encyclopedia], Vol. 6, 139–40. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya. (in Russian)
8. Otjugova, T., Galembo, A., Gurkov, I. (1986). *Rozhdenie muzykal'nyh instrumentov (Iz istorii Leningradskogo proizvodstvennogo ob#edinenija po izgotovleniju muzykal'nyh instrumentov)*. [The making of musical instruments: From the history of the Leningrad musical instrument manufactures]. Leningrad, Muzyka. (in Russian)
9. Rusanov, V. S. (1906). V. P. Lebedev (Biograficheskij ocherk) [V. P. Lebedev: A biographical essay]. *Gitarist*, No. 9/1906, 194–99. (in Russian)
10. Shneyder, I. I. (1970). *Zapiski starogo moskvicha* [Memoirs of an old inhabitant of Moscow]. Moscow, Sovetskaya Rossiya. (in Russian)
11. Berthenson, G. (1896). Die Physiologie in der Gesangs-Pädagogik. *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 10 vom 4. März 1896, 109–10.
12. Bieber, S. (2004). Zimmermann (Musikverlag). In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil, Bd. 17, 1491–92. Kassel [u. a.], Bärenreiter.
13. Decker-Schenk, J. (1892). *Schule für Gitarre oder Laute, für den Selbstunterricht geeignet, nebst Tabelle für Baß Gitarre und Schwedische Laute. Self Instructor for the Guitar*. Teil I. Leipzig [u. a.], Jul. Heinr. Zimmermann.

14. Heise, B. (2015). Zwischen St. Petersburg und Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann und sein erfolgreiches Musikalien-Unternehmen. In *Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der musica sacra bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos*. Hrsg. von Stefan Keym und Stephan Wünsche, 672–78. Leipzig, Leipziger Universitätsverlag.
15. Kietzer, R. (1892). *Althorn-Schule: Alt-Flügelhorn, Cornet, Tenorhorn (auch zum Selbstunterricht). Self Instruction for the Alto*. Op. 83. Teil I. Leipzig [u. a.], Jul. Heinr. Zimmermann.
16. Kietzer, R. (1891). *Schule zum Selbstunterricht für F- oder Es-Tuba oder Helikon. School for Self-instruction on the Tube or Helicon*. Op. 84. Teil I. Leipzig [u. a.], Jul. Heinr. Zimmermann.
17. Kietzer, R. (1891). *Trommel-Schule zum Selbstunterricht. Self Instructor for the Drum*. Op. 89. Leipzig [u. a.], Jul. Heinr. Zimmermann.
18. Lomtev, D. (2012). *Deutsche in der musikalischen Infrastruktur Russlands*. Lage (Westf.), BMV Robert Burau.
19. _____. (1899). *Jul. Heinr. Zimmermann. Musik-Instrumente*. Leipzig [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann.
20. _____. (1924). *Jul. Heinr. Zimmermann Leipzig GmbH. Hochwertige Musikinstrumente*. Katalog B: Zupfinstrumente. Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann.
21. _____. (1923). Kommerzienrat Julius Heinrich Zimmermann. *Zeitschrift für Instrumentenbau*, Nr. 23/24 vom 15. Mai 1923, 915.

ПРИЛОЖЕНИЕ

*Учебно-методические издания фирмы
Ю. Г. Циммермана, упомянутые в статье*

1. *Баганц А. Ф.* Новая практическая школа для корнета с пистонами (альт-горна и баритона), удобная также для самоучения. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1885]. 33 с.
2. *Баганц А. Ф.* Практическая весьма понятная школа для скрипки, удобна также для самоучения. Ч. 1–3. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1885]. 40, 48, 43 с.
3. *Васильев А.* Практическая школа для малого барабана. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1909]. 49 с.
4. *Васильев А.* Школа для обучения строевых барабанщиков в войсках по нотной системе с полным разъяснением всех боев и маршей, удобна также для самообучения. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, 1903. 23 с.
5. *Деккер-Шенк И.* Новый самоучитель для семиструнной гитары по цифровой семилинейной системе, по которой можно выучиться играть на гитаре без знания нот [вып. 1–7]. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1895–1898]. 22, 23, 22, 22, 22, 37, 37 с.
6. *Деккер-Шенк И.* Полная школа-самоучитель для балалайки. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1894]. 20 с.
7. *Деккер-Шенк И.* Самоучитель для домры. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1898]. 23 с.
8. *Доломанова Н. Н.* Сборник песен К. М. Вебера и Р. Шумана для школьных хоров с сопровождением фортепиано. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1912]. 37 с.
9. *Кёлер Э.* Новая практическая весьма понятная школа для мандолины, удобна также для самоучения / Mandolinen-Schule. Neueste, praktische und leicht verständliche Methode, für den Selbstunterricht geeignet. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1886]. 24 с.
10. *Кёлер Э.* Новая практическая весьма понятная школа для флейты, удобная также для самоучения / Neue praktische Flötenschule, für den Selbstunterricht geeignet. Ч. 1–2. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1883]. 35, 45 с.
11. *Лебедев В. П.* Школа для семиструнной гитары русского и испанского строя, удобная и для самообучения солиста на гитаре. Ч. 1–2. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, 1904. 48, 63 с.
12. *Липпольд М. К.* Я уже играю! / Ich kann schon spielen! Сборник 60 любимейших пьес и танцев в 2 и в 4 руки в легчайше[й] аранжировке с точной ап[п]ликатурой и педализацией как пособие к первым урокам музыки. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1902]. 85 с.
13. *Майер А.* Новая практическая легкопонятная школа для цитры, удобная также для самоучения / Neue praktische, leichtverständliche Zither-Schule, für den Selbstunterricht geeignet. Ч. 1–2. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1882]. 41, 43 с.

14. *Насонов В. Т.* Практическое руководство к самообучению игры на балалайке с приложением полной музыкальной грамоты, упражнений, песен, пьес и дуэтов. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1905]. 56 с.
15. *Насонов В. Т.* Руководство к организации народных оркестров: балалайки, домры, гусли и прочие инструменты русского народа. Пособие для семьи, школы и воинских частей. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, 1913. 45 с.
16. *Петров А.* Элементарное руководство к инструментовке. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1900]. 82 с.
17. *Сеффери О.* Новая рациональная школа пения. Перевод с немецкого издания, отредактированного профессором Артуром фон Эттинген. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1896]. 126 с.
18. *Соколов И. А.* Самоучитель. Полная и усовершенствованная практическая школа для ручной гармоник по нотно-цифровой системе, по которой каждому доступно без помощи учителя в 10 уроков выучиться правильно играть. СПб.: Юлий Генрих Циммерман, 1880. 22 с.
19. *Соколов И. А.* Самоучитель. Полная вновь усовершенствованная и весьма понятная практическая школа для семиструнной гитары. Ч. 1–3. СПб. [и др.]: Юлий Генрих Циммерман, [1886]. 119 с.
20. *Decker-Schenk J.* Neue Schule und Unterhaltungsstücke für Banjo. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, [1894]. 32 S.
21. *Decker-Schenk J.* Schule für Gitarre oder Laute, für den Selbstunterricht geeignet, nebst Tabelle für Baß Gitarre und Schwedische Laute / Self instructor for the guitar. 2 Tle. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, [1892]. 42, 32 S.
22. *Kietzer R.* Althorn-Schule: Alt-Flügelhorn, Cornet, Tenorhorn (auch zum Selbstunterricht) op. 83 / Self Instruction for the Alto. 2 Tle. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, 1892. 45, 53 S.
23. *Kietzer R.* Alt-Posaunen-Schule (auch zum Selbstunterricht) op. 86 / Self instructor for alto trombone. 2 Tle. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, 1893. 36, 35 S.
24. *Kietzer R.* Bariton-Schule, Euphonium und B Ventil-Posaune: neueste, praktische und leichtverständliche Methode für den Schul- und Selbstunterricht wie auch für Conservatorien geeignet op. 82 / Euphonium and bass-school. 2 Tle. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, 1891. 47, 55 S.
25. *Kietzer R.* Clarinetten-Schule. Neueste, praktische und leicht verständliche Methode für den Schul- und Selbstunterricht op. 79 / Self instructor for clarinet. 3 Tle. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, 1888. 58, 43, 40 S.
26. *Kietzer R.* Schule für Cornet in Es op. 92 / Self instructor for piccolo cornet. 2 Tle. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, 1894. 33, 37 S.
27. *Kietzer R.* Schule zum Selbstunterricht für F- oder Es-Tuba oder Helikon op. 84 / School for self-instruction on the Tuba or Helicon. 2Tle. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, [1891]. 42, 43 S.
28. *Kietzer R.* Tenorhorn-Schule, auch als Baritonschule im Violinschlüssel passend. Neueste, praktische und leichtverständliche Methode für den Schul- und Selbstunterricht op. 81. 3 Tle. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, 1892. 32, 37, 40 S.

29. *Kietzer R.* Tenor-Posaunen-Schule (auch zum Selbstunterricht) op. 87 / Self instructor for trombone. 2Tle. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, 1891. 37, 35 S.
30. *Kietzer R.* Trommel-Schule zum Selbstunterricht op. 89 / Self instructor for the Drum. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, 1891. 36 S.
31. *Nassonow W.* Praktische Schule zum Selbstunterricht für Balalaika: Theoretische Anleitung, Studien, Lieder, Vortragsstücke und Duette in praktischer Schreibweise. 2Tle. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, 1911. 68, 58 S.
32. *Niemann Th.* Oboe-Schule / Method for the oboe. 2 Tle. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann [1899]. 118 S.
33. *Prill E.* Schule für die Böhm-Flöte Op. 7 / Method for the Boehm Flute. 2 Tle. Lpz. [u.a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, [1898]. 104 S.
34. *Satzenhofer J.* Neue praktische Fagott-Schule, zum Selbstunterricht geeignet / Method for the bassoon. Lpz. [u.a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, 1900. 127 S.
35. *Schollar F.* Waldhornschnle / Self Instructor for Waldhorn. 2 Tle. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, [um 1901]. 91 S.
36. *Sefferi O.* Neue rationelle Gesangschule. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann [1894]. 124 S.
37. *Sokoloff J. A.* Neue vervollkommnete, leichtverständliche, praktische Schule zum Selbstunterricht auf der Harmonika od.[er] Akkordeon nach Noten- u.[nd] Ziffernsystem, laut welchem Jedem möglich ist, ohne Hilfe des Lehrers in 10 Lektionen das regelrechte Spiel auf diesem Instrumente zu erlernen. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Zimmermann, [1887]. 32 S.
38. *Zabel A.* Harfen-Schule / Méthode pour la harpe / Method for the harp. 3Tle. Lpz. [u. a.]: Jul. Heinr. Immermann, [1900]. 145 S.

НАТАЛЬЯ ОЛЕГОВНА ВЛАСОВА*natagraphia@mail.ru*

Доктор искусствоведения, руководитель Научно-исследовательского центра «Московская консерватория»
125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

Ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва)
125009 Москва
Козицкий пер., д. 5

NATALIA O. VLASOVA*natagraphia@mail.ru*

Doctor of Fine Arts, Head of “Moscow Conservatory Press”
13/6 Bolshaya Nikitskaya St.
Moscow 125009
Russia

Leading Research Fellow at the State Institute for Art Studies (Moscow)
5, Kozitskiy Ln.
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**«Наше главное совместное произведение»: из истории создания****«Женщины без тени» Рихарда Штрауса — Гуго фон Гофмансталь**

В статье на основе переписки Рихарда Штрауса и Гуго фон Гофмансталя, а также других документальных источников подробно освещается сложный и длительный процесс создания оперы «Женщина без тени», от первых набросков либретто (1910) до премьеры в 1919 году. Эта опера, которой оба соавтора придавали огромное значение, может рассматриваться как их совместный *opus magnum*, которому присущи итоговые черты.

Гофмансталь очень долго и тщательно работал над либретто, объединив в нем множество источников, сюжетных мотивов, цитат, отсылок к различным текстам европейской культуры. Созданная им волшебная сказка, изобилующая символами, аллегориями и театральными «чудесами» и вместе с тем заключающая в себе высокую этическую идею, наследует традициям барочного и классицистского театра.

Сочиненной на этой основе опере Штрауса также свойствен обобщающий, суммирующий характер. По разнообразию и богатству выразительных средств эта масштабная партитура беспрецедентна для всего предшествующего творчества композитора. Она объединяет в себе как композиционные новации его экспрессионистских опер («Саломея», «Электра»), так и детализированность, камерность письма и новую трактовку голоса, найденные в «Ариадне на Накосе».

Одновременно «Женщина без тени» подводит итог развитию оперного театра начиная с Вагнера. С одной стороны, воздействие Вагнера (и, конкретно, его последней музыкальной драмы «Парсифаль») в штраусовской партитуре несомненно. С другой — «Женщина без тени» венчает развитие жанра «сказочной оперы», который переживал расцвет в немецкоязычных странах после Вагнера и считался плодотворной альтернативой оперной продукции многочисленных вагнеровских подражателей. Штраус и Гофмансталь поднимают «сказочную оперу», расцветшую на неприязнательном фольклорном материале, до уровня высоких философско-этических обобщений и тем самым словно возвращают ее к метафизическим вагнеровским первоисточкам. Таким образом «Женщина без тени», поставленная уже после Первой мировой войны, становится последней вершиной немецкой романтической оперы, объединяющей ее разнонаправленные тенденции.

Ключевые слова: Рихард Штраус, Гуго фон Гофмансталь, «Женщина без тени», переписка, история создания, сказочная опера, вагнеровская музыкальная драма, романтическая опера

ABSTRACT**“Our chief joint work”. Notes on Richard Strauss’ and Hugo von Hofmannsthal’s “Die Frau ohne Schatten” Creation**

Building upon the correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal, as well as other documentary sources, this paper discusses in detail the complicated and prolonged process of the creation of the opera “Die Frau ohne Schatten”, from the first drafts of the libretto in 1910 to the opera’s first staging in 1919. This opera, considered paramount by both authors, can be regarded as their collective “opus magnum”. Hofmannsthal devoted a lot of time and effort to the libretto, amalgamating numerous sources, literary motifs, quotations, references to various texts of the European culture. As a result, he created a fairy tale abounding with symbols, allegories and theatrical “miracles” and at the same time conveying a profound ethical message, which carries on the tradition of the Baroque and Classicism theatre. The opera composed by Strauss also has a universal, generalizing character. The diversity and exuberance of this grand work is unprecedented for the composer. It combines compositional novelties of his expressionist operas (“Salome”, “Elektra”) with the nuanced, intimate character of music and the innovative treatment of voice discovered in “Ariadne auf Naxos”. At the same time, “Die Frau ohne Schatten” summarizes the development of the opera theatre since Wagner. On the one hand, the influence of Wagner (and, in particular, of his last music drama “Parsifal”) is apparent in Strauss’s composition. On the other hand, “Die Frau ohne Schatten” culminates the development of the genre of *Märchenoper*, which flourished in German-speaking countries after Wagner and was considered a viable alternative to the opera works of Wagner’s numerous imitators. Strauss and Hofmannsthal raise the *Märchenoper*, which evolved from unpretentious folklore tradition, to the level of philosophical and ethical generalization, as if restoring it to Wagner’s metaphysical origins. Thus, “Die Frau ohne Schatten”, staged in the aftermath of the World War I, becomes the last pinnacle of German Romantic opera, encapsulating the diverse patterns of this genre.

Keywords: Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, “Die Frau ohne Schatten”, correspondence, the history of creation, *Märchenoper*, Wagnerian music drama, Romantic opera

Наталья Власова

«НАШЕ ГЛАВНОЕ СОВМЕСТНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ»: ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ «ЖЕНЩИНЫ БЕЗ ТЕНИ» РИХАРДА ШТРАУСА — ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ

Ни одну из своих опер Штраус и Гофмансталь не сочиняли так долго, как «Женщину без тени». Работа над ней заняла более шести лет, а от первых набросков либретто до премьеры прошло более восьми. Пока она создавалась, были закончены еще два совместных произведения Штрауса и Гофмансталя, совсем в другой стилистике, — опера «Ариадна на Наксосе» (в двух редакциях: 1912, 1916) и балет «Легенда об Иосифе» (1914). Кроме того, Штраус написал за это время «Немецкий мотет» (1913) и «Альпийскую симфонию» (1915).

Такая продолжительная история создания не пошла на пользу «Женщине без тени»: к концу работы над ней творческий порыв и фантазия обоих авторов иссякают, нить теряется, сочинение продвигается всё медленнее и труднее, результат вызывает всё больше сомнений. После «Женщины без тени» в сотрудничестве Штрауса и Гофмансталя наступил долгий перерыв: окончив этот изнурительный труд, соавторы должны были найти новые точки соприкосновения, на что понадобилось девять лет. Их следующей совместной работой стала «Елена Египетская» (1928). Между ними Штраус написал оперу «Интермеццо» (1924) на собственное либретто, основанную на эпизоде из личной семейной жизни, — «домашнюю» оперу, как ее иногда называют по аналогии с «Домашней симфонией». Несмотря на все различия в материале — переполненная символика сказка, бытописательская комедия и философская фантазия на античный миф, — эти три оперы нередко рассматривают как своего рода трилогию о браке, повествующую о семейных ценностях, супружеской любви, верности, готовности к самопожертвованию.

Создание «Женщины без тени» пришлось на годы больших потрясений, связанных с Первой мировой войной, крушением привычного миропорядка, пересмотром ценностей, казавшихся ранее незыблемыми. Начатая во времена двух империй — Австро-Венгерской и Германской, — опера была поставлена уже при Красной Вене и Веймарской республике. Серьезно изменилась вся жизнь, вся духовная атмосфера, которая после окончания войны определялась потребностью в радикальном обновлении. На повестке дня тогда была «Новая музыка», и она решительно противопоставляла себя музыке довоенного мира. Рихард Штраус, сохранив реноме самого знаменитого немецкого композитора, в этот период воспринимался всеми уже не как новатор, с чьим именем ассоциировалась «музыка будущего» образца «Саломеи» и «Электры», а как композитор старой формации, предводитель листовско-вагнеровского направления, против которого и была направлена критика борцов за новое искусство, как консерватор, утративший ощущение современности. В рецензии на премьеру «Женщины без тени» влиятельный немецкий критик Пауль Беккер, некогда горячий поклонник Штрауса-новатора, написал: «Штраус остался таким же, каким он был, — только мы изменились. Стали другими наше мировоззрение, наши требования к людям, наши представления о сущности искусства. <...> Мы ищем новые критерии, новые понятия о ценности, пророческое искусство, которое возвестит о них. И в ответ на это стремление, эти поиски мы получаем музыку Рихарда Штрауса — музыку, в которой узнаем лишь призрак пустого, отжившего прошлого, музыку, в которой слышим лишь избитые штампы приятной мелодики, искусственного разжигания страсти, мощных нарастаний, психо-интеллектуальной, иллюстративной композиционной техники. Это музыка, которая более не может в нас ничего затронуть, <...> так что в конце концов безразлично, есть она или нет» [5, 127]. «Женщина без тени», безусловно, прочно укоренена в музыкальной культуре довоенной эпохи. Будучи пышным промежуточным итогом совместного творчества Штрауса и Гофманстала, она одновременно является и великолепным поздним плодом музыкального театра XIX века. Казавшаяся некоторым критикам в год премьеры (1919) несомненным анахронизмом, ныне, на историческом отдалении, эта опера воспринимается как явление обобщающего, суммирующего характера по отношению к целой эпохе.

* * *

«Женщина без тени» должна была последовать сразу же за «Кавалером розы». О новом сюжете Гофмансталь начал думать еще до окончания работы над этой «комедией для музыки», в начале 1910 года. Поначалу он представлял себе нечто «в духе мелодрамы, народную пьесу с музыкой» под названием «Каменное сердце» («Das steinerne Herz»), о чем писал одному из своих самых доверенных корреспондентов Гарри Кесслеру, эстету, меценату и утонченному интеллектуалу, в общении с которым рождались и оттачивались многие замыслы писателя (письмо Гофманстала к Кесслеру

от 16 июня 1910 года, цит. по: [8, 556]). В конце октября Гофмансталь сообщил об этом Штраусу уже как о новом оперном замысле, «фантастической пьесе» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 31 октября 1910 года [12, 106]). Впрочем, догадку Штрауса, что речь идет о сказке Вильгельма Гауфа, он опроверг, назвав основным мотивом своего замысла «сердце и судьбу, бьющееся сердце и застывшее сердце» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 8 января 1911 года [12, 110]). Этот сюжет писатель и композитор обсуждают параллельно с маленькой вставной оперой в комедию «Мещанин во дворянстве» Мольера, которая в итоге выльется в «Ариадну на Наксосе».

Однако уже в конце февраля 1911 года Гофмансталь делает новые наброски, под названием «Женщина без тени». 20 марта он пишет Штраусу, что у него сформировался иной, «совершенно определенный» замысел: «<...> это волшебная сказка, в которой противостоят друг другу двое мужчин и две женщины, и для одной из этих женщин, с соблюдением всяческой осторожности, моделью вполне может служить Ваша супруга — сугубо между нами, это важно лишь отчасти; такая своенравная женщина, в сущности, с очень доброй душой, непостижимая, капризная, деспотичная и при этом всё же располагающая к себе, она могла бы быть даже главной героиней; всё вместе пестрое, дворец и хижина, жрецы, корабли, факелы, скалистые тропы, хоры, дети — целое властно возникает у меня перед глазами и даже мешает работать и совершенно отгеснило другой план, “каменное сердце”, потому что настолько *светлее* и *радостнее*. Всё вместе, каким я вижу его в воздухе <...>, кстати говоря, относится к “Волшебной флейте”, как “Кавалер розы” относится к “Фигаро”: то есть тут, как и там, нет подражания, но есть известная аналогия» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 20 марта 1911 года [12, 112–113]).

Штраус загорелся новым сюжетом и, по своему обыкновению, начал торопить Гофмансталя, однако тот сразу решительно отверг все попытки ускорить дело: «В отношении такого прекрасного материала, как “Женщина без тени”, богатого подарка счастливого часа, в отношении такого материала, настолько преисполненного прекрасной поэзии и музыки, в отношении такого материала было бы преступлением спешить, форсировать. Тут каждая деталь должна твердо и незыблемо, лаконично и точно, и *правдиво* сложиться перед фантазией, тут в тишине, за порогом сознания, должны возникнуть отношения персонажей друг с другом и естественно вжиться в многоцветное действие с его естественной символикой, тут глубокое должно подняться на поверхность, ничто не остаться пустым, абстрактным, одними лишь намерениями <...>» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 15 мая 1911 года [12, 115–116]). Штраус был вынужден отступить и переключиться на «Ариадну на Наксосе», проект пусть и не такой многообещающий, но более осуществимый в ближайшей перспективе.

Примерно тогда же Гофмансталь сообщил о замысле Гарри Кесслеру: «Атмосфера материала — 1001 ночь, но причудливо преображенная, как если бы увиденная глазами XVIII века» (письмо Гофмансталя к Кесслеру

от 10 июня 1911 года, цит. по: [8, 559]). Гофмансталь просит Кесслера порекомендовать ему какого-нибудь изысканного художника с богатым воображением, общение с которым могло бы ему помочь при разработке сюжета уже на этой стадии. В качестве возможного кандидата он рассматривает Льва Бакста¹.

Закончив работу над «Ариадной», с августа 1911 года и до февраля 1912-го Гофмансталь вплотную занимается новым сюжетом и в письме к Штраусу от 4 ноября 1911 года даже выражает готовность предоставить ему либретто первого действия к будущему лету [12, 148]. Однако в начале 1912 года работа вновь прерывается, чтобы возобновиться лишь в конце лета, когда наконец определяется подробный сценарий второго и третьего действий и начинается работа над самим текстом. На сей раз писатель обнадеживает нетерпеливого Штрауса, обещая уже в ноябре прислать ему «точный сценарий, все три акта, восемь сцен», а в начале следующего года — первый акт (письмо Гофмансталя к Штраусу от 9 октября 1912 года [12, 200–201]). Примерно в то же время у него появляется идея разработать сюжет «Женщины без тени» в качестве отдельного литературного произведения, прозаической сказки.

Но и весной следующего 1913 года речь всё еще идет об общей сюжетной канве: 5 марта писатель сообщает, что сценарий «Женщины без тени» у него «сформировался и определился» настолько, что его можно обсуждать, и называет этот замысел «нашим главным совместным произведением» [12, 220–221]. Ранее он писал Штраусу об «одинадцати важных, уже мимически выразительных ситуациях», образующих целое, где «чередуются, отражают, усиливают и наконец упраздняют друг друга два мира, две человеческие пары, два конфликта» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 20 января 1913 года [12, 213]).

В конце марта — начале апреля 1913 года Штраус и Гофмансталь предпринимают совместную автомобильную поездку в Рим, в ходе которой писатель рассказывает композитору подробный сценарий оперы. В путевых письмах Штраус сообщает жене, что этот замысел обещает нечто «исключительное» (письмо Штрауса к Паулине Штраус от 4 апреля 1913 года [16, 204]) и отзывается о нем в самых восторженных тонах. Соавторы получили редкую возможность спокойно, в продолжительном личном общении обсудить различные аспекты будущей работы. Спустя пару месяцев Гофмансталь вспоминал о «великолепной идее» Штрауса поручить музыкальное сопровождение «верхнего мира» камерному оркестру «Ариадны», а «более тесного, пестрого» земного мира — большому оркестру (письмо Гофмансталя к Штраусу от 3 июня 1913 года [12, 232]). Эта идея захватила

¹ Как явствует из дневника Кесслера, тот выполнил просьбу Гофмансталя и переговорил с Бакстом — художник обещал приехать к писателю в его имение Родаун под Веной (запись от 17 июня 1911 года [3, 120]). Это сотрудничество в итоге не состоялось, однако Бакст создал костюмы к другому совместному произведению Штрауса, Гофмансталя и Кесслера — балету «Легенда об Иосифе», написанному для труппы Сергея Дягилева.

писателя и, по его словам, определила поэтический тон соответствующих сцен: «вверху — героический *Sprechgesang* (пусть и текущий намного быстрее, чем у Вагнера), внизу — настоящий разговор (*Konversation*), каким его может сочинить только мастер “Кавалера розы”» [ibid.]². В окончательной партитуре оперы дифференциация, предложенная Штраусом, не была проведена; различия между верхним и нижним мирами несущественны, а если и обнаруживаются, то скорее в сфере гармонии и тематизма.

Вернувшись из поездки, в начале мая Гофмансталь приступает к последовательной работе над первым актом. Несмотря на сложившийся сценарий, она идет с большим трудом: по словам писателя, первую половину он «переписал трижды от первого до последнего слова» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 3 июня 1913 года [12, 231]). Главная сложность — найти правильный баланс между содержательной насыщенностью и объемом текста. «Добиваясь полнокровности, я не могу перейти известные границы, иначе я обедню материал, персонажи потеряют свою привлекательность (которая заключается в психологических дробных очертаниях), они станут схематичными, а всё вместе — тривиально-оперным, — писал Гофмансталь Штраусу. — Я всегда должен точнейшим образом найти грань между избыточным и недостаточным. Представь я себе текст в вечном медлительно-торжественном *Andante* Вагнера, это было бы просто невозможно — опера продолжалась бы семь часов. Но мысль о “Кавалере розы” поддерживает меня, я думаю, текста будет не намного *больше*, а несколько больше — при таком богатом содержании, и таком изменчивом, разнообразном во всех смыслах и к тому же глубоком — несколько больше, от четверти до трети, может быть» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 3 июня 1913 года [12, 233]). Гофмансталь противится тому, чтобы давать либретто Штраусу по частям, как это было с «Кавалером розы». «Женщина без тени», по его убеждению, — это совсем другой случай, «мир глубочайшей связности и непреклоннейшего единства» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 12 июня 1913 года [12, 236]). Писатель не исключает, что, когда дойдет до третьего акта, ему захочется что-то изменить в первом.

Однако работа затягивается. Тщательное изучение вагнеровских оперных текстов, а также обсуждение либретто с гостившим у Гофмансталя летом другом, немецким писателем и поэтом Рудольфом Александром Шрёдером навело писателя на новые мысли. Осенью, отложив в сторону текст для Штрауса, он работает над одноименной сказкой (она будет опубликована значительно позже, уже после оперного либретто — в октябре 1919 года, когда состоялась премьера).

² Понятие «*Konversation*» относительно творчества Штрауса получило широкое распространение в связи с особым вокальным стилем его опер, гибко сочетающем элементы речитатива, ариозо, мелодекламации. Своей последней опере «Каприччио» (1941) Штраус дал подзаголовок «*Konversationsstück für Musik*» («Разговорная пьеса с музыкой»). Использование понятия «*Konversation*» применительно к опере восходит к Карлу Марии фон Веберу, который писал о «*Konversationsoper*» в связи с оперным творчеством французского композитора Николая Изуара (см.: [7, 68]).

28 декабря 1913 года в качестве новогоднего подарка Гофмансталь все-таки посылает Штраусу для ознакомления часть либретто — половину первого акта с комментариями относительно главных персонажей и общего характера действия, а также музыкального воплощения, каким оно ему представляется («нечто легкое, текучее, дышащее» [12, 255]). При этом Гофмансталь ожидает от композитора предложений по сокращению текста. В начале января оба автора встречаются в Берлине, где Гофмансталь читает Штраусу весь первый акт целиком. Однако полное либретто первого действия композитор получает лишь спустя три месяца, о чем свидетельствует его письмо от 4 апреля 1914 года: «Первый акт просто чудесный, такой концентрированный и целостный, что не могу себе представить ни одного сокращения или изменения в нем. Моя задача теперь — найти новый простой стиль, который позволил бы представить слушателям Ваше прекрасное произведение во всей чистоте и ясности» [12, 263–264]. Постепенно погружаясь в присланный текст, Штраус всё же предлагает некоторые купюры. «Трудно себе представить, прискорбно, но истинная правда, сколь мало текста понимают в опере при всем старании композитора», — сетует он в письме от 29 апреля 1914 года [12, 265]. Сочинить первый акт он намеревается уже в начале лета и просит Гофмансталя прислать ему либретто второго до августа.

К середине июня Штраус почти закончил первое действие, и в переписке с Гофмансталем в начале июля они обсуждают конкретные места текста, которые вызывают у композитора сомнения³. 16 июля он сообщает свои впечатления от либретто второго акта, которое только что получил. Помимо неизменного восхищения, композитор высказывает озабоченность тем, как «осилить два септета» в пятой сцене [12, 283]⁴. Он не вполне

³ Для Штрауса, как и для многих других композиторов, сочинение оркестровой (или вокально-оркестровой) музыки заключалось прежде всего в создании дирекциона (партичеллы). Как раз в эти дни, в июне 1914 года, в одном из интервью по случаю своего 50-летнего юбилея он рассказывал о работе над оперным либретто: «[Музыкальные] идеи, которые я записываю, — это лишь эскизы, которые я позднее разрабатываю, но прежде чем я сделаю малейший подготовительный эскиз к опере, я шесть месяцев занимаюсь текстом. Я вникаю и изучаю все ситуации и характеры вплоть до мельчайших деталей. Только после этого я даю волю мыслям. На основе своих заметок я делаю эскизы, которые потом соединяются в дирекцион (Klavierpartitur), я многократно меняю и прорабатываю их; это самая изнурительная часть работы. То, что следует потом, — оркестровая партитура, большая красочная разработка — это для меня отдых, который меня освежает. Над партитурой я работаю постоянно и без проблем, при этом провожу в своем кабинете по двенадцать часов вкряду. Так я достигаю главного — единства» [13, 4]. Хотя аутентичность этого высказывания подвергается исследователями сомнению (в частности, по сохранившимся рукописям установлено, что Штраус делал отдельные музыкальные заметки к полученному либретто — тональности, аккорды, мотивы — уже при первом прочтении текста), все же в крупном плане оно дает представление о логических стадиях работы композитора

⁴ Речь идет об окончании второго действия, где Жена Барака ложно признается в отречении от собственной тени, а Императрица отказывается ее принять. В окон-

удовлетворен собой и признается, что сделанное до сих пор «лишь отчасти» соответствует его ожиданиям [ibid.].

Как всегда, Штраус работает целеустремленно и энергично; по его словам, «душевную депрессию начала войны» он «бодро преодолел непрерывной работой» (письмо Штрауса к Гертруд фон Гофмансталь от 22 августа 1914 года [12, 287–288]). Композитор доволен: второй акт «выходит отлично, сочиняется сам собой» (письмо Штрауса к Гофмансталью от 14 октября 1914 года [12, 290]). К концу октября он уже готов, и Штраус предлагает Гофмансталью встретиться, чтобы проиграть ему оба первые действия и обсудить третье. Однако призыв Гофмансталья на военную службу не позволяет этому плану осуществиться и вновь прерывает работу писателя: в течение полугода он не притрагивается к либретто.

Работа возобновляется лишь в январе 1915 года, и лишь 15 апреля Штраус подтверждает получение третьего акта. По замыслу Гофмансталья, при сравнительно небольших размерах, он должен стать венцом всего сочинения (письмо Гофмансталья к Штраусу от 12 января 1915 года [12, 292]). Композитор, однако, находит текст чересчур лаконичным. По его мнению, «в стремлении к краткости он получился слишком эскизным: для всех лирических моментов: дуэт Барака и его Жены, последняя ария Кормилицы, дуэт Императора и Императрицы и заключительный квартет — мне непременно нужно больше текста» (письмо Штрауса к Гофмансталью от 15 апреля 1915 года [12, 304]). Далее, в приложении к письму, Штраус излагает свои комментарии и пожелания к конкретным местам. Многие вещи, особенно связанные с развитием образа Императрицы, он просит показать более обстоятельно и рельефно, дабы яснее донести смысл происходящего до слушателя.

К этому времени уже стало ясно, что либретто оперы трудно воспринимается и оставляет много вопросов. Еще до получения третьего акта Штраус дал прочитать имеющийся текст генерал-интенданту прусских королевских театров Георгу фон Хюльзену и интенданту Дрезденской оперы Николасу фон Зеебаху, и оба ничего не поняли. Учитывая это, Штраус просит Гофмансталья в третьем действии внятно «обобщить» важнейшие для действия психологические процессы, «как это часто делает Вагнер», в особенности мотив обретения тени благодаря состраданию (письмо Штрауса к Гофмансталью от 5 апреля 1915 года [12, 301–302])⁵.

Все изменения соавторы имели возможность обсудить при личной встрече, которая наконец состоялась в Вене. 25 апреля Штраус сыграл первые два действия Гофмансталью и дирижеру Францу Шальку, при этом также присутствовал Альфред Роллер, вероятный художник и сценограф

чательной версии партитуры в этой сцене следуют один за другим два виртуозно написанных *секстета*, разделенных монологом Жены Барака.

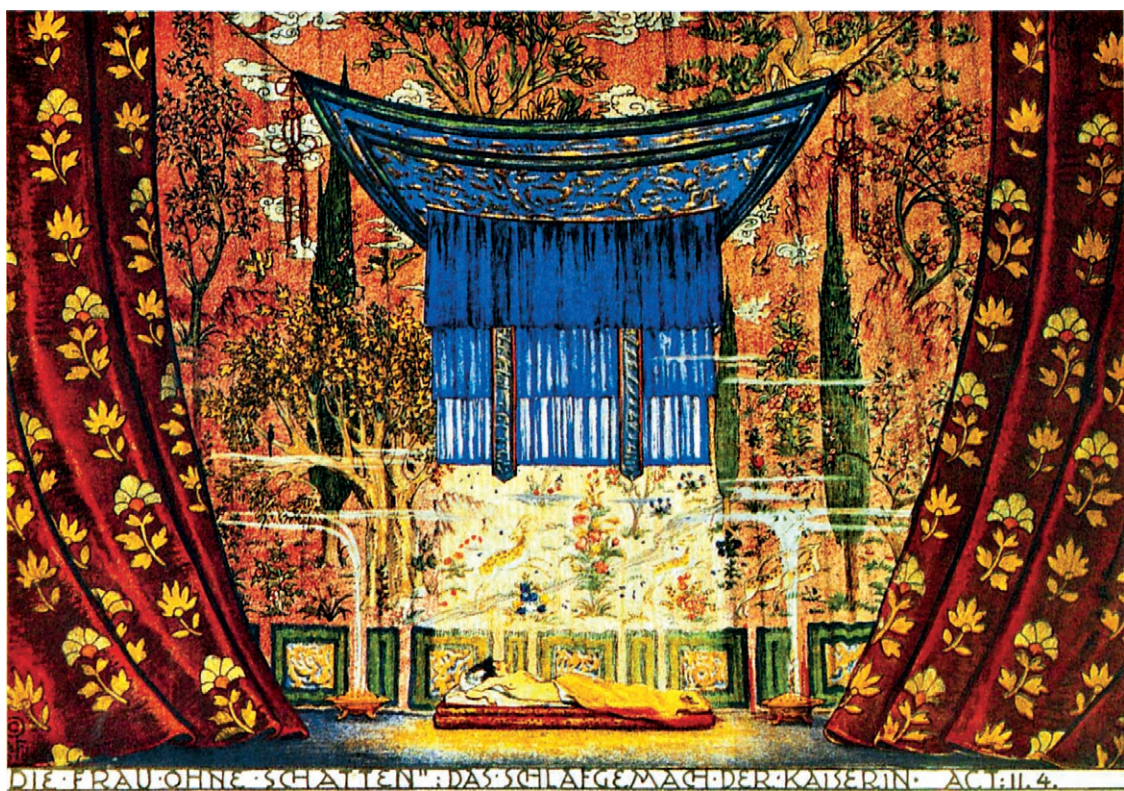
⁵ Желая подготовить публику, Гофмансталь намеревался поручить молодому австрийскому писателю Максу Меллю опубликовать статью, в которой объяснялась бы символика поэтического текста. Однако этот план не осуществился: написанное Меллем Гофмансталья решительно не устроило.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ Н. ВЛАСОВОЙ
«НАШЕ ГЛАВНОЕ СОВМЕСТНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ»: ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ
«ЖЕНЩИНЫ БЕЗ ТЕНИ» РИХАРДА ШТРАУСА — ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ»

*Сценическое оформление премьеры оперы Рихарда Штрауса – Гуго фон Гофманстала
«Женщина без тени», состоявшейся в Венской государственной опере 10 октября 1919 года.
Художник Альфред Роллер.*



Ил. 1. Дом Красильщика (II действие)

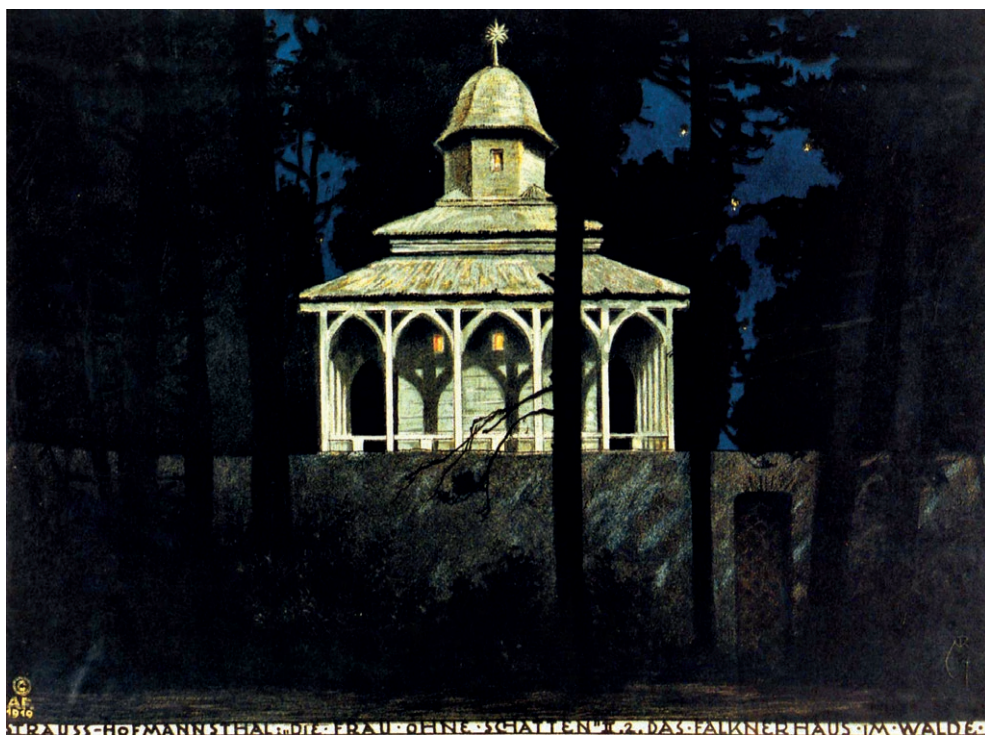


Ил. 2. Спальня Императрицы (II действие, 4-я сцена)



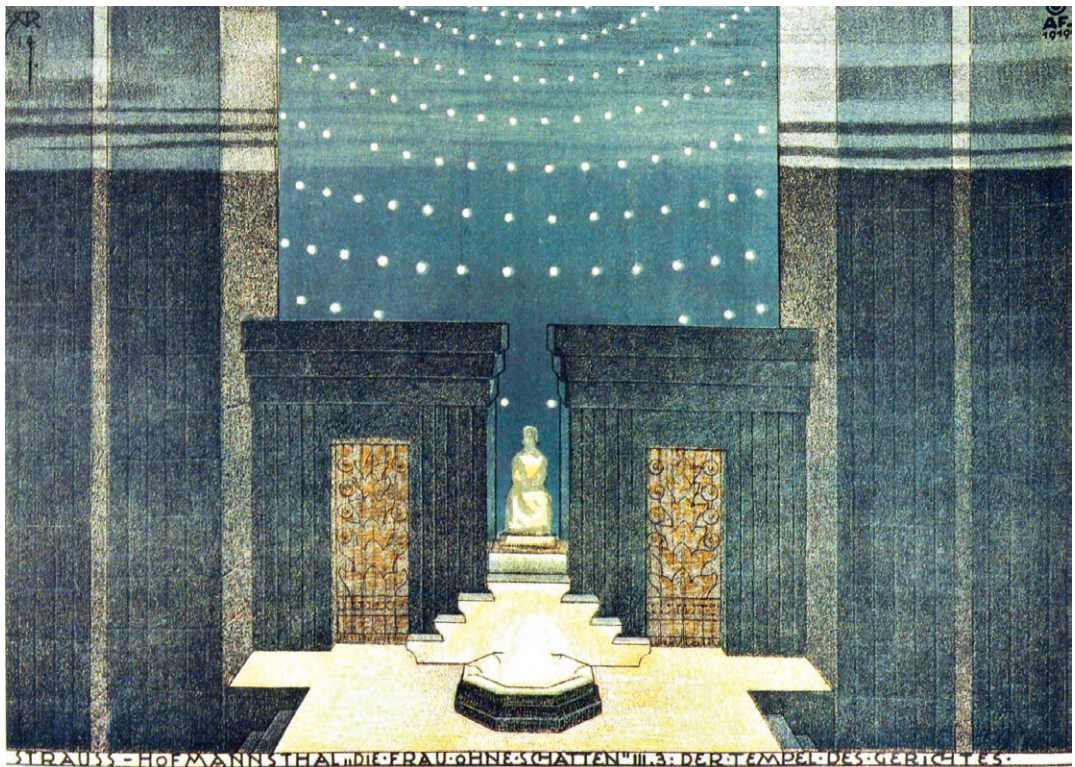
© AF 1916
STRAUSS-HOFMANNSTHAL: DIE FRAU OHNE SCHATTEN: I. ACT. 1. SCENE: DACHTERRASSE.

Ил. 3. Терраса на крыше (I действие, 1-я сцена)



© AF 1916
STRAUSS-HOFMANNSTHAL: DIE FRAU OHNE SCHATTEN: II. DAS FALKNERHAUS IM WALDE.

Ил. 4. Сокольный домик в лесу (II действие, 2-я сцена)



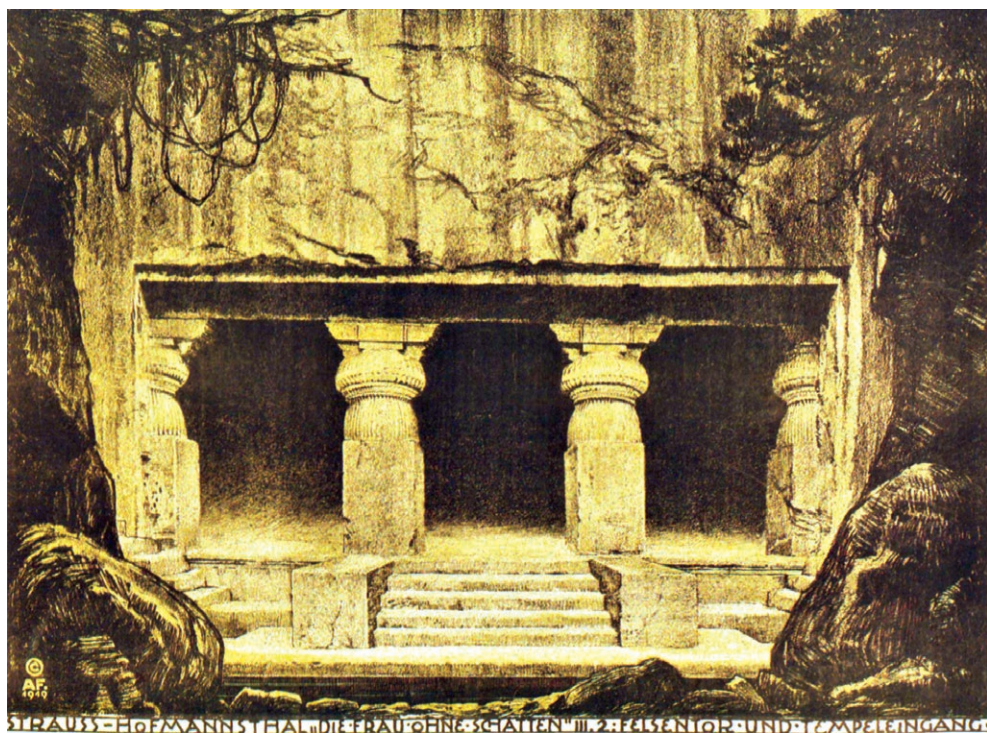
Ил. 5. Храм (III действие)



Ил. 6. Прекрасный ландшафт (III действие, последняя сцена)



Ил. 7. Подземелье (III действие, начало)



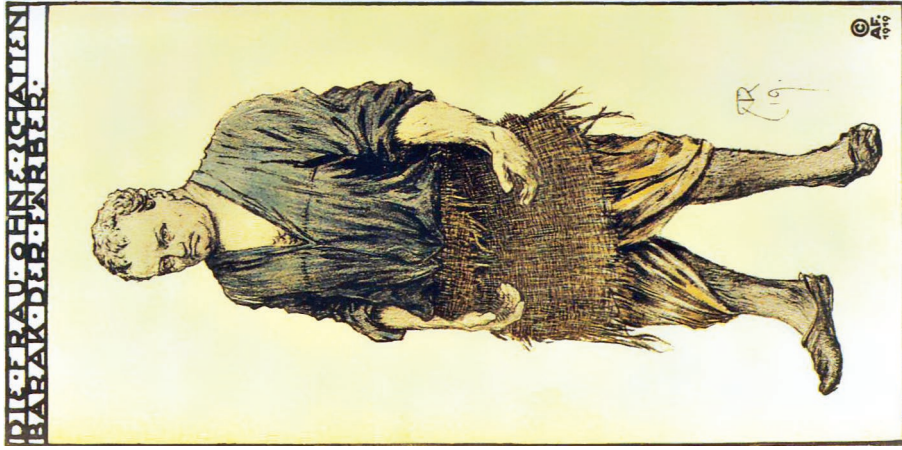
Ил. 8. У входа в Храм (III действие)



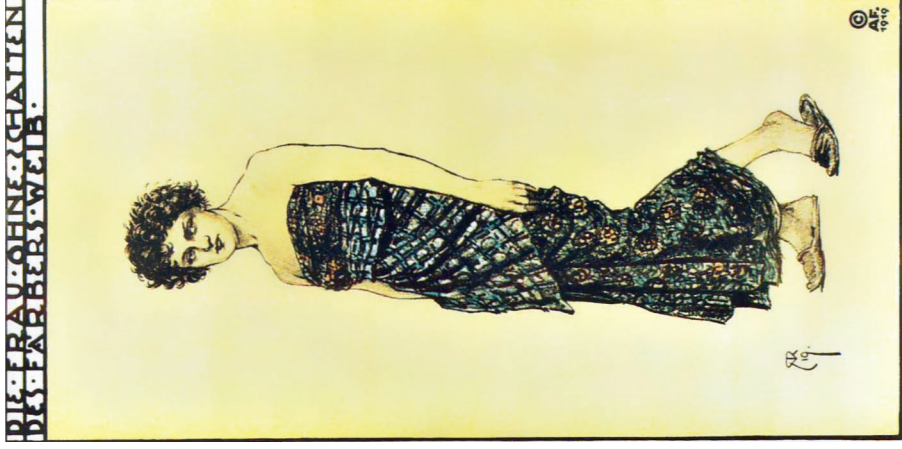
Ил. 9. Охотничий костюм Императора



Ил. 10. Спальный костюм Императрицы



Ил. 11. Красильщик



Ил. 12. Жена Красильщика

будущей постановки (вскоре после этой встречи он делает к ней первые наброски)⁶. Писатель отозвался о музыке, с которой познакомился впервые, как «совершенно чудесной, прекрасной выше всяких ожиданий» (письмо Гофманстала к Марии Турн-унд-Таксис от 26 апреля 1915 года, цит. по: [8, 598]).

Новую версию начала третьего акта Гофмансталь отправил Штраусу 14 мая, высказывая в сопроводительном письме свои впечатления об услышанной музыке и представления о музыкальном воплощении отдельных персонажей и сцен. Изменения и перестановки в тексте третьего акта соавторы обсуждают на протяжении всего лета. Их общение затруднено перебоями в работе почты по причине военного времени и командировкой Гофманстала в Краков. Дольше всего продолжается работа над сценой в Храме; Гофмансталь называет ее «духовным центром всей вещи, благодаря которому первый и второй акты только и предстают в правильном свете» (письмо Гофманстала к Штраусу от начала апреля 1915 года [12, 302]). Между тем композитор успевает оркестровать первый акт, о чем сообщает писателю 22 августа, и набросать музыку к уже имеющемуся либретто третьего действия. 19 сентября Гофмансталь отсылает композитору чистовую рукопись сцены в Храме и заключительной сцены оперы.

И тут процесс сочинения серьезно замедляется — для Штрауса, его манеры работать это очень нетипично. В начале мая 1916-го он сообщает Гофмансталу о готовности партитуры второго акта, но третий акт, либретто которого композитор так долго добивался, всё еще не написан.

Вероятно, тому было несколько причин. Оба соавтора сошлись во мнении, что премьера «Женщины без тени» может состояться только по окончании войны, так что с завершением партитуры можно было не спешить. Но, возможно, важнее было другое. Художественные интересы, композиторский стиль Штрауса серьезно изменились. И решающую роль в этом сыграла работа над второй редакцией «Ариадны на Наксосе» (в виде самостоятельной оперы с прологом), которой Штраус и Гофмансталь занимались в первой половине 1916 года. Произошедшие перемены отразились в обсуждении следующих оперных планов. Желание Штрауса — переключиться в совсем другую сферу, где он мог бы применить те стороны своего дарования, которые ранее оставались невостребованными. Он мечтает о комедии, искрометной пьесе с блистательными интригами и любовными приключениями. «У меня большой талант к оперетте — а поскольку моя

⁶ Альфреда Роллера (1864–1935), с 1903 года (с перерывом) — главного художника Венской оперы, единомышленника и соратника Густава Малера в реформировании театрального дела, со Штраусом и Гофмансталем связывали многолетние творческие отношения. В Венской опере Роллер оформил все премьеры опер Штрауса, начиная с «Электры» (1909) и заканчивая «Арабеллой» (1933). Вехой в этом сотрудничестве стало оформление триумфальной премьеры «Кавалера розы» в Дрездене (1911), послужившее образцом для последующих постановок этой оперы. Участие Роллера обычно не ограничивалось костюмами и сценографией — он активно участвовал также в режиссерском решении спектаклей.

трагическая сторона порядочно истощена и трагизм в театре после этой войны кажется мне весьма глупым и наивным, [я] хотел бы этот необоримый талант применить (в конце концов, сейчас я единственный композитор, у кого действительно есть чувство юмора, остроумие и пародийное дарование). Да, я прямо-таки чувствую призвание стать Оффенбахом XX века, а Вы должны быть и будете моим поэтом», — убеждает он Гофмансталя и заканчивает письмо призывом: «Да здравствует политически-сатирически-пародийная оперетта!» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 5 июня 1916 года [12, 344–345]).

Между тем «Женщина без тени» всё еще не дописана. В июле 1916 года Штраус вновь просит Гофмансталя расширить текст. Писатель делает это неохотно, его не оставляет гнетущее ощущение, что после всех переделок третий акт получился «утяжеленным и тусклым» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 24 июля 1916 года [12, 351]).

Затянувшаяся работа не приносит удовлетворения и композитору. Он соглашается с Гофмансталем в том, что в прологе второй редакции «Ариадны» найден тот новый путь, который должен стать в дальнейшем определяющим: «реалистическая комедия с настоящими интересными людьми, будь то скорее лирического <...> или бурлескного, пародийного содержания» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 28 июля 1916 года [12, 353]). Однако с «Женщиной без тени» такой путь несовместим, и дело не столько в музыке или тексте, сколько в самом материале «с его романтикой, его символами»: «<...> фигуры вроде Императора или Императрицы, а равно и Кормилицы так не наполнишь кровяными тельцами, как Маршалшу, Октавиана, Окса. Тут я могу как угодно напрягать свой мозг, и порядочно мучаю себя, и отсеиваю еще и еще, но сердце при этом участвует лишь наполовину, а поскольку бóльшую часть работы делает голова, тут будет ощущаться дыхание академического холода <...>, которое ни один кузнечный мех не раздует до огня. <...> Я изо всех сил постараюсь придать третьему акту такой вид, как Вы хотите, но мы должны договориться, что “Женщина без тени” — это последняя романтическая опера» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 28 июля 1916 года [12, 353–354]). Как можно заключить из этих слов, еще одной причиной того, что композиторская работа застопорилась именно на третьем акте, было его содержание, наиболее абстрактное и символически нагруженное из всех трех действий, наиболее далекое от реальной, полнокровной человеческой жизни, к которой так тянуло Штрауса.

В третьем акте особенно сильно проявились расхождения между Штраусом и Гофмансталем в понимании смысла сценического действия. Гофмансталю виделось «восхождение в светлую гармоничную сферу» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 1 августа 1916 года [12, 355]), «отстраненно-пленительные» звучания (письмо Гофмансталя к Штраусу от 19 сентября 1915 года [12, 326]) — тихая, уводящая в метафизические выси кульминация всей оперы. Штраус же понимает кульминацию как нарастание и неудержимый порыв, которые больше всего нужны ему как раз для окончания

сочинения. Ключевая фраза Императрицы в третьем действии, ее отказ от тени: «Я не хочу!» («Ich will nicht!») — ему сначала представлялась как ужасный крик, «крик рожаящей матери» (письмо Штрауса к Гофмансталию от 19 июня 1915 года [12, 315]). Очевидно, под влиянием Гофмансталия эта сцена в итоге приобрела совершенно иной вид: партия Императрицы на большом протяжении решена здесь в виде мелодекламации, которая, конечно, очень ограничивает возможности оркестрового изложения. И хотя от краткого нарастания и от мощного *tutti* перед главной перипетией Штраус не отказался, Императрица произносит свое решение на фоне одних лишь переливов арф (3 такта перед ц. 167). Позже, уже по другому поводу, Штраус высказался о мелодраме как о «самой беспомощной, дурацкой художественной форме из мне известных» (письмо Штрауса к Гофмансталию от 10 июля 1917 года [12, 372]) и заклинал писателя в окончаниях актов безусловно и всегда давать полный простор музыке. При этом он не без горечи вспомнил «Женщину без тени»: «Разве я, как только Вы глазом моргнули, не вырвал большущие куски мяса и не сделал сцену Императрицы — мелодрамой? Тогда было слишком много музыки!» [12, 373]

Сочинение третьего акта «Женщины без тени» Штраус завершает в середине августа 1916 года. В результате всех текстовых расширений по размерам он получился точно таким же, как первые два, — несколько более часа. В письме к Гофмансталию композитор сетует: он сам толком не знает, «что удалось, а что вышло плохо», повторяет просьбу о «занимательном, интересном сюжете, с диалогами, ариями, дуэтами, ансамблями» и заключает: «Уверяю Вас, что панцирь вагнеровского музицирования я с себя решительно сбросил» (письмо Штрауса к Гофмансталию ок. 16 августа 1916 года [12, 358–359]). Партитуру третьего акта, а вместе с этим — и всю работу над оперой он заканчивает лишь в конце июня 1917 года (письмо Штрауса к Гофмансталию от 28 июня 1917 года [12, 367]).

Сохранившиеся отзывы Гофмансталия о музыке Штрауса кратки и в абсолютном большинстве своем — всецело одобрительны. По-видимому, они не отражают в полной мере весьма сложного отношения писателя к их совместному труду. Среди них выделяется лишь один отзыв, свидетельствующий о разногласиях со Штраусом, нараставших к концу работы, а также о том, что писатель, возможно, считал свое драгоценное создание достойным лучшей судьбы: «Это прирожденная опера, ее чудесно написал бы Моцарт <...>, очень хорошо написал бы Вебер, но современника я [для этого] найти не могу» (письмо Гофмансталия к Кэти Рицлер-Либерман от 8 февраля 1918 года, цит. по: [8, 626]).

* * *

В отличие от ряда других сочинений Гофмансталия, «Женщина без тени» не имеет очевидного литературного прообраза. Ее идея и фабула принадлежат писателю, однако, как обычно у него, основываются на множестве культурных слоев и разветвленной сети аллюзий с заимствованиями

отдельных мотивов, деталей и даже дословными цитатами. Как писал рецензент «Neue Freie Presse» Юлиус Корнгольд, «сопереживающая и восприимчивая душа» писателя «вибрирует, подобно венецианскому стеклу, при всяком поэтическом звуке мировой литературы» [10, 2]. Поздний плод высокоразвитой духовной традиции, это перегруженное символами и ассоциациями либретто обладает качеством «пост-»: в нем более выражен модус наследования и рефлексии, чем творчества и изобретения. Обобщенные персонажи — скорее аллегорические, чем реальные фигуры, разнообразие мест действия, наличие «верхнего» и «нижнего» мира, зрелищность, всевозможные «чудеса», причудливая избыточность, составляющие плоть и кровь этого спектакля, обнаруживают его глубинное родство с барочным театром, а возвышенная идея и морализаторский пафос — еще и с классицистскими установками. Уже по тому, сколько линий и звеньев европейской культуры заключает в себе это либретто, оно претендует на некий итоговый характер, на то, чтобы стать основой подлинного *opus magnum* в совместном творчестве писателя и композитора.

За всеми хитросплетениями источников и элементов в этом тексте стоит общая, объединяющая идея. Они призваны передать фундаментальные для творчества писателя содержательные мотивы: преображение через (со)страдание, через взаимодействие с ближним, обретение «всеобъемлющей причастности» миру (так остро выраженное им в знаменитом «Письме [лорда Чэндоса]», 1902). И всё же, несмотря на высокий этический пафос и богатую художественную генеалогию, либретто может разочаровать — уж слишком очевидна и прозаична идея, к которой оно в конечном счете подводит. Невольно возникает вопрос, стоило ли привлекать столь изощренные средства, чтобы еще раз утвердить такие не вызывающие сомнений вещи, как ценность материнства и предназначение семьи для продолжения рода⁷.

В литературоведческих и музыковедческих штудиях перечислены десятки источников, породивших ювелирную вязь текста Гофмансталя⁸. Назовем важнейшие из них.

Прежде всего это высоко ценимые писателем сказки «Тысячи и одной ночи», откуда в оперный текст были перенесены многие образы и сюжетные ходы⁹: женщина в облике газели, соколиная охота на газель (при

⁷ Справедливости ради надо сказать, что в своей сказке Гофмансталь вводит аналогично, не нашедшую отражения в опере: он уподобляет нерожденных детей произведениям искусства, которые еще только ждут своего создания. Таким образом мотив продолжения рода в браке соотносится с процессом художественного творчества и приобретает метафизическое измерение.

⁸ Подробнее об этом см.: [8, 147–159]. Комментарии к отдельным местам либретто см.: [ibid., 686–724]. Подробные изыскания в связи с источниками либретто содержатся также в работе: [9].

⁹ Посредствующим культурным звеном между этим собранием и либретто оперы могли также послужить «Восточные саги и повести» Ф. Рюккерта (1837), в которых Гофмансталь отмечал «благоговейное приближение к передаваемой мудрости Вос-

этом дословно воспроизводится горестный возглас сокола: «Как же мне не плакать?»), мотив окаменения, тема взаимоотношений мира духов и мира смертных, образы трех братьев Барака и другие. Точные цитаты из этого собрания вплетены в речь Императрицы, Барака, его Жены.

Другим важным источником явились фьябы (сказочные пьесы) Карло Гоцци: его имя содержится в набросках писателя при самом первом упоминании «Женщины без тени», названной «фантастически-комической оперой в стиле Гоцци» (набросок от 25 февраля 1911 года, цит. по: [8, 178]). Из «Женщины-змеи» в своем либретто Гофмансталь мог использовать мотивы превращения лани в принцессу-фею, любви человека и феи, испытаний, а также образ злокозненной наперсницы главной героини, мешающей ее воссоединению со смертным (Фардзана у Гоцци — Кормилица у Гофмансталя). Возможно, из «Турандот» заимствованы имена Кейкобада и Барака (последнее встречается также в Ветхом завете, откуда в либретто перешел мотив «суда Соломона»). Кроме того, на ранней стадии работы писатель планировал ввести в действие таких персонажей, как Арлекин и Смеральдина (позже эта пара трансформировалась в Красильщика и его Жену), что говорит о родстве исходного замысла «Женщины без тени» с «Ариадной на Накосе» — оба сюжета были связаны с миром образов комедии дель арте.

Еще одна фигура, которой многим обязано либретто Гофмансталя, — это Иоганн Вольфганг Гёте. Цитатой из Гёте (фрагмент поэмы «Тайны» / «Geheimnisse»), которая не раз встречается в рабочих материалах «Женщины без тени», писатель обобщает главное содержание своего сочинения, которое для него заключается в преображении Императрицы, — перерождение через сострадание: «Von der Gewalt, die alle Wesen bindet / Befreit der Mensch sich, der sich überwindet»¹⁰. Эти слова Гофмансталь приведет и в письме к Штраусу от 10 апреля 1915 года, с комментарием, что они характеризуют самую суть их произведения. Переключки с «Фаустом» можно обнаружить в образе Кормилицы — по характеристике писателя, «существа мефистофельского типа», «точно и холодно» знающего людей (цит. по: [8, 83–84]). Кроме того, хор нерожденных детей в самом конце оперы — уже сама его стихотворная форма из восьми коротких строк с дактилической стопой — отсылает к мистическому хору в завершении второй части «Фауста».

Среди других источников оперного текста современники — соотечественники Гофмансталя сразу узнали мрачную поэму «Анна» Николауса Ленау, повествующую о женщине, которая ради сохранения красоты

тока» (цит. по: [9, 92]) и сказка братьев Гримм «Верный Иоганнес», где важную роль играет мотив окаменения.

¹⁰ В переводе Б. Пастернака: «От уз, в которых целый мир страдает / Свободен тот, кто волю обуздает» [2, 21].

с помощью колдовских чар отказалась от материнства и утратила тень¹¹. Для них также было несомненно, что писатель опирался на почвенную для себя венскую традицию сказочного театра, в частности на пьесы Фердинанда Раймунда, многим обязанного всё тому же Гоцци («Алмаз короля духов» и «Девушка из страны фей») [8, 148–151], и, конечно, на «Волшебную флейту» Моцарта — Шиканедера.

Связь с «Волшебной флейтой», которую упомянул Гофмансталь в одном из писем к Штраусу, помимо общей диспозиции персонажей (две тесно связанные между собой пары, принадлежащие к разным мирам, аналогии между Зарастро и Кейкобадом, Паминой и Императрицей) и фантазмагорической обстановки с отсылками к восточной экзотике, больше всего проявляется в третьем действии: нравственные испытания, которые обе пары с честью выдерживают, сцена в Храме. Для Штрауса это особенно важный первоисточник: Моцарт всегда принадлежал к его любимейшим композиторам. Однако, в отличие от «Кавалера розы» и «Ариадны на Наксосе», моцартовские аллюзии в данном случае ограничиваются общим замыслом и особенностями либретто — в музыкальном языке оперы они никак не проявляются.

Еще одной точкой опоры для обоих соавторов было творчество Вагнера. Его влияние определено сказывается в музыкальном решении «Женщины без тени» — помимо того, что вагнеровские либретто, как явствует из переписки Штрауса и Гофмансталя, служили важным ориентиром в ходе работы над оперным текстом, а либретто ранней вагнеровской оперы «Феи», основанное на сказке Гоцци, могло послужить для него дополнительным источником. По своему масштабу, оркестровому письму, музыкальному языку, характеру вокальных партий это партитура, в которой воздействие Вагнера несомненно. Здесь ничего не меняет даже широкое присутствие ансамблей и хоров, оправдывающее жанровое обозначение «опера», а не «музыкальная драма».

Более того, в амбициозном замысле «Женщины без тени» угадывается конкретный вагнеровский прообраз — «Парсифаль». И хотя в постнищанскую эпоху эпическая христианская мистерия Вагнера трансформировалась в волшебную сказку, основополагающие мотивы искушения, сострадания и преображения, противопоставления двух миров, равно как атмосфера благоговейного восторга, разлитая в ряде ключевых моментов оперы, связывают оба произведения¹².

Это тем более удивительно, что еще в связи с «Кавалером розы» — первой совместной работой Штрауса и Гофмансталя, текст которой был

¹¹ Мотив продажи собственной тени как рокового поступка, разрушающего всю жизнь героя, также положен в основу повести А. Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля» (1814).

¹² Особенно это касается финала первого акта, с его торжественным хоралом духовых в «парсифалевском» *As-dur*, а также просветленно-возвышенного, суммирующего важнейший тематизм, «тихого», но при этом очень весомого окончания всей оперы.

создан для оперы специально («Электру» Штраус сочинял по уже готовой пьесе), — писатель поставил перед собой задачу «преодолеть» Вагнера, стимулируя стилистический поворот Штрауса от экспрессионистской музыкальной драмы к «игровой опере» (*Spieloper*) в духе Моцарта. Одноактная «Ариадна на Наксосе», с ее экспериментальной театральной формой и прозрачным оркестром, казалось, закрепила наметившуюся тенденцию¹³.

Тем не менее в следующей партитуре — «Женщине без тени» вагнеровское наследие вновь заявило о себе во весь голос. Однако претворяется оно здесь в жанре «сказочной оперы»¹⁴, который распространился в немецкоязычных странах в 1890-е годы — причем изначально в качестве противовеса мощному байройтскому влиянию, как альтернатива вагнеровскому музыкальному театру. Штраус и Гофмансталь поднимают «сказочную оперу», расцветшую на непритязательном фольклорном материале, до уровня высоких аллегорий и обобщений и тем самым словно возвращают ее к метафизическим вагнеровским первоисточкам. В этом смысле партитуру Штрауса — Гофмансталь можно рассматривать как монументальный итог развития немецкой оперы предшествующих десятилетий. По свидетельству Стефана Цвейга, Штраус отзывался о Вагнере как о вершине, превзойти которую невозможно. «Но <...> я вышел из положения таким образом, что обошел ее» (цит. по: [17]). «Женщина без тени» явилась последней данью Штрауса вагнеровскому и, шире, романтическому оперному театру. Его дальнейший путь, вместе с Гофмансталем и без него, лежал в сторону комической, «разговорной» оперы в разнообразных ее вариантах.

Вместе с тем эта партитура вбирает в себя и находки «Ариадны» — огромный, насчитывающий более 120 музыкантов оркестр в некоторых сценах звучит прозрачно, камерно, часто возникают инструментальные соло (назовем здесь самое выразительное: протяженное соло виолончели в монологе Императора во втором действии), вокальный голос нередко остается без сопровождения оркестра, благодаря чему бережно и рельефно преподносится поэтический текст, а в драматургически кульминационные моменты даже используется мелодекламация. В результате по широте палитры используемых музыкальных средств партитура «Женщины без тени», представляющая собой, по характеристике Юлиуса Корнгольда, «мощное обобщение всех стилевых и языковых элементов “Саломеи”, “Электры”, “Кавалера розы” и “Ариадны”» [10, 3], для предшествующего творчества Штрауса беспрецедентна. В этой увлекательной, полнокровной, исключительно богатой в композиционно-техническом и колористическом отношении партитуре Штраус предстает во всем блеске дарования и виртуозного мастерства.

¹³ Подробнее об этом см.: [1, 143–144].

¹⁴ К этому жанру относится ранняя опера Штрауса «Погасшие огни», которую в данном отношении можно рассматривать как далекую, «профанную» предшественницу «Женщины без тени».

* * *

Переговоры о постановке «Женщины без тени» ведутся по крайней мере с 1915 года. Относительно желаемого места премьеры мнения соавторов расходятся. Гофмансталь ратует за Мюнхен. Штраус же обижен на свой родной город за то, что, как ему кажется, его оперы там исполняют незаслуженно редко, и склонен сделать выбор в пользу Вены, не исключая, впрочем, и свою любимую Дрезденскую оперу. Гофмансталь, однако, настроен против Вены и делится сомнениями с женой Штрауса: «<...> из Вены не может прийти решение, которое примет вся Германия; только лишь провал Германия воспримет как окончательный, но не успех. И потом: нигде для Роллера не будет худшей почвы, нигде произведение не встретит так мало доброй воли, так много предвзятого непонимания, как в Вене» (письмо Гофмансталя к Паулине Штраус от 18 февраля 1916 года [12, 332]). Менее дипломатично он пишет генерал-интенданту Мюнхенской оперы Клеменсу фон Франкенштайну, с которым был дружен: «На самом деле фривольно-глупая атмосфера Вены для этой работы мне в высшей степени неприятна» (письмо Гофмансталя к Франкенштайну от 20 августа 1917 года, цит. по: [8, 622–623]). И всё же, когда в ноябре 1918 года удается достичь договоренности, что начиная со следующего сезона Штраус вместе с Францем Шальком встает во главе Венской оперы, судьба премьеры «Женщины без тени» решается окончательно в пользу Вены.

Уже в декабре Штраус высказывает Шальку, Роллеру и Гофмансталью свои соображения по подготовке спектакля и премьерному составу исполнителей (так, в роли Кормилицы — равно как ранее в роли Клитемнестры в «Электре» — он видит только Анну Бар-Мильденбург (письмо Штрауса к Гофмансталью от 29 декабря 1918 года [12, 432–433]), которая, однако, в итоге в премьеру не участвовала). В феврале — марте 1919 года берлинским издательством «Fürstner», с которым постоянно сотрудничал Штраус, был издан клавираусцуг оперы, в мае — июне было выпущено либретто, а к премьеру — подробный путеводитель, подготовленный Рихардом Шпехтом [14].

Премьера «Женщины без тени», которой предшествовало более тридцати репетиций, состоялась 10 октября 1919 года в Венской государственной опере под управлением Франца Шалька, режиссером был Ганс Бройер, декорации и костюмы создал Альфред Роллер¹⁵. В постановке участвовали лучшие силы театра: Мария Ерица (Императрица), Лотта Леман (Жена

¹⁵ Художественным оформлением Роллера Гофмансталь в итоге остался недоволен. По его мнению, тот не передал в опере всё сказочное, фантастическое, что для писателя было «не нашитой мишурой, а необходимым, как соединительные звенья целого» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 10 марта 1920 года [12, 456]). Важность всех волшебств он подчеркивал и в связи с готовившейся постановкой в Берлинской опере, обращаясь к ее генерал-интенданту Макс фон Шиллингсу: «Они [волшебства] — не бесполезное украшение и не фантастический наряд, но зримые сгущения духовного содержания, и везде, где они случаются, они являются смысловым центром соответствующего отрезка действия. Если этими волшебствами пренебречь, уничтожится всё сценическое воздействие оперы» (письмо от января 1920 года, цит. по: [8, 663]).

Барака), Луци Вайдт (Кормилица), Карл Аагард Эствиг (Император), Рихард Майр (Барак). Штраусу не пришлось пожалеть о том, что он выбрал для первого исполнения именно Вену: «[Венская] “Женщина без тени” на голову выше всего, что сейчас можно увидеть в Германии», — писал композитор Шальку (письмо от 3 ноября 1919 года [16, 249]).

Для Вены, только-только оправляющейся от катастрофических последствий Первой мировой войны, эта премьера стала крупнейшим культурным событием, которое на время вернуло ей былой блеск и славу европейской музыкальной метрополии. «Рихард Штраус не только в Германии, но и во всем мире считается владетельным государем музыки, увенчанным славой, — писала об этой премьере австрийская музыкальная обозревательница Эльза Биненфельд. — Туда, где исполняется его новая опера, отовсюду устремляются музыканты, коммерсанты, любители музыки и люди света, влекомые отчасти серьезным интересом, отчасти стремлением увидеть и быть увиденными там, где разыгрывается событие, чей сияющий свет виден издалека. Благодаря доброй воле знаменитого художника бедная, побежденная Вена на мгновение обрела лучистый международный ореол. Редко на какой генеральной репетиции и на каком спектакле в Вене можно увидеть столько новых людей и услышать столько новых языков. Мы обязаны этому знаменитому человеку тем, что в его честь представилась возможность показать съехавшейся из разных стран публике, на какое совершенство и красоту способна Венская опера, и только она одна» [6, 3]. Ажиотаж был необычайный: билеты в партер стоили 200 крон, что в пять раз превышало цены на спектакли с участием Карузо; на черном рынке цена доходила до 500 крон (см.: [11, 3]). Резонанс этой премьеры напомнил штраусовские триумфы времен «Саломеи» и «Кавалера розы».

Тем не менее по существу отзывы о «Женщине без тени» были разноречивыми, и объектом критики стало в первую очередь либретто. Так, Рихард Шпехт писал: «Персонажи <...> не живые существа <...>; они — рупор высоких и благородных нравственных мыслей, а не люди» (цит. по: [8, 144]). А Юлиус Корнгольд начал свою рецензию на премьеру с безапелляционного утверждения: «“Женщина без тени” имеет свою теневую сторону — либретто» [10, 1]. Весьма критически оценил либретто и выдающийся австрийский писатель Артур Шницлер, которого с Гофмансталем связывали многолетние дружески-коллегиальные отношения. Вот его впечатления после генеральной репетиции: «Едва мог следить за текстом. То, что я знал, что мне было из него известно, казалось мне искусственным, исполненным фальшивой глубины и гуманности» (запись в дневнике от 8 октября 1919 года, цит. по: [8, 653]).

Как это уже бывало ранее, раздавались голоса, что «неясности» текста вредят восприятию музыки¹⁶. Это мнение разделял, в частности, Ромен Роллан, который после посещения спектакля отметил в дневнике: «<...>

¹⁶ См., например, письмо Эфраима Фриша к Гофмансталу от 14 ноября 1919 года [8, 659].

либретто Гофманстала делает автора (Штрауса. — Н. В.) беспомощным в сценическом отношении. Его непонятная мысль тянется, как холодная тень. Она преобладает над страстью. Штраус страдает от этого сотрудничества. Его прежняя живость уснула, его кровь словно сгустилась» [4, 162]. Напротив, немецкий литератор и философ Рудольф Панвитц, большой поклонник Гофманстала, считал, что именно писатель проиграл от совместной работы со Штраусом. Отвечая ему, Гофмансталь так отзывался о своих взаимоотношениях с композитором: «Мне совершенно ясно, что при этом сотрудничестве я кое-чем рискую — прежде всего моим престижем <...>, — но мне так же совершенно ясно, что я выигрываю. Эти задуманные для театра вещи теперь действительно существуют; многое из поэзии тут и там затемнено, он не всегда меня понимал, тут и там огрубляя утонченное, не воспринимал духовное, принижал одухотворенное — но он и многое дал: *очень* многие места теперь так прекрасны и правдивы навсегда, <...> и прежде всего образы — вот они: Маршалша и Октавиан, Ариадна и Цербинетта и пять персонажей “Женщины без тени” — всё это действительно живо, по крайней мере для одного-двух, может быть, трех поколений — это большой выигрыш для меня <...>» (письмо Гофманстала к Панвитцу от 8 декабря 1919 года, цит. по: [8, 660]).

За венской премьерой последовали исполнения в Германии: в Дрездене (22 октября, дирижер Фриц Райнер¹⁷), в Мюнхене (9 ноября, дирижер Бруно Вальтер), в Кёльне (10 декабря), в Майнце (17 декабря, дирижер Альберт Гортер) и в Берлине (18 апреля 1920 года, дирижер Лео Блех), где опере сопутствовал большой, несомненный успех. Тем не менее ее дальнейшая сценическая судьба складывалась непросто¹⁸. Для исполнения этой колоссальной партитуры помимо первоклассного и очень массивного оркестра требовалась целая группа выдающихся певцов на все пять главных партий, сложное сценическое оформление и театральная машинерия (11 смен декораций; кроме того, особую постановочную проблему представляет отсутствие и затем появление тени у заглавной героини), а после Первой мировой войны такими ресурсами располагало еще меньше театров, чем до нее. Штраус, для которого «Женщина без тени» до конца жизни оставалась предметом особых забот и тревог, считал, что «было большой ошибкой доверить средним и малым театрам такое трудное для исполнения и взыскательное сочинение сразу после войны» [15, 153].

В 1930-е годы, после двух блистательных постановок в Зальцбурге (1932) и Мюнхене (1939) под управлением Клеменса Крауса, в судьбе оперы произошел перелом. Но и поныне каждое ее исполнение становится

¹⁷ Этим спектаклем Штраус остался недоволен — по причине постановочных изъянов, из-за чего он даже прервал генеральную репетицию. В итоге премьера была отодвинута на несколько дней.

¹⁸ Г. Лесниг приводит такую статистику: в последующие 10 лет лишь 16 театров отважились поставить эту оперу. Первое исполнение за пределами немецкоязычных стран состоялось только в 1934 году в Венеции [11, 4].

незаурядным событием в деятельности любого, даже самого крупного, оперного театра. Не случайно именно «Женщина без тени» была выбрана для праздничной серии премьер по случаю возвращения Венской оперы на ее историческую сцену (ноябрь 1955)¹⁹, для открытия восстановленного Национального театра в Мюнхене (ноябрь 1963), а также для первого сезона Метрополитен-оперы в ее новом здании в Линкольн-центре (1966/67, премьера состоялась в октябре 1966, дирижировал Карл Бём)²⁰. Свой 150-летний юбилей 25 мая 2019 года Венская государственная опера также отметила постановкой «Женщины без тени».

В общественном мнении «Женщина без тени» стала «непременным атрибутом торжеств и празднеств» (цит. по: [9, 328]), незаменимой в тех случаях, когда требуется нечто исключительное. Продолжая аналогию с «Парсифалем», можно сказать, что по прошествии века со своей премьеры она утвердилась в качестве «торжественного сценического представления» XX века.

¹⁹ Дирижером этого исполнения был Карл Бём, который сыграл большую роль в послевоенной судьбе «Женщины без тени». Он руководил также постановками этой оперы на многих других сценах, в общей сложности продирижировав ею 94 раза [11, 5]. По настоянию Бёма была выпущена первая полная аудиозапись оперы на грампластинках, благодаря чему ее слушательская аудитория кардинально расширилась.

²⁰ На российской сцене «Женщина без тени» впервые была представлена во время гастролей в Большом театре Гамбургской государственной оперы. Спектакли прошли 3 и 6 июня 1982 года, дирижировал Кристоф фон Донаньи.

Использованная литература

1. *Власова Н.* «Ариадна на Наксосе» Рихарда Штрауса — Гуго фон Гофманшталя: история в письмах // Научный вестник Московской консерватории. 2015. №4. С. 140–175.
2. *Гёте И. В.* Тайны // *Гёте И. В.* Тайны. Сказка; *Р. Штайнер.* О Гёте. М.: Энигма, 1996. С. 8–27.
3. *Кесслер Х.* [О Дягилеве, Родене, Рильке]. Дневники 1911–1914 / пер. с нем. Т. Верещагиной. М.: Аграф, 2017. 480 с.
4. Рихард Штраус и Ромен Роллан: Переписка. Выдержки из дневника / пер. М. П. Волконского; вступ. ст., примеч. А. А. Николаева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. 214 с.
5. *Bekker P.* “Die Frau ohne Schatten” // *Bekker P.* Kritische Zeitbilder. Berlin: Schuster & Loeffler, 1921. S. 118–134.
6. *Bienenfeld E.* Feuilleton: “Die Frau ohne Schatten” // *Neues Wiener Journal.* 11. Oktober 1919. S. 3–4.
7. *Brzoska M.* Traditionsbezüge und Traditionswechsel in der Theater-Dramaturgie von Richard Strauss // *Richard Strauss und das Musiktheater: Bericht über die Internationale Fachkonferenz in Bochum, 14.–17. November 2001* / hrsg. von J. Liebscher. Berlin: Henschel Verlag, 2005. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft; Bd. 19). S. 61–70.
8. Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke: Kritische Ausgabe. Bd. XXV.I: Operndichtungen 3.1 / hrsg. von H.-A. Koch. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1998. 780 S.
9. *Konrad C.* “Die Frau ohne Schatten” von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss: Studien zur Genese, zum Textbuch und zur Rezeptionsgeschichte. Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1988. 393 S.
10. *Korngold J.* Feuilleton: Operntheater: “Die Frau ohne Schatten” // *Neue Freie Presse.* 11. Oktober 1919. S. 1–4.
11. *Lesnig G.* 75 Jahre “Die Frau ohne Schatten” // *Richard Strauss-Blätter.* Neue Folge. H. 32. Dezember 1994. S. 3–83.
12. Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel / hrsg. von W. Schuh. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1978. 751 S.
13. Richard Strauss. Zum 50. Geburtstage des Tondichters (11. Juni) // *Neues Wiener Journal.* 6. Juni 1914. S. 4.
14. *Specht R.* Die Frau ohne Schatten: thematische Einführung. Berlin: Furstner, 1919. 150 S.
15. *Strauss R.* Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern // *Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe* / hrsg. von E. Krause. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980. S. 135–153.
16. “Der Strom der Töne trug mich fort”. Die Welt um Richard Strauss in Briefen / hrsg. von F. Grasberger. Tutzing: Schneider, 1967. 556 S.
17. *Zweig S.* Die Welt von Gestern. Kapitel 17: Incipit Hitler. URL: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-von-gestern-6858/17> (дата обращения: 20.07.2019).

References

1. Vlasova, N. (2015). «Ariadna na Naksose» Rikharda Shtrausa — Gugo fon Gofmanstalya: istoriya v pis'makh [*Ariadne auf Naxos* by Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal: the History in Letters]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 4/2015, 140–175. (in Russian)
2. Gete, I. V. (1996). Tayny [Goethe, J. W. Geheimnisse]. In *Gete, I. V. Tayny. Skazka; R. Shtayner. O Gete* [Goethe, J. W. Geheimnisse. Das Märchen. Steiner, R. Über Goethe], 8–27. Moscow, Enigma. (in Russian)
3. Kessler, H. (2017). [*O Dyagileve, Rodene, Ril'ke*]. *Dnevniky 1911–1914* [Kessler, H. Über Diaghilev, Rodin, Rilke. Tagebücher 1911–1914], translated by T. Vereshhagina. Moscow, Agraf. (in Russian)
4. _____. (1960). *Rikhard Shtraus i Romen Rollan. Perepiska. Vyderzhki iz dnevnika* [Richard Strauss and Romain Rolland. Correspondence. Extracts from the Diary], translated by M. P. Volkonskiy; compiled and annotated by A. A. Nikolaev. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (in Russian)
5. Bekker, P. (1921). “Die Frau ohne Schatten”. In *Bekker, P. Kritische Zeitbilder*, 118–134. Berlin, Schuster & Loeffler.
6. Bienenfeld, E. (1919). Feuilleton: “Die Frau ohne Schatten”. *Neues Wiener Journal*, 11.10.1919, 3–4.
7. Brzoska, M. (2005). Traditionsbezüge und Traditionswechsel in der Theater-Dramaturgie von Richard Strauss. In *Richard Strauss und das Musiktheater: Bericht über die Internationale Fachkonferenz in Bochum, 14.–17. November 2001*, hrsg. von J. Liebscher, 61–70. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft; Bd. 19). Berlin, Henschel Verlag.
8. _____. (1998). *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke: Kritische Ausgabe*. Bd. XXVI: Operndichtungen 3.1, hrsg. von H.-A. Koch. Frankfurt/Main, S. Fischer Verlag.
9. Konrad, C. (1988). “Die Frau ohne Schatten” von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss: Studien zur Genese, zum Textbuch und zur Rezeptionsgeschichte. Hamburg, Karl Dieter Wagner.
10. Korngold, J. (1919). Feuilleton: Operntheater: “Die Frau ohne Schatten”. *Neue Freie Presse*, 11.10.1919, 1–4.
11. Lesnig, G. (1994). 75 Jahre “Die Frau ohne Schatten”. *Richard Strauss-Blätter. Neue Folge*, H. 32, Dezember 1994, 3–83.
12. _____. (1978). *Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, hrsg. von W. Schuh. Zürich, Atlantis Musikbuch-Verlag.
13. _____. (1914). Richard Strauss. Zum 50. Geburtstag des Tondichters (11. Juni). *Neues Wiener Journal*, 06.06.1914, 4.
14. Specht, R. (1919). *Die Frau ohne Schatten: thematische Einführung*. Berlin, Fürstner.
15. Strauss, R. (1980). Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern. In *Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*, hrsg. von E. Krause, 135–153. Leipzig, Verlag Philipp Reclam.

16. _____. (1967). *“Der Strom der Töne trug mich fort”*. *Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, hrsg. von F. Grasberger. Tutzing, Schneider.
17. Zweig, S. (n. d.) *Die Welt von Gestern. Kapitel 17: Incipit Hitler*. Available at: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-von-gestern-6858/17> (accessed 20.07.2019).

МАРИЯ БОБРИНА*bobrini@gmail.com*

Стажер кафедры истории зарубежной музыки
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

MARIA BOBRINA*bobrini@gmail.com*

Trainee at the Foreign Music History Subdepartment,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ

«Детские пьесы» **Васила Казанджиева (1972)** — жемчужина болгарской национальной культуры. Статья посвящена обзору фортепианного цикла «Детские пьесы» (1972) выдающегося современного болгарского композитора Васила Казанджиева. Определено положение цикла Казанджиева в ряду других сборников детских пьес в мировой классике XIX–XX веков. Рассмотрены особенности применения в музыке для детей авангардных техник и средств выразительности, среди которых — алеторика, сонорика и сонорно окрашенная гармония, свободная двенадцатитоновость, политональные и полиладовые сочетания, применение неактивированных построений, нетрадиционные способы звукоизвлечения на фортепиано. Подчеркивается национальное своеобразие избираемых композитором мелодических, ритмических и гармонических структур.

Ключевые слова: Васил Казанджиев, «Детские пьесы», фортепианный цикл, авангард, национальное в музыке XX века

ABSTRACT**Vasil Kazandjiev's "Youth Album" (1972)—a Pearl of Bulgarian National Culture**

The article deals with the piano cycle "Youth Album" (1972) of great modern Bulgarian composer Vasil Kazandjiev. The statement of Kazandjiev's cycle among another pieces for children in classical music of the 19th–20th centuries is determined. The features of using avant-garde techniques and ways of expressiveness in music for children — aleatory, sonorism, free twelve-tone technique, polytonality and polymodality, non-measured structures, new methods of playing piano — are considered. The national originality of melodic, rhythmic and harmonic structures is outlined.

Keywords: Vasil Kazandjiev, "Youth Album", piano cycle, avant-garde, national component in the 20th-century music

Мария Бобринa

«ДЕТСКИЕ ПЬЕСЫ» ВАСИЛА КАЗАНДЖИЕВА (1972) — ЖЕМЧУЖИНА БОЛГАРСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В круг подлинных шедевров болгарской фортепианной музыки, наряду с сочинениями многих крупных композиторов XX века¹, несомненно, входят опусы Васи́ла Казанджиева (р. 1934), видного представителя второго авангарда, живого классика болгарской музыки. Выдающийся композитор, дирижер, педагог, академик Болгарской академии наук, лауреат премий за вклад в укрепление национальных традиций болгарской культуры, Васил Казанджиев внес значительный вклад в историю симфонических жанров, камерно-инструментальной музыки, произведений для сольных инструментов. Такие опусы, как «Картины Болгарии», «Живые иконы», «Праздничная музыка», «Апокалипсис», многочисленные сочинения камерного жанра, вызывают большой интерес как у исполнителей, так и у исследователей².

Эволюция стиля этого самобытного художника — удивительный процесс, свидетельствующий о постоянных поисках в сфере музыкальных идей и уникальных способов их выражения. Авангардные техники — додекафония, свободная серийность, сонорика, алеаторика — естественным образом взаимодействуют в музыке Казанджиева с чертами болгарского музыкального языка, представленного фольклорной и церковной традициями, достижениями представителей болгарской композиторской школы

¹ Среди них — П. Владигеров, Д. Ненов, Л. Пипков, П. Хаджиев, Ф. Павлов, К. Кюркчийский, Г. Минчев.

² В последние годы интерес исследователей к творчеству Казанджиева продолжает расти. См., например, работы М. Божиковой [2], Р. Бояджиевой-Вылеевой [3], Л. Нейчевой [5].

рубежа XIX–XX веков. В ряде произведений композитора можно наблюдать черты неофольклоризма, неоклассицизма и их органичное сочетание с музыкально-выразительными средствами XX века: так, с одной стороны, он стремится к отражению мелодического, ритмического, ладового своеобразия напевов фольклорного происхождения (или близких им); с другой — эти напевы помещаются в современный музыкальный контекст за счет преобразований в области фактуры, гармонии, метроритма. Стилль Казанджиева сочетает в себе черты общеевропейских музыкальных направлений XX века — авангарда, неофольклоризма, неоклассицизма; в его сочинениях рубежа XX–XXI веков отчетливо влияние постмодернизма.

Фортепиано — особый инструмент в творчестве Василя Казанджиева: именно на нем композитор начал интуитивно искать новые композиторские техники и лишь позднее пришел к их осознанию. Вот как сам маэстро вспоминает об этом: «Помню, в этом [12–13-летнем. — М. Б.] возрасте я начал писать в атональной и политональной манере. Даже показал Константину Илиеву и Димитру Ненову одну тему, которая удивила их обоих. Она была десятизаконная и сочетала политонально фа-диез мажор и ре минор. <...> Я вообще не подозревал о существовании такого рода композиторской техники, как додекафония, в которой участвуют самостоятельные двенадцать тонов. Я не знал ни творчества Шёнберга, ни идей нововенской школы. Но с самого начала умел не повторять эти 12 тонов — вероятно, мне что-то подсказывало, что так надо. Это и сейчас меня удивляет»³.

Несмотря на то что произведения Казанджиева для фортепиано соло в сравнении с общим количеством его опусов кажутся немногочисленными, они занимают в его творчестве важное место и отличаются разнообразием в жанровом, композиционно-техническом, масштабном и образно-содержательном планах. Фортепианные жанры интересовали композитора в основном в ранний период творчества и — отчасти — в начале зрелого этапа: в пятидесятые–семидесятые годы. Среди них одно сочинение крупной формы (Соната для фортепиано, 1959) и один цикл миниатюр (сборник «Детские пьесы», 1972). Оставшиеся фортепианные опусы — разнохарактерные пьесы: Токката (1957), «Триумф колоколов» (1972), «Эквилибристики» (1979). В большом количестве камерных сочинений композитора разных лет — а это, пожалуй, самый обширный пласт его наследия — фортепиано является важнейшим участником ансамбля⁴.

³ Цит. по кн.: [1, 15]. Перевод с болгарского языка цитируемых фрагментов книги, статей и интервью выполнен автором данной статьи.

⁴ В список камерных сочинений Казанджиева с участием фортепиано входят следующие опусы: Дуэт для валторны и фортепиано (1953), Соната для валторны и фортепиано (1954), соната для кларнета и фортепиано (1954), Маленькое рондо для фагота и фортепиано (1955), Прелюдия и fuga для альтa и фортепиано (1956), Четыре пьесы для скрипки и фортепиано (1966). Начиная с семидесятых годов появляются программные ансамблевые пьесы: «Строфы» для флейты, скрипки и фортепиано (1968), «Силуэты» для виолончели и фортепиано (1974), «Отблески» для флейты и фортепиано (1978), «Медитация» и «Экстаз» для скрипки и фортепиано (1977, 1982), «Мира-

Особое место среди фортепианных опусов Васи́ла Казанджиева занимают «Детские пьесы», созданные в начале зрелого периода творчества, в семидесятые годы, наряду с названными в начале статьи симфоническими произведениями. Этот сборник программных разнохарактерных миниатюр продолжает традиции фортепианной музыки XIX–XX веков, находясь в ряду выдающихся «детских альбомов» и других собраний детских пьес: П. Чайковского и С. Ляпунова, Н. Мяско́вского и А. Гречанинова, С. Прокофьева и Д. Шостаковича, Д. Кабалевского и С. Майкапара, Г. Свиридова и С. Слонимского, В. Сильвестрова и Р. Щедрина, А. Хачатуряна и С. Губайдулиной, Р. Шумана и К. Дебюсси, Б. Бартока и Б. Мартину. Кроме того, к жанру детского альбома, помимо Казанджиева, обращались и другие болгарские авторы: Л. Пипков, С. Обретенов, Н. Стойков, А. Райчев, П. Хаджиев⁵.

Композиторы, пишущие музыку для детей, — и Казанджиев в их числе — ставят своей целью раскрытие ярких художественных образов и идей при помощи максимально доступных для юного музыканта средств выразительности и исполнительских техник. Инструктивные задачи⁶ — обучение различным приемам игры на фортепиано, знакомство с интересными ладотональными, гармоническими явлениями — сопутствуют в «Детских пьесах» Васи́ла Казанджиева образам и сюжетам, находящим у юных музыкантов живой эмоциональный отклик. Например, главный персонаж пьесы «Дед Мороз» обладает тяжелой поступью, которая выражается в неторопливой мелодии в глубоком низком регистре. Сопровождают шаги Деда Мороза стаккатные остинатные фигуры с форшлагами в верхнем голосе — в их звучании можно расслышать звенящие бубенцы на лошадиной тройке. Некоторые пьесы поражают детальной картинностью, театральностью музыкального жеста. Так, в коде пьесы «Заячий хоровод» задорные «прыжки» *staccato* при постепенном восхождении в верхний регистр заставляют вообразить, как зайцы разбегаются прочь.

Тридцать три пьесы сборника Казанджиева образуют несколько внутренних групп, объединенных общими сюжетами или смысловой направленностью. Своеобразным ядром служат пьесы, которые можно назвать «картинами болгарской жизни» по аналогии со знаменитым сочинением Казанджиева для симфонического оркестра — «Картины Болгарии» (1971).

«Сюиты о животных» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (1997), «Сага» для виолончели и фортепиано (1999). Знаковым сочинением с участием фортепиано в творчестве Казанджиева является также фортепианный квинтет (1980). Полный список камерных сочинений композитора до 1999 года приводится в кн.: [1, 15].

⁵ Л. Пипков. Детский альбом (1936);

С. Обретенов. Детский альбом (1979);

П. Хаджиев. «Солнечная молодость» [«Слънчева младост»], 1950; «Детский альбом», 1951; «Десять пальчиков»;

Н. Стойков. «Сюиты о животных», Детские сюиты;

А. Райчев. Детский альбом.

⁶ Подробно они описаны в ст.: [7].

Это «Староболгарский напев», «Рученица — болгарский танец», «Торжественный гимн», «Колокольный звон». Другую группу образуют портреты животных («Собака Гав», «Медведица», «Золотая рыбка», «Котенок Мур», «Бабочки», «Озорные козлята», «Мышонок Цвыр», «Неугомонный кузнец — Дятел», «Веселый воробей»). Сам композитор не без юмора говорит о своих «взаимоотношениях» с миром природы: «Я люблю природу и животных, особенно, самых маленьких. Много лет подряд наблюдал за хомьяками, которых любил не только за шоу, которое они показывали, но и за их интеллект. Конечно же, меня привлекают дельфины!» [6].

Дети, обращающиеся к этому сборнику, безусловно, чувствуют и разделяют увлечения композитора. Близки и понятны юным музыкантам жанровые сценки («Колыбельная песня», «Заячий хоровод», «Марш деревянных солдатиков», «Маленькие космонавты», «Турецкий танец», «Шутка»), картины природы, часто с поэтичными авторскими описаниями («Осенний дождь стучит в окно», «Эхо в горах», «Поцелуй весны пробуждает подснежник», «Движение облаков по небу»), программные пьесы («Жатва», «Страшный сон», «Раннее пробуждение», «Сказка», «Звон колокольчиков» и другие).

«Разыграть» сценки, запечатлеть яркие картины и характеры персонажей, вызвать живые детские эмоции Казанджиеву удастся благодаря новаторскому подходу ко всем параметрам стиля: мелодии, ритму, гармонии, фактуре, музыкально-изобразительным приемам. Композитор активно использует авангардные техники — алеаторику, сонорику и сонорно окрашенную гармонию, свободную двенадцатитоновость, политональность и полиладовость, свободную метрику, нетрадиционные способы звукоизвлечения на фортепиано. Особенно ярко это проявляется в таких пьесах, как «Колокольный звон», «Движение облаков по небу», «Поцелуй весны», «Торжественный гимн».

В пьесе «Поцелуй весны пробуждает подснежники» (№ 10) колоритный музыкальный пейзаж — пробуждение первых ростков подснежников под лучами яркого теплого солнца — передается по преимуществу средствами сонорного письма. Композитор «рисует» картины весенней поры в музыке красочными аккордами нетерцово́й структуры, сменяющимися друг друга на выдержанной педали, которая смешивает их в единое звуковое пространство. На этом фоне звучит миксодиадоническая тема, в которой взаимодействуют черноклавишные (*gis* эолийский, *b* лидийский) и белоклавишные (*C* ионийский) диатонические лады (см. пример 1).

Важной выразительной особенностью пьесы является рассредоточенная тональность. В крайних фразах господствует эолийский *gis*, он и является центральным звукорядом. В других фразах мелодии доминирует белоклавишная диатоника без ярко выраженного центрального тона, однако в нее «вклиниваются» фрагменты другой — черноклавишной (диезной). В предпоследней фразе слышен лидийский *b*, а в заключительной фразе происходит модуляция из *b* в основной лад с центром на *gis*.

1 «Поцелуй весны пробуждает подснежники» (№10). Т. 1–4



Песенная мелодия в высоком регистре обрастает подголосками, ее звучание напоминает народный духовой инструмент, что подчеркнуто автором знаками снятия дыхания (').

2 «Поцелуй весны пробуждает подснежники» (№10). Т. 5–10



Использование национальных музыкальных идиом, прочно вошедших в арсенал композиторских средств автора, создает особое ощущение старинной звуковой ауры, «былинного» времени, свойственного древнему музыкальному искусству Болгарии. К основам болгарской фольклорной музыкальной традиции апеллирует, в частности, пьеса «Прекрасный концерт в лесу» (№16). Образ пьесы — звуковой мир лесных обитателей, где каждый «поет» на собственном «языке»: благодаря звукоподражанию можно услышать кукушку, трели соловья и других птиц.

Основной контраст пьесы заложен между вступлением, которое воспринимается как пролог, и основным разделом. Вступление (*Adagio ma un poco rubato*) напоминает импровизационный речитатив. Напев богат мелизмой и, возможно, имитирует звучание народного духового инструмента. Его продолжает «голос» кукушки, «поющий» нисходящую терцию.

3

«Прекрасный концерт в лесу» (№ 16). Вступительный раздел

Вступительное построение сменяется изложением главной темы, где в качестве игрового момента возникает эффект метрической неравномерности, так как при повторении начальная мотивная структура сдвигается на другие доли такта. Многочисленные форшлаги, быстрые репетиции, *staccato* являются здесь средствами подражания пению птиц на фоне оstinатного диатонического мотива в басу (такты 1–4 основного раздела, *Allegro*). Этот оstinатный фон, переместившийся в верхний голос и излагаемый теперь шестнадцатыми, подражает лесным звукам.

4

«Прекрасный концерт в лесу» (№ 16). Начало основного раздела, *Allegro*

На фоне оstinато звучит песенная тема в эолийском ладу *cis*, замкнутая в объеме тетра хорда (такты 5–8). Малообъемный диапазон мелодии, как и фактурные приемы, передает голоса лесной природы. В завершении (такты 9–12) возникает реминисценция прежних идей — «птичьи» мотивы начала и оstinато шестнадцатыми с опорой на *cis* из второго сегмента формы (такты 5–8). В коде картинка как бы исчезает из поля зрения слушателей: пьеса резко завершается отрывистой кластерной гармонией.

Еще одна пьеса цикла, в которой наиболее ярко проявляется национальная самобытность — «Старинный болгарский напев» (№ 17). Архаический колорит пьесы передан максимально аутентично, насколько это возможно в жанре детской пьесы. Старинный напев сохраняет свойства оригинальных песнопений и вместе с тем насыщается чертами музыкального языка XX века.

5

«Старинный болгарский напев» (№ 17). Начало

Мечтательная, созерцательная и немного грустная мелодия помещается в современный стилевой контекст с помощью таких средств, как метрическая нерегулярность, диссонантная гармония, прихотливые ритмические рисунки, сложные миксодиадонические сочетания. Развитие музыкальной мысли в пьесе обладает особой свободой, импровизационностью, что выражается, в первую очередь, в ее структурных особенностях. Перед нами — трехчастная безрепризная форма, каждый из трех разделов которой имеет органически неквадратную масштабную структуру. Скорее всего, в основе этой композиции лежит характерный для старинных вокальных форм тексто-музыкальный принцип, подразумевающий появление новой темы и средств развития в начале каждой следующей текстовой строки.

Возникающие в этой пьесе вариационность и микровариантное развитие являются одними из самых ярких признаков старинной эпической болгарской традиции. Здесь имеет значение каждая ритмоинтонационная структура, которая при повторении варьируется; из мелодической же фразы рождается и фигуративный фактурный элемент.

Фактура пьесы представляет собой подголосочную полифонию: сам напев переходит из верхнего голоса в нижний, при этом контрапунктирует ему либо педальный звук (бурдонный бас), либо подголосок — вариант мелодии, что весьма характерно для старинных славянских народных напевов. Пьеса по преимуществу двухголосна, хотя периодически возникает трехголосие.

Архаичный колорит пьесы передается также с помощью тетракордовых, трикордовых, пентакордовых попевок, переменного метра (4-, 3-, 5-дольного) и введения импровизационного раздела (*ad libitum*), в котором имитируется звучание инструмента, сопровождающего пение:

6 «Старинный болгарский напев» (№ 17). Импровизационный раздел



Широко используется аутентичная мелизматика и неравномерно акцентированная ритмика. Сопряжение кратких попевок в мелодии, выдержанные на протяжении несколько тактов звуки и интервалы сопровождения, на фоне которых звучит напев, а также «Grosstakt» — долгий последний звук, завершающий фразу — яркие характерные черты старинной песенной традиции.

Некоторые пьесы цикла Казанджиева своими названиями, сюжетами, иногда — интонационно-выразительными средствами тесным образом связаны с сочинениями композиторов-романтиков. Например, «Жатва» и «Марш деревянных солдатиков» ассоциируются с пьесами П. И. Чайковского, «Движение облаков по небу» — с поздним фортепианным сочинением Ф. Листа «Серые облака», «Дед Мороз» — с одноименной пьесой Р. Шумана. «Прогулка» и «Колокольный звон» явно навеяны творчеством М. П. Мусоргского, а фактура пьесы «Золотая рыбка» напоминает утонченные «Арабески» К. Дебюсси.

Наиболее очевидна, пожалуй, связь с музыкой Чайковского в пьесе Казанджиева «Жатва». Ее можно назвать аллюзией на одноименную пьесу из цикла «Времена года» (см. примеры 7а, б).

Действительно, композитор словно заимствует из пьесы Чайковского интонацию основного мотива (нисходящие секунды), ритмику с характерным припаданием на сильные доли, секвенционное изложение (один из излюбленных приемов Чайковского), отчасти — движение басовой линии. Однако все эти элементы музыкальной ткани помещены в новые гармонические, метроритмические, структурные условия, а главное — пьеса

Использованная литература

1. *Божикова М.* Васил Казанджиев / науч. ред. Ц. Йорданова. София: Българска Академия на науките, Институт за изкуствознание, 1999. 335 с.
2. *Божикова М.* Васил Казанджиев и пути его композиторского мышления // Болгарское искусство XX века. Сборник статей / ред.-сост. В. Н. Федотова. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. С. 234–251.
3. *Бояджиева-Вылева Р. И.* «Афоризмы» Василя Казанджиева для флейты и тубы и экспериментальные техники звукоизвлечения и ансамблевого музицирования // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2015. №4 (15). С. 64–71.
4. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Московская консерватория, 1997. 509 с.
5. *Нейчева Л. В.* Болгарское музыкальное искусство как национально-стилевая парадигма в культуре XX—начала XXI веков. Дис. ... канд. иск. Одесса: Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой, 2016. 260 с.
6. *Черноокова М.* Интервью с В. Казанджиевым от 28 октября 2008 года. [Электронный ресурс] // Българският сайт за класическа музика — новини, програма, блог, статии и интервюв. URL: http://classical-bg.com/articles/comments/vassil_kazandjiev_interview (дата обращения: 25.11.2019).
7. *Fileva K.* «Youth Album» by Vasil Kazandjiev — Edifying Tales for Young Pianists // International Journal of Humanities and Social Science. Vol. 3. № 16. [Special Issue, August 2013]. P. 114–124.

References

1. Bozhikova, M. (1999). Vasil Kazandzhiev, edited by C. Yordanova. Sofia, Bulgarian Academy of Sciences. (in Bulgarian).
2. Bozhikova, M. (2015). Vasil Kazandzhiev i puti ego kompozitorskogo myshleniya. [Vasil Kazandzhiev and the Ways of His Compositional Thinking]. In *Bolgarskoe iskusstvo XX veka. Sbornik statey* [Bulgarian Art in the 20th century. Collection of Essays], edited by V. N. Fedotova. Moscow: State Institute for Art Studies, 234–51. (in Russian).
3. Boyadzhieva-Vyleeva, R. I. (2015). “Aforizmy” Vasila Kazandzhieva dlya fleity i tuby i eksperimentalnyie tekhniki zvukoizvlecheniya i ansamblevogo muzicirovaniya [Vasil Kazandzhiev’s «Aforizmy» for Flute and Tuba and the Experimental Techniques of Sound-Producing and Ensemble Music Performing]. In *Uchenyie zapiski RAM imeni Gnesinykh* [Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music], No. 4 (15)/2015, 64–71. (in Russian).
4. Zenkin, K. V. (1997). Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal’nogo romantizma [Piano Miniature and the Roots of Musical Romanticism]. Moscow, Moscow State Conservatory. (in Russian).
5. Neicheva, L. V. (2016) Bolgarskoe muzykal’noe iskusstvo kak natsionalno-stilevaya paradigma v culture XX — nachala XXI vekov [Bulgarian Musical Art as a Paradigm in the Culture of the 20th — 21st Centuries]. Ph. D. diss. Odesskaya natsional’naya muzykal’naya akademiya imeni A. V. Nezhdanovoy. (in Russian).
6. Chernookova, M. (2008). Interv’yu s V. Kazandzhievym ot 28.10.2008 [Interview with V. Kazandzhiev from 28.10.2008]. URL: http://classical-bg.com/articles/comments/vassil_kazandjiev_interview (accessed 25.11.2019) (in Bulgarian)
7. Fileva, K. (2013). “Youth Album” by Vasil Kazandjiev — Edifying Tales for Young Pianists. In *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 3, No. 16 [Special Issue — August 2013], 114–24.

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ БАРАНОВ*baranov@mosconsv.ru*

Начальник учебного отдела, помощник проректора по учебной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

ALEKSANDR A. BARANOV*baranov@mosconsv.ru*

Head of Academic Office, Assistant of Deputy Rector for Education at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**Берлинский период в творчестве Веры Дуловой: 1927–1929 годы**

В статье рассматривается пребывание известной русской арфистки Веры Дуловой в Берлине с 1927 по 1929 годы. Этот период имел огромное значение для последующего творчества арфистки и вышел далеко за рамки обучения как такового. Два года, проведенные в столице Германии, фактически сформировали комплекс основных направлений деятельности Дуловой, получивший свое развитие в последующем, и образовали второй этап (после Московской консерватории) в профессиональном становлении Веры Дуловой.

Арфистка была направлена в Германию по инициативе А. В. Луначарского, стоявшего во главе Фонда молодых дарований, и обучалась у Макса Зааля. В этой связи в статье затрагивается проблематика исполнительской практики арфовых классов Московской консерватории и Берлинской высшей школы музыки в контексте истории и развития метода Поссе-Слепушкина. Рассматриваются концертные выступления Веры Дуловой в немецкой столице и других городах, анализируются программы выступлений, сотрудничество с современными композиторами, архивная и редакторская работа; кроме того, освещение получает ряд биографических деталей.

Исследование основывается на берлинских письмах Веры Дуловой, адресованных ее близким и друзьям, а также на других архивных материалах. Именно они содержат ряд ценных фактологических данных, позволяющих впервые ввести в научный обиход историческую точность некоторых биографических событий, а также определить особый источниковедческий комплекс в вопросах изучения творчества арфистки.

Ключевые слова: Вера Дулова, Макс Зааль, Анатолий Луначарский, Московская консерватория, Берлинская высшая школа музыки, метод Поссе-Слепушкина, Фонд молодых дарований, письма, дневники, русская арфовая школа

ABSTRACT**The Berlin Period in Vera Dulova's Artistic Life: 1927–1929**

The article discusses the Berlin period of the famous Russian harpist Vera Dulova, which lasted from 1927 to 1929. This period was of great importance for the subsequent work of the harpist and went far beyond the scope of training as such. The two years spent in the German capital formed a complex of main lines of activity, which was developed subsequently, and together with studies at Moscow Conservatory formed the second stage in Vera Dulova's professional formation.

The harpist was sent to Germany under the patronage of A. V. Lunacharsky and the Fund of Young Talents; she studied there under Max Saal. In this regard, the author of the article addresses the issues of the harp classes performing practice at Moscow Conservatory and Berlin Higher School of Music in the context of the Posse-Slepushkin method history and development. The concert performances of Vera Dulova in Berlin and other places are examined, her performance programs, collaboration with contemporary composers, archival and editorial work are analyzed, in addition, a few biographical details related to the biography of the harpist of that time receive coverage.

The study is based on the Berlin letters of Vera Dulova, addressed to her relatives and friends, as well as other archival materials. It is they that contain a number of valuable factual data that make it possible for the first time to introduce into scientific use the historical accuracy of certain biographical events, as well as to determine a special source-study complex in matters of studying the work of the harpist.

Keywords: Vera Dulova, Max Saal, Anatoly Lunacharsky, Moscow Conservatory, Musikhochschule Berlin, the Posse-Slepushkin method, the Fund of Young Talents, letters, diaries, Russian harp school

Александр Баранов

БЕРЛИНСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕРЫ ДУЛОВОЙ: 1927–1929 ГОДЫ

В 1924 году молодая арфистка Вера Дулова внезапно прервала свое обучение в Московской консерватории по причине эмиграции ее профессора — Марии Александровны Корчинской (1895–1979). Изначально уезжая в Великобританию на гастроли, Корчинская осталась там навсегда, отчего весь ее класс в одночасье оказался без педагога. Официальное увольнение М. Корчинской последовало только через год, по ее заявлению, присланному по почте. Кандидатуру пришедшего на смену Николая Гавриловича Парфенова (1893–1938) поддержали не все ученики арфового класса. Среди таковых была и Вера Дулова¹. Фактически тогда она оказалась отчисленной, а потому и не получила диплома об окончании². Занятия под руководством нового педагога начались лишь в 1927 году, когда юная арфистка стажировалась в столице Германии. Проведенные там два года (1927–1929) составляют «берлинский период» в творческой биографии Веры Дуловой, особенно плодотворный и интересный.

Определить его как профессиональную стажировку в привычном смысле слова будет недостаточно. Совершенно очевидно, что значение этих лет выходит далеко за рамки стандартного учебного процесса. Берлинский период стал практическим фундаментом для всей последующей творческой деятельности Веры Георгиевны. Тогда же был сформирован универсальный

¹ Вместе с В. Дуловой в класс Н. Г. Парфенова отказалась переходить и Наталья Сибор (1903–2000), ставшая в последующем одним из ведущих педагогов ЦМШ.

² Диплом об окончании Московской консерватории В. Дулова получит только в 1949 году, сдав экстерном экзамены за весь курс обучения. На тот момент она уже состояла в педагогическом штате консерватории, имела ученое звание доцента и почетное звание заслуженной артистки РСФСР.

комплекс ее художественного метода, что во многом определило облик музыканта как ведущего исполнителя на арфе XX века.

Во всех источниках (научных и популярных), посвященных деятельности прославленной арфистки, годы, проведенные ею в Германии, освещены недостаточно. На первый план выведены известные факты из ее жизни того времени. Так, например, часто рассказывается, будто в самом начале занятий ее немецкий педагог утверждал, что видит юную арфистку состоявшимся профессионалом и ничему новому ее научить не сможет; или о том, как Дулова много времени проводила в Берлинской городской библиотеке, где разыскала и изучила ряд преданных забвению сочинений для арфы. Упоминается о ее выступлениях в посольстве СССР, о встречах с А. Эйнштейном и о многом другом. Часто в таких публикациях присутствует история знаменитой фотографии Дуловой в окружении ее друзей (А. Кнорре, Л. Оборин, Д. Шостакович). Эти сведения буквально кочуют из публикации в публикацию, а изложение их чаще всего базируется на воспоминаниях и описаниях самой арфистки. Мало кто из пишущих о Дуловой обращался к архивным источникам или другим историческим документам. Как правило, все опирались лишь на широко распространенную, а потому хорошо знакомую информацию. Но, как правило, именно исторические документы раскрывают категорию «неизвестное об известном».

В январе 1929 года в свет вышел четвертый номер журнала «Прожектор», на страницах которого была размещена небольшая заметка А. Луначарского (1875–1933) под названием «Молодые дарования». Публикация посвящалась прошедшему недавно (13 января) выступлению стипендиатов Фонда молодых дарований в Большом зале Московской консерватории. Этот концерт был приурочен к пятилетней годовщине существования самого Фонда, основанного первым наркомом просвещения.

Фонд существовал с 1924 года, то есть с первых лет вновь образованного советского государства. Его главная задача состояла в поддержке молодых музыкантов, актеров и художников. По сути, это была государственная стипендиальная программа, безвозмездно оказывающая помощь в обучении и становлении талантливой советской молодежи. «...Фонд молодых дарований существует уже пять лет. Государство постоянно увеличивало этот фонд. Надобность в этом очевидная, дарования растут в течение нескольких лет. Некоторым из них мы начинаем помогать с детства. У нас еще немного таких, которые уже закончили свой стаж молодого дарования и поэтому уже являются готовыми, законченными артистами» [7, 14]. При этом средства, поступавшие в Фонд непосредственно из государственного бюджета, были незначительны. Основной источник составляли сборы с публичных лекций самого Луначарского.

Помимо организаторской работы Анатолий Васильевич лично был знаком со всеми стипендиатами и принимал активное участие в судьбе каждого. Кроме того, нарком постоянно освещал работу Фонда в прессе и периодически отчитывался о достигнутых результатах. Фонд полностью являлся



Ил. 1. Вера Дулова. 1920-е годы

его детищем. Из самого материала видно, как много внимания уделялось в те годы росту и поддержке обучающейся молодежи.

В цитированной статье говорится: «...в значительной степени благодаря фонду молодых дарований смогла вырасти в большую величину Вера Дулова, арфистка, в настоящее время совершенствующаяся в Берлине, пользующаяся хорошим успехом в Европе; она должна на днях вернуться в Москву для постоянной музыкальной деятельности» [7, 14]. Спустя некоторое время все так и произошло — Дулова вернулась в СССР в феврале 1929 года и вошла в состав недавно созданного Симфонического оркестра Московской филармонии «Софил» (1928)³ в качестве солистки.

Вероятно, арфистка оказалась одним из самых известных и именитых стипендиатов Фонда и во многом своей деятельностью подтвердила необходимость его существования, особенно в сложные для страны двадцатые годы. В свою очередь, Луначарский как руководитель гордился своей подопечной и всячески ее поддерживал. Племянница арфистки Елена Владимировна Дулова свидетельствует: «Луначарский назвал девочку Веру “чудо с косичками”. И потом очень внимательно следил за этим “чудом”. Теперь Анатолий Васильевич решил исхлопотать стипендию от Фонда помощи

³ Оркестр просуществовал до 1941 года.

молодым дарованиям. По единодушному решению профессуры и учредителей Фонда Вера Дулова получила стипендию и направление на стажировку в Берлин, к знаменитому арфисту профессору Максу Заалу. В январе 1927 года она уехала в Германию» [5, 180].

Первое упоминание об этой поездке появляется в дневниковых записях Веры 11 октября 1925 года: «...Я еду в Берлин! Почти наверное. Все время занимаюсь немецким языком, только бросила перед концертом. Может, что и выйдет» [5, 175]. Спустя несколько месяцев эти рассуждения становятся более основательными и выходят за рамки личных дневниковых заметок. Летом следующего года, находясь на даче в деревне Тарасовка, Дулова уже открыто говорит в письмах ко Льву Оборину об оформлении необходимых документов, сетуя на бюрократические сложности. Так, в письме от 21 июня читаем: «...Дела мои (деловые) прямо швах! Мое дело насчет паспорта отложили до издания новой инструкции НКФ [Народного комиссариата финансов], обещают “через две недели”. Но эти две недели мне на шее сидят. Вернее всего, что я с сестрой в первых или десятых числах июля укачу на Кавказ, благо деньги есть»⁴. Но немного позднее (19 июля) говорится: «Ура!!! Лёвкин, мне дают паспорт, правда не бесплатно, а за 50 р., и то хлеб. Теперь виза, билет и тью-тью. Недаром мы с Вадимом [Борисовским] распрощались по-настоящему»⁵. Однако процедура подготовки всех документов для выезда из страны растянулась на долгие месяцы, а сам отъезд состоялся лишь полгода спустя.

По некоторым данным, уезжая в Берлин, Вера планировала заниматься у знаменитого арфиста Вильгельма Поссе (1852–1925), автора прогрессивного метода игры на арфе. Имя Поссе хорошо знали в арфовых кругах нашей страны (особенно в классе арфы Московской консерватории). В начале XX столетия у Поссе обучался Александр Слепушкин (1870–1918), ставший впоследствии ведущим профессором в Москве. Именно Слепушкин и внедрил в консерватории новый исполнительский метод своего педагога.

Принципиальное отличие этого метода от более ранней практики заключается в ином направлении движения струны при звукоизвлечении. Для традиционной европейской школы характерно движение струны поперек линии струн, в результате чего возникает слабый звук и более короткие их вибрации. Открытие Поссе сводилось к тому, что струна, двигаясь вдоль линии струн и оставаясь в своей плоскости, порождает на арфе более глубокий и насыщенный звук, к тому же дольше звучащий. Как следствие, Поссе формирует особый исполнительский комплекс — характерный прием кистевого движения и артикуляция пальцев в ладонь.

Так сложилось, что в Германии достижения арфиста широкого распространения не получили, оставаясь востребованными преимущественно в рамках класса самого Поссе. Благодаря деятельности А. Слепушкина новый

⁴ Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2754. Оп. №1. Ед. хр. 38. Л. 1.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. №1. Ед. хр. 38. Л. 5 об.

метод игры на арфе обрел вторую жизнь в стенах Московской консерватории и лег в основу русской арфовой школы. В результате этот метод получил составное название — метод Поссе-Слепушкина⁶.

На момент отъезда в Берлин Вера Дулова входила в число последователей метода Поссе-Слепушкина, освоив его в Московской консерватории в классе Марии Корчинской (ученицы А. Слепушкина). Вполне логичным виделось продолжение обучения в рамках той же методической школы, тем более под руководством самого основателя. Предположительно, именно по этой причине и был сделан выбор в пользу Берлина — вероятно, в Советском союзе еще не знали о кончине В. Поссе (1925). Так по приезду в Берлин Вера попала к Максу Заалю, сменившему Поссе в Высшей школе музыки⁷.

Макс Зааль (1882–1948) — арфист и композитор, прекрасно владевший игрой и на рояле, солист Берлинской городской оперы, один из выдающихся немецких арфистов первой половины XX столетия. К началу занятий с Верой он уже пятый год состоял в должности профессора Высшей школы музыки.

Игру на арфе Зааль освоил у Франца Пёница⁸, одного из представителей так называемой Берлинской арфовой школы⁹; таким образом, он был носителем общеевропейской методической системы, прочно устоявшейся к началу XX столетия. Совершенно очевидно, что арфист не придерживался метода, разработанного Вильгельмом Поссе, и своих учеников обучал в рамках известной ему исполнительской манеры. Этот факт подтверждают некоторые события 1922 года.

Уходивший на пенсию В. Поссе, зная о намерении дирекции пригласить Макса Зааля, пытался воспрепятствовать такому назначению. В архиве Берлинской высшей школы сохранилось письмо арфиста на адрес дирекции¹⁰, в котором он, помимо всего прочего, обращался с просьбой принять на эту должность кого-то из числа своих учеников. Причина такой просьбы

⁶ Более подробно об истории возникновения и теоретической разработке метода Поссе-Слепушкина см.: [12]

⁷ Известно, что Дулову и Зааля познакомил Анатолий Кнорре, к тому времени уже находившийся в Берлине и обучавшийся в Высшей школе музыки [34, 2].

⁸ Франц Пёниц (1850–1912), урожденный фон Бурковиц — известный немецкий арфист, педагог и композитор. Один из основателей ансамбля арфистов «Байройтская семерка», который регулярно выступал на Вагнеровском фестивале. С 1877 года работал солистом Берлинской городской оперы. После его кончины эту должность занял М. Зааль.

⁹ Вместе с В. Поссе, А. Цабелем, И. Эйхенвальд и другими обучался у Карла Людвиг Гримма — основателя немецкой романтической школы игры на арфе, именуемой Берлинская арфовая школа. Учеников Гримма отличала бисерная техника, виртуозная игра, беглая читка с листа, то есть все то, что составляло основу блестящего виртуозного стиля XIX века.

¹⁰ Письмо В. Поссе на имя директора Высшей школы музыки в Берлине от 31 октября 1922 года. На нем. языке. Рукопись. Архив Берлинской высшей школы музыки №4562, 13. 11. 1922.

сводилась к одному — разработанный им прогрессивный метод игры на арфе оказывался под угрозой исчезновения, поскольку Зааль придерживался другой исполнительской практики. Руководство школы к этой просьбе арфиста не прислушалось, и Макс Зааль вошел в педагогический состав. Таким образом, в Берлинской школе музыки новый метод Поссе должного преемственного развития не получил, однако в то же самое время он стал широко применяться в Московской консерватории, и ко второй половине двадцатых годов Дулова представляла уже третье поколение носителей этого метода.

В самом Берлине в двадцатые годы сформировалась особая культурная среда. На протяжении нескольких лет этот город стал центром русской эмиграции и фактически культурной столицей русского зарубежья. Деятельность отечественных художников, литераторов и артистов породила феномен «Русского Берлина»¹¹ — исторического явления, которое столь активно изучается искусствоведами. «К 1921 году в Берлине проживало около 100000 русских эмигрантов, уже к 1923 году в Берлине искали убежище около 360000 русских. Большая часть эмигрантов поселились в западной части Берлина, в районе Шарлоттенбург, который в шутку стали называть Шарлоттенградом. В этом районе находились русские банки, книжные лавки и издательства, как например, “Москва”, “Теликон”, “Слово”. Берлин был переполнен витринами, плакатами, рекламами с фразами: “Мы говорим по-русски”» [1, 41].

Однако ситуация для русских деятелей культуры резко изменилась во второй половине двадцатых. Серьезный экономический кризис в Германии заставил русскую интеллигенцию покинуть Берлин. Некоторые были вынуждены искать убежища в других странах, а кто-то возвратился в Советскую Россию.

Наступление экономического кризиса спровоцировало определенные новшества и в искусстве. Ровно в середине десятилетия, в 1925 году в Германии возникает идейно-художественное направление, получившее название «новая вещественность» (нем. *Neue Sachlichkeit*)¹². Оно образовалось как реакция на экспрессионизм и отход от него. Умы художников устремились

¹¹ Именно сюда в самом начале двадцатых начинают стекаться писатели и поэты (Андрей Белый, Владимир Набоков, Владислав Ходасевич, Саша Черный, Илья Эренбург), художники (Н. Гончарова, В. Кандинский, М. Шагал), музыканты (А. Глазунов, А. Гречанинов, Н. Метнер), актеры и театральные деятели. В этот период в Берлине было создано множество русскоязычных издательств, театров и разного рода общественных организаций: «Русский научный институт», «Русская гимназия», «Русское научно-философское общество», «Союз русских издателей», «Союз российских студентов в Германии», «Союз русских переводчиков в Германии». Но несмотря на идейную свободу, в отличие от Советской России, творчество многих деятелей было окрашено грустью и тоской по родной земле. Некоторые из них и вовсе держали себя отстраненно, не вживаясь в немецкую действительность и принципиально отказываясь изучать немецкий язык.

¹² Как это часто бывает, название возникло случайно. Его автором стал директор художественного музея в Мангейме Густав Хартлауб (1884–1963). В попытке охарак-



Ил. 2. Дом в Берлине по адресу *Uhlandstrasse, 33*
в районе Шарлоттенбург, где проживала Вера Дулова

к выражению реальной действительности¹³. Преимущественно это направление проявилось в живописи, но также охватило и другие виды искусства.

Именно таким — с отголосками бума русской эмигрантской культуры, последствиями экономического кризиса и поиска новых форм в немецком национальном искусстве — Берлин встретил молодую Веру Дулову в январе 1927 года.

Занятия с Максом Заалем проходили не в учебном заведении, где работал арфист, а у него на квартире, в виде частных уроков. В Высшую школу музыки Дулова не поступала и в состав обучающихся никогда не входила¹⁴. Возможно, само поступление не состоялось, поскольку она приехала в Берлин в конце января, в середине учебного года, да и формат программы Фонда молодых дарований мог не предполагать такого. Устанавливающие документы (договоры о сотрудничестве или взаимодействии) между Высшей школой и Фондом отсутствовали. Все финансирование арфистка получала на руки, в том числе в виде денежных переводов, и распоряжалась им самостоятельно, оплачивая занятия и свое проживание. Сама же

теризовать стремления молодых художников отойти от авангарда и взглянуть на реалистические начала по-новому, Хартлауб в своей речи сформировал такое название.

¹³ Более подробно об этом см.: [6].

¹⁴ Данные сведения подтверждены архивом Берлинской высшей школы музыки.

командировка не ограничивалась по срокам, поскольку Дулова могла подавать запросы о ее продлении.

Обучение русской арфистки в Германии было целенаправленным и сводилось только к урокам на инструменте с одним педагогом. В этой связи возникает, пожалуй, самый животрепещущий вопрос, касающийся занятий Дуловой с Заалем, — в рамках какой же методической системы проходило ее обучение, учитывая принадлежность двух музыкантов к различным исполнительским традициям.

Однозначного и исчерпывающего ответа нет. Сама Дулова ни в своих воспоминаниях, ни в интервью никогда не затрагивала этой проблематики. Ее высказывания об уроках с Заалем, конечно, исключительно положительны, но они в основном посвящены высокому профессионализму арфиста, его педагогическому дару и сильным сторонам его человеческой природы. Вопросы методического характера Дулова, как правило, не раскрывала. В силу этого на протяжении многих лет сформировалось мнение, что Зааль и Дулова составляют единую учебно-методическую линию. Более того, некоторые из ее учеников и вовсе считают, будто Зааль был учеником Поссе. Отчасти пролить свет на этот вопрос позволяет эпистолярное наследие арфистки, где оказалась запечатленной вся ее деятельность в Берлине.

Находясь в столице Германии, Вера Дулова вела переписку с родными и друзьями. Среди адресатов арфистки — родители, друзья по консерватории: Вадим Борисовский (будущий муж) и Лев Оборин, сам Анатолий Луначарский и его личный секретарь Игорь Сац. Переписка с ними велась на протяжении практически всего периода. Письма содержат множество малоизвестных фактов и деталей личного характера, позволяющих получить максимально точное представление о деятельности Дуловой в Берлине, а также дать оценку значения этих лет для последующего творчества арфистки.

Стоит отметить, что по содержанию письма неоднородны. Для каждого из адресатов автор избирает определенный тон повествования, литературный стиль и степень достоверности излагаемого. Так, например, письма к родителям имеют исключительно позитивный оттенок, в них не получили освещения различные перипетии и материальные трудности, а главным образом отражены успехи и достижения. Письма ко Льву Оборину выдержаны в доверительном тоне, лишенном всяких формальностей, а диапазон излагаемых событий достаточно широк: от личных лирических откровений до серьезных профессиональных наблюдений. Они написаны простым языком и местами приобретают уместную дерзость¹⁵.

Письма, адресованные Игорю Сацу, наполнены описанием деталей. В них автор с абсолютным доверием и ожиданием понимания

¹⁵ Наличие дерзновений могло быть обусловлено тем, что в годы обучения в Московской консерватории Оборин ухаживал за Дуловой, проявляя свои чувства, но его порывы были односторонни и отклика не получили. В последующем между музыкантами установилась многолетняя дружба.

документирует все происходящее без прикрас. В письме, датированном 7 февраля 1927 года, переданы первые впечатления Веры о Берлине. «Вот я в Берлине. Я сама себе не верю. Все меня страшно поражает и удивляет. Эти светящиеся рекламы, летящие автомобили, поезда, которые ходят по крышам, прямо поразительно. Я на все смотрю с широко открытыми гла-

Милый Игорь!
 Берлин 7 Фв.
 Вот я в Берлине. Я сама себе не верю. Все меня
 страшно поражает и удивляет. Эти светящиеся
 рекламы, летящие автомобили, поезда которые
 ходят по крышам, прямо поразительно. Я
 на все смотрю с широко - открытыми глазами
 уши хлопают и т. д. и т. п. Устроилась очень
 хорошо. Много мне напоминания в этом мис-
 сиванце по своему характеру, который встречал
 меня на вокзале. Когда едем не совсем
 благоприятно. Вы не рассказываете нашим,
 что мне очень интересно в отъезде. Как
 когда в Берлине, что когда едем на Фридрих-
 штрассе, то Карлше видели себя образы
 в поезде и ехать от вокзала Zoo. И
 несколько раз это от сокращения так
 называют. Мне надо это от вокзала
 Zoo его и ехать. Следующий от вокзала
 была около 42. Я была билет туда и обратно

Ил. 3. Фрагмент первого письма Веры Дуловой Игорю Сацу от 7 февраля 1927 года

зами, уши хлопают и т. д. и т. п.»¹⁶. Нетрудно себе представить впечатления девушки, выехавшей из Москвы конца двадцатых годов.

Это же письмо содержит некоторые сведения, связанные с тяжелым материальным положением и, конечно же, скрываемые от родителей: «...Обедаю я теперь через день (тоже не говорите нашим), экономлю деньги на уроки. Здесь берут очень дорого. <...> Утром встаю — кофе и хлеб.

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Л. 1.

В три часа сосиски с картошкой. В десять вечера хлеб с маслом и водичка. И удобно, и дешево. На другой день сосисок не ем, а только хлеб, чай и кофе. И полезно, и не толстеешь. А то если каждый день обедать, то много денег выйдет, а у меня их сейчас очень мало осталось...»¹⁷.

Финансовое состояние было нестабильным. Получаемых денег от Фонда Луначарского хватало с трудом для покрытия всех необходимых расходов. Кроме того, нередко приходилось брать деньги в долг. Неоднократно в переписке, главным образом с И. Сацем, Дулова упоминала о своих трудностях. «Если бы Вы знали, как туго приходилось мне здесь. Как я билась из-за куска хлеба, воевала с немцами, с каким трудом удалось мне устроить несколько концертов! Рассказать — трудно. Скажу только, что иной раз до того доводили меня мои недуги, что казалось, плюну я на всех и повешусь! Вот честное слово! Дома мои никто не знает этого!»¹⁸.

Отчасти стабилизации денежного вопроса способствовали концертные выступления, что хоть как-то оплачивалось. И вновь в письмах к Игорю Сацу Вера говорит о своих заработках: «...А сейчас понемножку работаю в одном театре. Зарабатываю, на жизнь хватает. Слава Богу дела поправляются. Только уж очень много долгов. Приходится расплачиваться»¹⁹.

Тем не менее письма ко Льву Оборину не содержат и следа материальных сложностей. 28 апреля 1927 года Дулова пишет, что «очень довольна своей жизнью в Германии»²⁰. Это свидетельствует о безупречной продуманности и дозировании информации при изложении событий.

Одно из первых концертных выступлений состоялось уже 2 апреля 1927 года. Концерт проходил в концертном зале *Meistersaal* (функционирующем как концертный зал и сегодня) по адресу *Köthenerstrasse, 38*. В анонсе концерта Вера была представлена как выпускница Московской консерватории. Вероятно, именно об этом концерте Дулова писала: «Концерт с оркестром прошел великолепно. Получила прекрасные рецензии от самых строгих критиков, и вчера получила от Леонидова ангажемент в Англию (Лондон) на три недели»²¹. И далее о своих концертных планах: «Самостоятельного концерта я не давала и давать теперь не буду, т. к. сезон почти что окончился. Не имеет смысла. На будущий сезон у меня будет ряд своих концертов, и 2 в Академии, опять с оркестром»²².

Удалось обнаружить анонсы еще некоторых берлинских выступлений, упомянутых арфисткой в письме. Так, 11 января 1928 года немецкое Общество русских врачей в зале *Logenhaus (Kleiststrasse, 10)* проводило

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Л. 2.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Л. 3 об.

¹⁹ РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Л. 5.

²⁰ РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 20.

²¹ Там же.

²² Там же.

литературно-музыкальный вечер памяти Н. И. Голубева²³. Среди прочих выступала арфистка В. Дулова. А 23 марта состоялся уже сольный концерт Веры, организованный Немецким обществом изучения Восточной Европы в особняке на *Schadowstrasse, 6–7*. В афише концерта она была названа «русской арфисткой-виртуозом».

Помимо выступлений в Берлине, Дулова выезжала и в другие города. В одном из писем к И. Сацу она сообщает: «18-го мая я играю в Обществе новой музыки, нечто вроде нашей ассоциации, единственная разница в том, что здесь это открытые концерты и очень шикарные, плюс вся пресса. Играю со скрипкой ужасную дрянь, какого-то англичанина, потом соло, Сарабанду Казеллы, Карильон Шапюи, и две вещи Фительберга... Работы, как видите, много. 23-го мая, в 9 ч. 15 м. вечера играю на радио в Кенигсберге, слушайте!!! Об этой музыке думаю с удовлетворением, так как еду туда морем»²⁴.

Программу упомянутой записи на радио от 23 мая 1927 года обнаружить не удалось. Но скорее всего, эта запись была повторена в последующих радиоэфирах, поскольку в более поздних письмах сведения о повторной поездке в Кёнигсберг отсутствуют. В номере варшавской газеты «Радио» от 20 января 1929 года был опубликован анонс радиопередач на ближайшую неделю, передаваемых как из польских городов, так и из других стран. 24 января радио Кёнигсберга транслировало запись концерта Веры Дуловой.

Вместе с анонсом передачи была опубликована и концертная программа Дуловой [18, 37]. В нее вошли сольные произведения для арфы и камерные ансамбли²⁵ (в скобках возле названия произведения указан год создания):

1. Камиль Сен-Санс
Фантазия для скрипки и арфы, ор. 124 (1907);
2. Франц Пёниц
«Северная баллада» для арфы соло (1892);
3. Ежи Фительберг
Сюита для арфы соло (1927/28);
4. Анриетта Ренье
Andante religioso для скрипки (или виолончели) и арфы (1905);
5. Огюст Шапюи
«Карильон» для арфы соло (1923).

Как видно из перечня, программа полностью состояла из произведений современных европейских композиторов. Скорее всего, одно из этих сочинений и вовсе было написано специально для арфистки. В вышеупомянутом

²³ Николай Иванович Голубев (1879–1927) — российский врач-невропатолог. С 1919 года проживал в Германии. Один из инициаторов создания «Общества русских врачей в Берлине» и его первый председатель (1920–1927).

²⁴ РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Л. 5.

²⁵ В записи принимали участие скрипач Август Хьюверс (*August Hewers*) и виолончелист Фридрих Кирхбергер (*Friedrich Kirchberger*).

письме Дулова говорит о своих выступлениях в Обществе современной музыки, где исполняла музыку Е. Фительберга²⁶. Это позволяет предположить, что его сюита возникла в результате их общения, поскольку в будущем сольных произведений для арфы композитор не писал.

Изучаемый период интересен и тем, что дает возможность проследить стремление молодой арфистки обогатить репертуар для арфы новыми произведениями. В последующие годы Дулова очень тесно взаимодействует со многими композиторами — как в нашей стране, так и за рубежом. Показательно, что она не только вдохновляла композиторов на создание музыки для арфы, но и зачастую консультировала их на предмет применения тех или иных исполнительских приемов. Как следствие, на протяжении всей карьеры Дуловой значительную часть ее репертуара составляли сочинения современных композиторов.

Дальнейшие выступления и концертные поездки также зафиксированы в письмах. Так, в ноябрьской корреспонденции 1927 года она сообщает Оборину: «О себе скажу, много выступаю, и в январе, в начале еду на ряд концертов в Константинополь и Афины»²⁷. А в одном из самых первых писем к Оборину Вера и вовсе сообщала, что профессор Макс Зааль «предложил ехать в Америку, как его ученице и выступать с концертами, но я пока отказалась. Все-таки нужно позаниматься»²⁸.

Как видно из процитированных фрагментов переписки и других источников, концертная деятельность Веры Георгиевны в те годы оказалась достаточно насыщенной. Кроме того, определились особенности ее подхода к исполнительству: составление репертуара преимущественно из новых сочинений, зачастую неизвестных или вовсе недоступных в Советском Союзе; обращение к различным формам исполнения — сольное, камерно-ансамблевое, соло с оркестром; проведение концертных выступлений на всевозможных площадках от частных особняков, камерных залов и театральных сцен до прусского радио Кёнигсберга и советского посольства в Германии. Конечно, и география этих выступлений шагнула далеко за пределы Берлина. Недаром Луначарский в своей заметке, процитированной в начале статьи, называл Дулову арфисткой, «пользующейся успехом в Европе». И действительно, успех не заставил себя долго ждать, а если бы пребывание в Берлине не было столь краткосрочным, мог бы быть еще более резонансным.

В своей корреспонденции Вера Георгиевна писала и о работе в Берлинской городской библиотеке. В одном из писем к Оборину содержится особо ценное сообщение: «Я много занимаюсь в Гос. библиотеке.

²⁶ Польский композитор Ежи Фительберг (1903–1951) обучался в Высшей школе музыки в Берлине (1922–1926), где и оставался до 1933 г. Во второй половине двадцатых он был широко известен в музыкальных кругах. Принимал участие во многих музыкальных конкурсах.

²⁷ РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 25 об.

²⁸ РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 17.

Выкапываю массу старинных рукописей для арфы, и очень довольна этим»²⁹. Причем эту работу Дулова начала в первые же месяцы своего нахождения в Берлине, и уже к июню эти рукописи были ею переработаны и готовы к изданию. В письме к А. Луначарскому она писала: «Присланные Вами деньги, как раз мне очень пригодились. Если бы не они, то мне пришлось бы туго. Сейчас я очень много занимаюсь переработкой вещей старинных мастеров для арфы. Вышли изумительные старинные сонаты, которых до сих пор еще не играли»³⁰. В архивах библиотеки арфистка обнаружила и подготовила к публикации рукописи следующих сочинений: «Тема с вариациями» и «Пастораль» Г. Ф. Генделя, соната для арфы Ф. Бенды; семь сонат Я. Крумхольца; Трио для скрипки, виолончели и арфы Ф. Руста. Сегодня все эти произведения, когда-то возрожденные Дуловой, прочно входят в арфовый репертуар.

Отдельного внимания заслуживают и ее высказывания тех лет в отношении Макса Заала. В них улавливается некая дистанция в их отношениях, особенно если сравнить с ее дневниковыми записями и воспоминаниями о консерваторском профессоре Марии Корчинской. С каким восторгом и упоением Дулова писала о ней — и с какой сдержанностью и лаконичностью о Заале. Более того, упоминания о нем единичны и встречаются в письмах буквально пару раз. В частности, в письме к Оборину она сообщает: «Была у профессора по арфе, результата такого я не ожидала. Он не только отказался брать с меня деньги за уроки, но даже устраивает мне турне по Германии»³¹. Или в письме к Игорю Сацу: «Профессор мною очень доволен, и говорит, что учить меня ему нечему. Но он, разумеется, врет. Играет он — изумительно!»³².

Все же эти строки показательны — Заалю действительно нечему было обучать юную арфистку из России, тем более что они принадлежали к разным исполнительским традициям. Совершенно очевидно, что Зааль не занимался с ней посадкой за инструментом, постановкой рук, приемами звукоизвлечения, работой над нотным текстом и другими подобными вещами. Перед ним фактически предстал зрелый, сложившийся профессионал. Привычные формы занятий в специальном инструментальном классе не требовались по причине высокого мастерства Веры Дуловой. Это подтверждают частые концерты, записи на радио, концертное турне по Германии, гастрольные поездки в другие страны и даже предложенная Заалем поездка в Америку, где Дулова выступала бы как его ученица. Таким образом, оказывается разрешенным и поставленным вопрос: для Дуловой и Заала не возникало проблемы принадлежности к различным профессиональным школам.

²⁹ РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 27 об.

³⁰ РГАЛИ. Ф. 279. Оп. 2. Ед. хр. 371. Л. 3.

³¹ РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 17.

³² РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Л. 6.

Возможно, от немецкого арфиста Дулова взяла некоторые педагогические принципы, которые позднее воплотила в классе арфы Московской консерватории. Об уроках с Заалем она говорила: «Нередко он сам садился за инструмент и включался в исполнение произведения параллельно с учеником. Если возникали какие-либо трудности в овладении нотным текстом, он тут же импровизировал упражнения, помогая ученику освоить тот или иной трудный для него материал» [4, 72]. Позднее именно принцип показа стал одним из ведущих на уроках Веры Дуловой.

Берлинский период — с 1927 по 1929 годы, — уже не представлявший собой обучения как такового, стал в жизни арфистки периодом формирования ее многогранного и масштабного художественного мышления. В эти годы зародились основные направления ее разносторонней творческой деятельности, получившие блестящее выражение в дальнейшем.

В жизни Веры Георгиевны процесс профессионального обучения оказался двухэтапным и географически разделенным между двумя культурными столицами Европы — Москвой и Берлином. Каждый из двух городов сыграл свою роль в творческом становлении арфистки и обладает особым значением в ее биографии.

Обучение в Московской консерватории стало этапом получения серьезной и основательной подготовки. За годы, проведенные в классе Марии Корчинской, Дулова прошла великолепную школу и к моменту своего отъезда в Берлин уже была зрелым мастером в сфере арфового исполнительства, несмотря на достаточно юный возраст. Однако жизнь в после-революционной Москве, в силу общественно-исторических причин, не способствовала в полной мере развитию художественного потенциала Веры. И лишь атмосфера свободного артистического творчества в Берлине благоприятствовала этому.

Находясь там, Дулова, получила возможность общаться с ведущими представителями немецкой музыкальной культуры, взаимодействовать с современными композиторами, с концертными организациями и агентами, много выступать и гастролировать, осуществлять записи на радио, работать в библиотеках, заниматься созданием транскрипций и многим другим.

Так два города, каждый по-своему, создали облик Веры Дуловой как артиста мирового значения XX столетия.

Использованная литература

1. *Алгаер К.* Культурная жизнь «Русского Берлина» в 20-е годы // Межкультурная коммуникация. Изучение знаковой лингвистической и нелингвистической коммуникации: Сб. ст. молодых исследователей / под ред. В. П. Синячкина. М.: РУДН, 2017. С. 40–48.
2. *Амусьева О. А., Москвитина Э. А.* Вера Дулова и арфовое искусство XX века. М.: Архитектура-С, 2017. 188 с.
3. *Васильев К. К.* Эмиграция отечественных врачей в Германию после 1917 г. // Вісник Сумського державного університету. Серія «Медицина». 2004. № 7. С. 5–14.
4. *Дулова В. Г.* Искусство игры на арфе. 2-е изд. М.: Нобель-Пресс; Edinburg: Lennex Corporation, 2013. 282 с.
5. *Дулова В. Г.* Композитор и друг // А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания: сб. ст. / сост. Н. К. Мешко, ред. И. А. Барсова. М.: Советский композитор, 1986. С. 182–184.
6. *Дулова Е. В., Морозов Б. Н.* Для памяти минувших дней. Мемуары, дневники, письма. М.: Буки Веди, 2016. 412 с.
7. *Крючкова В. А.* Новая вещественность. [Электронный ресурс.] URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/2665678 (дата обращения: 20.02.2020).
8. *Луначарский А. В.* Молодые дарования // Прожектор. 1929. Январь. № 4. С. 14.
9. *Павлова Н.* Ясный и искренний монолог // Советская музыка. 1988. № 12. С. 9–13.
10. *Парфенов Н. Г.* Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство, Музыкальный сектор, 1927. 50 с.
11. *Подгузова М. М.* Арфовое искусство России первой половины XX века (творчество, исполнительство). М.: Эдитус, 2010. 210 с.
12. *Поломаренко И. А.* Арфа в прошлом и настоящем. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. 312 с.
13. *Федорова М. А.* История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам): дисс... канд. иск. М., 2018. 241 с.
14. *Федорова М. А.* Учебно-методические труды первых педагогов арфистов петербургской и московской консерваторий // Музыковедение. 2017. № 6. С. 38–47.
15. *Шамеева Н. Х.* К вопросу о становлении школы игры на арфе в России. Основные принципы отечественной исполнительской методики // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы: сб. статей по материалам Международной научной конференции. М.: Человек, 2015. С. 310–328.
16. *Эрдели К. А.* Арфа в моей жизни. Мемуары / под общ. ред. В. В. Доброхотова. М.: Музыка, 1967. 239 с.
17. *Chronik russischen Lebens in Deutschland 1918–1941 / hrsg. von Karl Schlögel.* Berlin: Akademie-Verlag, 1999. 671 S.
18. *Govea W. M.* Nineteenth- and Twentieth-Century Harpists: a biocritical sourcebook / foreword by Sally Maxwell. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1995. 368 p.
19. *Lampert N.* Maria Korchinska: a sketch. Printed as a manuscript, 2015. 45 p.

20. Programy radjowe. Od 20.I do 26.I. Czwartek 24–I // Radjo. Ilustrowany tygodnik dla wszystkich. 1929. №3. S. 37.
21. *Rensch R.* Harps and Harpists. Bloomington, Indiana: Indiana university press, 2017. 365 p.
22. *Zingel H. J.* Wilhelm Posse und seine Studienwerke für Harfe // Deutsche Musik-Zeitung. 22. Oktober 1932. №43. S. 507–508.

References

1. Algaer, K. (2017). Kul'turnaia zhizn' "Russkogo Berlina" v 20-e gody [The Cultural Life of "Russian Berlin" in 1920s]. In *Mezhkul'turnaya kommunikatsia. Izuchenie znakovoy lingvisticheskoy i nelingvisticheskoy kommunikatsii* [Intercultural Communication. The Research of Sign-Oriented Linguistic and Non-Linguistic Communication]. The collection of young researchers' articles, edited by V. P. Sinyachkin, 40–48. Moscow, Rossiyskiy universitet druzhby narodov. (in Russian).
2. Amus'eva, O. A., Moskvitina, E. A. (2017). *Vera Dulova i arfovoe iskusstvo XX veka* [Vera Dulova and the Harp Art of the 20th Century]. Moscow, Arkhitektura. (in Russian).
3. Vasil'ev, K. K. (2004). Emigratsiya otechestvennykh vrachei v Germaniyu posle 1917 g. [The Native Physicians' Emigration to Germany After 1917]. In *Visnik Sums'kogo derzhavnogo universitetu. Seriya "Meditsina"* [Journal of Sumy State University. Section "Medicine"], No. 7/2004, 5–14. (in Russian).
4. Dulova, V. G. (2013). *Iskusstvo igry na arfe* [The Art of Harp Playing], 2nd edition. Moscow, Nobel-Press; Edinburgh: Lennex Corporation. (in Russian).
5. Dulova, V. G. (1986). Kompozitor i drug [Composer and Friend]. In *A. V. Mosolov. Stat'i i vospominaniya* [A. V. Mosolov. Articles and Memories], edited by N. Meshko, I. Barsova, 182–4. Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
6. Dulova, E. V., Morozov, B. N. (2016). *Dlya pam'yati minuvshikh dney. Memuary, dnevniki, pis'ma* [For the Past Days' Memory. Memoires, Diaries, Letters]. Moscow, Buki Vedi. (in Russian).
7. Kryuchkova, V. A. (n. d.) Novaya veshchestvennost' [New Objectivity]. Available at: https://bigenc.ru/fine_art/text/2665678 (accessed 20.02.2020).
8. Lunacharskiy, A. V. (1929). Molodye darovaniya [Young Talents]. In *Projektor* [The Projector], No. 4, January, 14. (in Russian).
9. Pavlova, N. (1988). Yasnyy i iskrenniy monolog [Clear and Sincere Monologue]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], No. 12, 9–13. (in Russian).
10. Parfenov, N. G. (1927). *Tehnika igry na arfe. Metod prof. A. I. Slepushkina* [Harp Playing Technique. The Method of Professor A. I. Slepushkin]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Muzykal'nyy sektor. (in Russian).
11. Podguzova, M. M. (2010). *Arfovoe iskusstvo Rossii pervoy poloviny XX veka (tvorchestvo, ispolnitel'stvo)* [The Russian Harp Art of the First Half of the 20th Century (Creative Work, Performance)]. Moscow, Editus. (in Russian).
12. Polomarenko, I. A. (1939). *Arfa v proshlom i nastoyashchem* [Harp in the Past and in the Present]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (in Russian).

13. Fedorova, M. A. (2018). *Istoriya arfovogo klassa Moskovskoy konservatorii (po arkhivnym materialam)* [The History of the Harp Class of Moscow Conservatory (on Archive Materials)]. D. A. diss. Moscow, Moscovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. (in Russian).
14. Fedorova, M. A. (2017). Uchebno-metodicheskie trudy pervykh pedagogov arfistov peterburgskoy i moskovskoy konservatorii [Educational and Methodical Works of the first Harp Teachers at St. Petersburg and Moscow Conservatories]. *Muzykovedenie* [Musicology], No. 6/2017, 38–47. (in Russian).
15. Shameeva, N. H. (2015). K voprosu o stanovlenii shkoly igry na arfe v Rossii. Osnovnye printsipy otechestvennoy ispolnitel'skoy metodiki [To the Issue of Formation of the Harp-Playing School in Russia. Basic Principles of the National Performance Methodic]. In *Iskusstvo kak fenomen kul'tury: tradicii i perspektivy* [The Art as a Cultural Phenomenon: Tradition and Perspective]. Proceedings of International Scientific Conferences, 310–328. Moscow, Chelovek. (in Russian).
16. Erdeli, K. A. (1967). *Arfa v moej zhizni. Memuary* [Harp in My Life. Memories], edited by V. Dobrokhotoy. Moscow, Muzyka. (in Russian).
17. _____. (1999). *Chronik russischen Lebens in Deutschland 1918–1941*, hrsg. von Karl Schlögel. Berlin, Akademie-Verlag.
18. Govea, W. M. (1995). *19th- and 20th-Century Harpists: a biocritical sourcebook*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
19. Lampert, N. (2015). *Maria Korchinska: a sketch*. London, printed as a manuscript.
20. _____. (1929). Programy radjowe. Od 20.I do 26.I. Czwartek 24–I // Radjo. *Ilustrowany tygodnik dla wszystkich*. No 3, Styczeń, 37.
21. Rensch, R. (2017). *Harps and Harpists*. Bloomington, Indiana: Indiana university press.
22. Zingel, H. J. (1932) Wilhelm Posse und seine Studienwerke für Harfe. In *Deutsche Musik-Zeitung*. No 43, 22. Oktober, 507–8.

МАРИНА МИХАЙЛОВНА ПОДГУЗОВА*marina.podguzova@gmail.com*

Кандидат искусствоведения, редактор Отдела компьютерных технологий и информационной безопасности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

MARINA M. PODGUZOVA*marina.podguzova@gmail.com*

Ph. D., editor at the Department of Computer Technologies and Cybersecurity, Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**Советско-чехословацкие арфовые связи (по письмам Б. Добродинского М. П. Мchedелову)**

Статья посвящена советско-чехословацким арфовым контактам второй половины XX века. В основу публикации легли переводы писем блистательного чешского исполнителя Б. Добродинского, адресованных одному из выдающихся советских арфистов того времени М. П. Мchedелову. Представленные исторические документы являются ценным материалом, впервые иллюстрирующим интеркультурные контакты арфистов вышеназванного периода, а также позволяющим во многом конкретизировать творческий портрет Б. Добродинского, о наследии которого до настоящего времени имелись лишь сведения общего характера.

Ключевые слова: М. П. Мchedелов, Б. Добродинский, арфист, арфа, оркестр, концерт

ABSTRACT**Soviet-Czechoslovak Harp Connections (Based on B. Dobrodinsky's Letters to M. P. Mchedelov)**

The article is devoted to the Soviet-Czechoslovak harp contacts of the second half of the 20th century. It is based on translations of letters from the brilliant Czech artist B. Dobrodinsky to one of the prominent Soviet harpers of the time M. P. Mchedelov. The presented historical documents are valuable material, illustrating for the first time the intercultural contacts of harpers of the aforementioned period. These letters also make it possible to specify in many respects the creative portrait of B. Dobrodinsky, on the legacy of which so far there was only general information.

Keywords: M. P. Mchedelov, B. Dobrodinsky, harpist, harp, orchestra, concerto

Марина Подгузова

СОВЕТСКО-ЧЕХОСЛОВАЦКИЕ АРФОВЫЕ СВЯЗИ

(ПО ПИСЬМАМ Б. ДОБРОДИНСКОГО
М. П. МЧЕДЕЛОВУ)

В архивном фонде выдающегося отечественного арфиста Михаила Павловича Мчеделова¹, хранящемся в Российском национальном музее музыки, содержатся письма чехословацкого музыканта — арфиста, флейтиста, композитора — Бедржиха Добродинского. Частично сохранились чешские оригиналы писем с переводами², однако большая часть эпистолярия представлена только лишь русскоязычной версией, которая, в редакции автора данной статьи, и была положена в основу предлагаемой публикации.

Письма М. П. Мчеделова чешскому коллеге пока не найдены. Думаю, что они представляют значительный интерес и могли бы существенно дополнить картину международного сотрудничества отечественных арфистов во второй половине XX века.

Переписка, относящаяся к позднему периоду жизни обоих корреспондентов, длилась более пятнадцати лет. Первое письмо Б. Добродинского датировано 1957 годом; последнее, двадцать третье — 1973-м.

Общение выдающихся арфистов Советского Союза и Чехословакии началось на фоне вступления в силу Варшавского договора (1955), который внес значительное потепление в отношения между социалистическими странами и сделал возможным не только эпистолярный, но и личный контакт представителей творческой интеллигенции. Интеркультурные связи данного периода отличаются значительной интенсивностью. Не стало исключением и профессиональное общение ведущих арфистов того времени.

¹ РНММ. Ф. 444.

² Кому принадлежат переводы, установить не удалось; не сохранилось ни подписи, ни упоминаний о переводчике.

Одним из примеров тому является творческое сотрудничество двух единомышленников в арфовом искусстве — В. Г. Дуловой и М. Зуновой-Скальской³. Первая встреча советской и чешской арфисток состоялась в 1955 году, когда Вера Георгиевна впервые посетила Чехословакию. Позднее блистательная отечественная арфистка побывала в этой стране еще несколько раз. Дулова знакомилась с чешской национальной арфовой школой, организацией обучения в Пражской консерватории, где в то время преподавала Зунова-Скальска. Творческое общение двух выдающихся музыкантов длилось около шести лет и прервалось с уходом из жизни чехословацкой арфистки в 1961 году. За выдающиеся заслуги в укреплении дружеских связей между странами Дулова была награждена в Чехословакии Знаком почета.

Творческое общение Добродинского и Мчеделова стало еще одной иллюстрацией международных арфовых контактов вышеназванного периода.

Бедржих Добродинский (1896–1979) — один из ведущих чешских арфистов своего времени.



Ил. 1. Бедржих Добродинский

Музыкант родился в селе Кунжак Южной Чехии, в четырнадцать лет вступил в музыкальный отряд 75-го пехотного полка в Йиндржихув Градец, где начал постижение основ арфовой игры у Густава Милоты. В 1912–1913 годах Б. Добродинский продолжил обучение в Зальцбургском Моцартеуме у Йозефины Хубер, а в 1919–1920 годах — в Праге у Елены Небески-Кличковой⁴.

³ Зунова-Скальска Мария (1897–1961) — выдающаяся чешская арфистка. Игре на арфе училась в Пражской консерватории в 1911–1917 годах у Г. Трнечека и Дж. Несси-Бачеровой. Арфистка Чешского филармонического оркестра (1915–1922) и оркестра Национального театра (1922–1946). Преподавала в Пражской консерватории (1946–1959) и в Академии исполнительских искусств (1948–1961). Автор множества трудов по искусству игры на арфе. Среди ее учеников — арфисты, работающие в ведущих чешских и зарубежных оркестрах [8, 366].

⁴ Небеска-Кличкова Елена (1878–1951) — чешская арфистка, педагог.

На протяжении сорока лет Добродинский являлся солистом Чешского филармонического оркестра и концертирующим виртуозом-исполнителем.

Нельзя не отметить и масштабную педагогическую деятельность арфиста, к которой он относился чрезвычайно серьезно, требуя от учеников полного погружения в музыку. Б. Добродинский преподавал в Академии музыкальных искусств в Праге, давал уроки таким блистательным чешским исполнителям, как Карел Патрас⁵, Милена Шперлова⁶ и Либуше Вачалова⁷.

Педагогическая работа во многом способствовала возникновению произведений обучающего характера для арфы, а также скрипки, фортепиано и других инструментов. Ко времени переписки с Мчеделовым уже были созданы оркестровые сочинения и произведения камерно-инструментального жанра, а также Концерт для арфы с оркестром В-dur (1946).

Добродинский вел активное эпистолярное общение не только с Мчеделовым, но и с другими зарубежными коллегами — П. Жаме⁸, А. Вюртцлером⁹, Х. Романом¹⁰.

⁵ Патрас Карел (1923–2003) — выдающийся чешский арфист и педагог. Учился в Пражской консерватории и Академии исполнительских искусств. Начал работать в Чешском филармоническом оркестре как второй арфист, еще будучи студентом консерватории. Партии первой арфы тогда в оркестре исполнял Бедржих Добродинский. После ухода Б. Добродинского К. Патрас стал солистом оркестра, в котором проработал, как и его педагог, сорок лет (1945–1985). Арфист преподавал в Пражской консерватории (1959–1973), был профессором музыкального факультета Академии музыкальных искусств в Праге (1960–1999). К. Патрас воспитал множество выдающихся арфисток, таких как: Рената Кодадова (Чешский филармонический оркестр), Магдалена Спитцелова (Пражский симфонический оркестр), Дагмар Платилова (Симфонический оркестр Пражского радио), Милена Йилкова (Филармонический оркестр Брно) и другие.

⁶ Шперлова Милена (1930) — чешская арфистка. Училась в Пражской консерватории в классе М. Зуновой-Скальской. В студенческие годы была арфисткой театрального оркестра в Усти-над-Лабем. Завершила музыкальное образование в Пражской академии искусств у Б. Добродинского. С 1957 года Милена Шперлова работала в Брно, сначала в театральном оркестре, а с 1964 года — в Чешском филармоническом оркестре. Впервые в Чехии исполнила Концерт для арфы с оркестром Р. М. Глиэра (1956).

⁷ Вачалова Либуше (1932–2019) — чешская арфистка. Начала обучение в частном порядке у Б. Добродинского, а затем продолжила его в Пражской консерватории, в классе М. Зуновой-Скальской. В 1959 году стала арфисткой Чешского симфонического оркестра кинематографии. Преподавала в Пражской и Токийской консерваториях, в Остравском университете, Музыкальном университете имени Ф. Шопена в Варшаве.

⁸ Жаме Пьер (1893–1991) — французский арфист. Работал в оркестре Театра на Елисейских полях, Оркестре Ламурё, Оркестре Колонн, преподавал в Парижской консерватории, создатель Международной ассоциации арфистов в Европе.

⁹ Вюртцлер Аристид (1925–1997) — венгерско-американский арфист, педагог. Работал в Детройтском симфоническом оркестре и Нью-Йоркской филармонии. С 1963 года преподавал в Музыкальном колледже Хартфордского университета, а также в Нью-Йоркском университете, Университете Хофстра. Являлся создателем концертирующего квартета арф.

¹⁰ Роман Хенрик (1910–1976) — венгерский арфист и педагог. Работал в Венгерском оперном театре, преподавал в Музыкальном училище имени Белы Бартока в Будапеште.

Михаил Павлович Мчеделов (1903–1974) — один из выдающихся отечественных арфистов. Родился в Батуми, в возрасте 20 лет поступил в Тбилисскую консерваторию имени Вано Сараджишвили в класс арфы Ларисы Сычуговой. В 1925 году при содействии ректора М. М. Ипполитова-Иванова М. П. Мчеделов был командирован Наркомпросом Грузии в Московскую консерваторию и зачислен на рабфак.

Михаил Павлович был востребованным исполнителем, он совмещал работу в Государственном симфоническом оркестре СССР, оркестрах Московской филармонии, Московской оперы, Театра оперы и балета им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, а также в Большом симфоническом оркестре Всесоюзного радиокомитета.



Ил. 2. Михаил Павлович Мчеделов

В период эпистолярного общения с Добродинским Мчеделов вел активную педагогическую деятельность в Московской консерватории, а также в Техникуме при вышеназванном музыкальном вузе. Выпускницами его класса стали блестящие арфистки, впоследствии получившие признание на мировой сцене. Среди них народная артистка России Э. А. Москвитина, заслуженные артистки России С. В. Парамонова, Е. Н. Ильинская и многие другие.

Блестящий педагогический талант высоко ценила в Мчеделове К. А. Эрдели во время их совместной работы в консерватории в 1937–1941 годах, когда Михаил Павлович являлся ассистентом выдающейся арфистки. Ксения Александровна глубоко переживала вынужденный уход Мчеделова из вуза, связанный с сокращением штата консерватории в начале войны. «...Изъятие у меня ассистента связывает мне руки и делает работу класса трафаретной и неинтересной»¹¹, — отмечала она в официальном письме А. В. Солодовникову, в то время Заместителю Председателя Комитета по делам искусств. Позднее Михаил Павлович вернулся в Московскую консерваторию доцентом класса арфы (1957), но проработал в этом качестве всего лишь два года.

¹¹ РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 572. Л. 1.

Одной из сторон многогранного музыкального таланта арфиста являлся неординарный композиторский дар. Михаил Павлович к описываемому периоду времени уже был автором многочисленных сочинений, обработок и переложений для своего инструмента.

Неоспорим также вклад музыканта в популяризацию советского арфового искусства за рубежом. С 1964 года М. П. Мчеделов являлся директором Советской секции Международной ассоциации арфистов, президент которой — выдающийся французский арфист, профессор Парижской консерватории Пьер Жаме отмечал: «Я восхищен Вашей прекрасной педагогической и композиторской деятельностью и был бы счастлив получить статью о Вас и о работе Ваших коллег <...>»¹².

На протяжении многих лет отечественный арфист, как и его чешский коллега, вел активную переписку с ведущими зарубежными исполнителями на арфе, такими как А. Вюртцлер, К. Патрас, П. Жаме и другими.

Как видим, сферы творческих интересов Мчеделова и Добродинского во многом совпадали. Думаю, что именно это и явилось основой для интенсивного общения музыкантов.

Начало его было положено во время визита Добродинского в нашу страну в 1957 году, в ходе которого чехословацкий арфист посетил концерт класса Мчеделова в Техникуме при Московской государственной консерватории. По возвращении музыканта на родину общение продолжилось в переписке, центральными мотивами которой стали проблемы арфового композиторского творчества и исполнительства.

В первом же письме Добродинский высоко оценил мастерство московских студенток: «Я могу похвалить исполнения Ершовой¹³ (Ваши Этюды C-dur и g-moll, которые она играла, прекрасны), затем Чибисовой (она мне показалась немного академически сухой), далее — «Вариации на тему Коррелли»¹⁴ в исполнении Костринской¹⁵ и «Gavot»¹⁶ в исполнении Аксёновой (она играет очень хорошо, только пусть отвыкнет делать гримасы ртом)»¹⁷.

¹² РНММ. Ф. 444. Ед. хр. 358. Л. 1.

¹³ Москвитина (Ершова) Эмилия Андреевна (1939) — арфистка, народная артистка России, солистка Большого симфонического оркестра имени П. И. Чайковского, профессор Московской консерватории. Училась у Мчеделова на III и IV курсах Техникума при Московской государственной консерватории, а затем — на I курсе Московской консерватории.

¹⁴ Произведение Мчеделова (год написания неизвестен; предположительно, конец сороковых — начало пятидесятых годов).

¹⁵ Костринская Инга Михайловна (1937) — солистка оркестра Воронежского музыкального театра, Воронежского театра оперы и балета, Симфонического оркестра Воронежской филармонии.

¹⁶ По-видимому, речь идет о Гавоте из сюиты «Барокко» Добродинского (1956).

¹⁷ РНММ. Ф. 444. №388. Октябрь 1957 г.

Чехословацкий музыкант признавал и выдающийся педагогический талант их наставника: «Что же касается Вашей школы, то во всех отношениях чувствовалась рука заботливого опытного художника»¹⁸.

Так началась переписка двух выдающихся арфистов своего времени, одной из центральных тем которой стал Концерт для арфы с оркестром В-дур Добродинского. Сочинение было создано в 1946 году и тогда же впервые исполнено самим композитором с Пражским симфоническим оркестром, а затем и с Чешским филармоническим оркестром. Оно имело большой успех.

Вера Дулова дала высокую оценку и сочинению, и композитору-исполнителю. Арфистка отмечала, что «сольная партия создана с учетом блестящих виртуозных возможностей автора» [1, 92].

Запись Концерта была осуществлена Б. Добродинским и Симфоническим оркестром Чешского радио под управлением сына композитора, Я. М. Добродинского¹⁹. Ее и предоставил арфист для ознакомления своему советскому коллеге: «Одновременно с этим письмом посылаю тебе запись моего арфового Концерта <...>. Я бы хотел, чтобы ты имел представление, о том, каков он»²⁰.

Концерт для арфы являлся одним из крупнейших и значительнейших сочинений в творчестве Добродинского. На протяжении достаточно продолжительного времени композитор не переставал вновь и вновь обращаться к нему. Уже двадцать лет спустя после премьеры арфист писал Мчеделову: «Я спешу предупредить, что внес в Концерт некоторые изменения. Особенно в первую часть, но также во вторую и третью.

Когда партитура была утеряна и я должен был написать ее заново, я воспользовался этой возможностью и внес некоторые изменения <...>. Партия солирующего инструмента осталась совершенно неизменной, она легко запоминается, но, если говорить точно, в ней теперь не будет столько педалей²¹. Я отправляю это письмо вместе с клавиром и прошу, чтобы солистка внесла правки. К сожалению, мне приходится просить тебя вернуть ноты. У меня есть только один экземпляр, и я не намерен воссоздавать Концерт в очередной раз»²².

¹⁸ РНММ. Ф. 444. № 388. Октябрь 1957 г.

¹⁹ Добродинский Ян Мария (1925) — композитор, дирижер. Заслуженный деятель искусств Чехии, являлся главным дирижером Братиславского филармонического оркестра.

²⁰ РНММ. Ф. 444. №401. 28 сентября 1961 г.

²¹ Имеется в виду обилие хроматических звуков, исполнение которых на арфе затруднено перестановкой педалей. Количество переключений педалей тем меньше, чем меньше хроматизмов в произведении; это делает его более удобным и менее сложным для исполнения.

²² РНММ. Ф. 444. №409. 5 ноября 1966 г.

Однако, как признавал и сам исполнитель-виртуоз, «трудность сольной партии всегда будет недостатком Концерта, из-за которого большинство арфисток избегают его исполнения»²³.

Именно поэтому Добродинский никогда не отказывал в разъяснениях, касающихся непростых технических приемов, использованных в партии солирующего инструмента: «В последних двух тактах октавы в правой руке можно заменить на унисоны, поэтому я написал нижние ноты в октаве мелкими. <...> Знаешь, этот маленький фрагмент здесь как будто сам по себе, но я хотел, чтобы солист в самом конце удивил слушателей чем-нибудь неожиданным для арфы — хроматическим пассажем»²⁴.

Концерт вызвал значительный интерес у исполнителей в нашей стране. Вероятно, я не ошибусь, если предположу, что этому всемерно содействовал Мчеделов, который высоко ценил композиторский дар Добродинского. Произведение широко исполнялось студентками класса арфы Техникума при Московской консерватории: «В последнем или предпоследнем письме ты говорил о том, что мой Концерт вызвал интерес у арфистов, и твоя ученица собирается исполнять его II и III части в конце учебного года. По-сылаю тебе копию моей последней переработки, чтобы у тебя была верная версия на случай, если ты захочешь предложить ее Музгизу для печати»²⁵.

Как видим, Михаил Павлович старался оказать своему коллеге помощь в издании Концерта, однако он так и не вышел в свет в Советском Союзе.

Публикация также планировалась в Америке. В одном из писем Добродинский отмечал, что в ней «был заинтересован один издатель из Нью-Йорка, во время визита которого велись переговоры о выходе в свет этого сочинения»²⁶. Однако дальше диалога дело не пошло. Концерт не был издан и в Америке.

Со временем он постепенно сошел с концертной эстрады. Возможно, причиной тому послужило отсутствие нотного издания.

Вероятно, Концерт для арфы с оркестром Добродинского мог бы стать одним из самых востребованных произведений этого жанра во всем мире, так как он написан арфистом — что само по себе достаточно редкое явление, — со знанием выигрышных возможностей, приемов и регистров инструмента.

Композиторское творчество Добродинского содержит и сочинения для арфы соло. Одним из них является сюита «Барокко», созданная чехословацким арфистом в 1956 году. Она активно исполнялась не только на родине композитора, но и за рубежом. Думаю, одними из первых в нашей стране сюиту исполнили именно ученицы Мчеделова, к которым были обращены советы автора: «В сюите “Барокко”, в третьем такте трио Гавота (соль-бемоль мажор), левая рука (до-бемоль, ре-бемоль, ми-бемоль, фа,

²³ РНММ. Ф. 444. №408. 19 октября 1964 г.

²⁴ РНММ. Ф. 444. №412. 1 марта 1967 г.

²⁵ РНММ. Ф. 444. №411. 31 августа 1966 г.

²⁶ РНММ. Ф. 444. №409. 5 ноября 1966 г.

соль-бемоль, ля-бемоль) должна играть не этуффе²⁷, а обычным приемом звукоизвлечения. В Арии, в конце *Meno mosso* написано *Pres de la table*. Я это представляю себе как изменение колорита звучания, т. е. нужно играть в нижней четверти струн. Сарабанда — *apogoso*: нужно исполнять все ноты как флажолеты»²⁸.

За короткий срок сюита стала весьма популярна среди исполнителей в нашей стране, что сделало возможным издание этого произведения в Музгизе. К тому времени уже существовал опыт публикации чешского арфового сочинения в Советском Союзе: в 1958 году в свет вышла одна из знаковых транскрипций для арфы Г. Трнечека²⁹ «Влтава»³⁰.

При активном содействии Мчеделова сюита «Барокко» вышла в свет уже в 1961 году³¹.

Увидев экземпляр советского издания, Добродинский писал своему коллеге: «Вчера я получил сюиту “Барокко”, которую ты мне послал. У меня очень большая радость. Я счастлив, что она будет распространена и исполнена. Издание очень красивое. Титульный лист сделан с большим вкусом. Печать чистая, ясная, бумага очень хорошая. Я очень рад, что ты так подробно проставил нюансы, но дал исполнителю свободу в аппликатуре. Спасибо тебе за такую прекрасную корректуру. Там нет ни одной ошибки»³².

Сочинение получило признание не только в Чехословакии и Советском Союзе, но и в других странах. Добродинский отмечал, что «сюиту хотели сыграть две арфистки, которые слышали ее на пластинке³³ (одна — из Минска, другая — из Дрездена)»³⁴.

Проблематику композиторского творчества в арфовом искусстве продолжила в эпистолярном общении арфистов тема авторской транскрипции Концерта И. Б. Крumpхольца³⁵. Упоминание о работе с этим Концертом встречается уже в одном из первых писем Добродинского: «У меня очень

²⁷ Этуффе — прием исполнения на арфе стаккато, достигается резким движением пальца и специфическим «глушением» звука.

²⁸ РНММ. Ф. 444. №391. 17 декабря 1957 г.

²⁹ Трнечек Ганс (1858–1914) — чешский арфист, пианист, дирижер, композитор и педагог. Автор опер, симфоний, многочисленных произведений для арфы. Арфист придворного театра в Берлине и дирижер концертов *Wagnerverein*. С 1888 года — профессор Пражской консерватории.

³⁰ *Сметана Б. – Трнечек Г. Фантазия на темы симфонической поэмы «Влтава»*. М.: Музгиз, 1958. 27 с.

³¹ *Добродинский Б. Сюита «Барокко»: Для арфы*. М.: Музгиз, 1961. 17 с.

³² РНММ. Ф. 444. №402. Ноябрь 1961 г.

³³ Речь идет о пластинке: *Bedřich Dobrodinský. Pieces for harp*. Praha. Suprafon. 1958.

³⁴ РНММ. Ф. 444. №401. 28 сентября 1961 г.

³⁵ Крumpхольц Иоганн Баптист (1742–1790) — чешский арфист и композитор. Системного обучения музыке не получил. Несколько раз занимался с И. Гохбруккером (1670 — ок. 1763; немецкий арфист, педагог, изобретатель), Г. К. Вагензейлем (1715–1777; австрийский композитор, педагог и пианист). В 1763 году был принят в капеллу князя Эстергази. В этот период написал первые концерты для арфы, пользуясь советами

хорошие обработки трех сочинений А. Дворжака, и Концерт Крумпхольца³⁶ с моей каденцией»³⁷.

Однако постепенно прослеживается непростая исполнительская и издательская судьба вышеназванной транскрипции. Зунова-Скальска в то же самое время «восстановила и отредактировала по рукописи Концерт Крумпхольца» [1, 91], переложив его для арфы и фортепиано. Это и стало краеугольным камнем в установлении авторства редакций Концерта.

Вот, что отмечал Добродинский в одном из писем советскому коллеге: «Я Вам послал экземпляр Концерта Крумпхольца из Чешского музыкального фонда³⁸. К этому письму прилагаю подтверждение от Общества защиты авторского права, в котором говорится, что транскрипция этого Концерта — моя работа, и она была уже в 1956 году подана к защите авторских прав. Я не знаю, как отнесется к этому Ваш Музгиз, но в этом отношении я хочу принять меры против г. Зуновой»³⁹.

Как видим, существование редакции Добродинского к тому времени уже было подтверждено. Однако все еще существовали спорные вопросы. Вероятно, чехословацкий арфист считал, что Зунова-Скальска в своей транскрипции во многом использовала сходные методы работы над нотным материалом Концерта.

Вот что писал Добродинский об особенностях собственной редакции: «Я выпустил некоторые фрагменты, потому что там много повторов, которых не должно быть. На записи⁴⁰ отсутствует целый раздел 3/8 в последней части»⁴¹.

Одновременно, с помощью Мчеделова, чехословацкий арфист вел активные переговоры с советским издательством о публикации транскрипции Концерта: «Я решил, что буду ждать, что скажет Музгиз, и поэтому

Й. Гайдна. Крумпхольц внес усовершенствование в конструкцию арфы. По предложениям музыканта корпус инструмента стали делать округлым вместо ребристого, педали расположили веером по бокам основания, систему соединения педалей из деки перенесли в колонну, которая с тех пор стала полой.

³⁶ Пятый концерт для арфы с оркестром В-dur был написан Крумпхольцем во время гастролей в Париже в 1778 году. Впервые сочинение было исполнено в Духовном концерте на Рождество 1778 года. Премьера прошла с оглушительным успехом. Концерт часто исполнялся при жизни автора, позже служил эталоном исполнительского мастерства для последующих поколений арфистов.

³⁷ РНММ. Ф. 444. №404. Предположительно 1958 г.

³⁸ Чешский музыкальный фонд — один из шести культурных фондов, созданных в Чехословакии в 1954 году на основании Закона об авторском праве. Фонд был создан для поддержки композиторской, исполнительской и музыкально-педагогической деятельности.

³⁹ РНММ. Ф. 444. №394. 31 декабря 1959 г.

⁴⁰ Речь идет о пластинке: *Brixl F. X., Krumpholz J. K. Koncert Pro Varhany / Koncert Pro Harfu. Czechoslovakia. 1960.*

⁴¹ РНММ. Ф. 444. №397. Л. 16. Предположительно — март 1960 г.

дал только фортепианную партию⁴², изданную Чешским музыкальным фондом. И только когда будет опубликована обработка г. Зуновой, я начну предпринимать против нее надлежащие законные действия вместе с Чешским музыкальным фондом. До издания в Музгизе я и Фонд не можем вмешиваться»⁴³.

Таким образом, защита собственного первенства в переработке Концерта Крумпхольца имела для Добродинского принципиальное значение. Однако его транскрипция так и не была издана в Советском Союзе. Произведение увидело свет в переложении Зуновой-Скальской⁴⁴. При влиятельном содействии Дуловой оно было опубликовано в Советском Союзе в 1962 году в память о выдающейся чешской арфистке.

Установить, чем закончился спор об авторском праве на редакцию Концерта Крумпхольца, по письмам Добродинского не представляется возможным. Эта тема более не обсуждалась в его переписке с Мчеделовым, а с уходом из жизни Зуновой-Скальской в 1961 году потеряла свою актуальность.

Собственная редакция Концерта неоднократно исполнялась Добродинским, а также транслировалась на радио по всему миру. Об этом арфист писал своему советскому коллеге: «Мую запись Концерта Крумпхольца передают радиостанции Европы и Америки»⁴⁵.

Транскрипция была высоко оценена ведущими арфистами мирового масштаба. Выдающаяся французская исполнительница Мюриель Флор⁴⁶ многократно исполняла Концерт для арфы Крумпхольца в редакции Добродинского и осуществила его запись на радио.

Отмечу, что творческие противоречия между Добродинским и Зуновой-Скальской существовали на протяжении многих лет по самым разным вопросам арфового искусства. Приведу пример профессиональных разногласий музыкантов, касающихся места хроматической⁴⁷ и педальной⁴⁸ конструкций инструмента в музыке XX века.

⁴² По-видимому, помимо версии для арфы с оркестром, зафиксированной в аудиозаписи, Добродинский выполнил также переложение для арфы и фортепиано.

⁴³ РНММ. Ф. 444. №395. Л. 12. Февраль 1960 г.

⁴⁴ *Крумпхольц И. Б.* Концерт №5 для арфы с оркестром / перелож. и ред. для арфы и ф.-п. М. Зуновой-Скальской. М.: Музгиз, 1962. 50 с.

⁴⁵ РНММ. Ф. 444. №405. Декабрь 1963 г.

⁴⁶ Флор Мюриэль (1906–1984) — французская арфистка. Училась в Марсельской, а затем в Парижской консерваториях. Солистка Симфонического оркестра Люксембургского радио под руководством Ф. Андре, профессор класса арфы Королевской консерватории Брюсселя с 1953 года. Создала «Квартет арф Мюриэль Флор», пользовавшийся большим успехом.

⁴⁷ Хроматическая арфа — инструмент с двумя рядами перекрещивающихся струн, не имеющих педалей. Был сконструирован в 1895 году Густавом Лионом.

⁴⁸ Существовавшая в наши дни конструкция педальной арфы была изобретена С. Эзаром в 1810 году. Педали управляют механизмом, позволяющим укорачивать струны, повышая их звучание дважды на полтона (в общей сложности на тон), что дает возможность исполнять музыку в любых тональностях.

Зунова горячо поддерживала развитие хроматической арфы, считая ее более перспективной для новых приемов, а педальную конструкцию называла «однодневкой», не способной реализовать потребности современного искусства. Арфистка находила оппонента некомпетентным в этом вопросе, а потому не способным в полной мере оценить значение хроматической арфы.

Добродинский, напротив, признавал вышеназванную конструкцию инструмента лишь продуктом своего времени, отводя педальной арфе не просто значительное, но единственное место в современной музыке.

Профессиональный спор ведущих чешских арфистов разрешило время. Хроматическая арфа в настоящем полностью вышла из употребления, применяется только педальная конструкция инструмента, как наиболее совершенная, позволяющая в полной мере соответствовать современным требованиям в искусстве.

Как видим, Добродинский и Зунова-Скальска имели противоположные мнения по важнейшим вопросам арфового искусства. Возможно, как раз давняя профессиональная конфронтация и сыграла неблагоприятную роль, приведя к спору относительно редакции Концерта Крумпхольца. Думаю, что, созданные двумя блистательными арфистами своего времени, обе редакции имеют право на существование и признание исполнителей и слушателей.

Итак, можно установить, что творческая деятельность Добродинского в вышеназванный период была достаточно интенсивной, как и его профессиональное эпистолярное общение. Однако в связи с вводом войск членов Организации Варшавского договора и подавлением реформ Пражской весны (1968) существенно изменился политический климат, как и отношения между Чехословакией и Советским Союзом. Переписка с Мчедловым в эти годы прервалась, и возобновлена она была только в 1973 году, незадолго до ухода из жизни отечественного арфиста.

Как представляется, попытка изучения интеркультурных арфовых связей советского периода, впервые предпринятая в предлагаемой публикации, значительно расширит ракурс исследования мирового арфового искусства второй половины XX века. Думаю, что дальнейшее изучение архивных документов в данном контексте станет не только увлекательным процессом, но и принесет множество интересных и неожиданных открытий.

Использованная литература

1. Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. 232 с.
2. Парфёнов Н. Г. Школа игры на арфе / под ред. М. П. Мчедлова. М.: Музгиз, 1960. 296 с.
3. Подгузова М. М. «Консерватория осталась позади, впереди же — Филармония». Из воспоминаний М. П. Мчедлова // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 2. С. 150–161.
4. Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 1994. 352 с.
5. Эрдели К. А. Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 239 с.
6. Dobrodinský B. Problémy harfové hry. Praha: Panton, 1975. 155 str.
7. Flood W. H. The Story of the Harp. London: The Walter Scott Publishing Co., 1905. 244 p.
8. Govea W. M. Nineteenth- and Twentieth-Century Harpists: a biocritical sourcebook / foreword by Sally Maxwell. Westport: Greenwood Press, 1995. 368 p.
9. Kotošová D. Chromatická harfa z pozůstalosti Marie Zunové-Skalskéve sbírce Českého muzea hudby // Hudební věda. 2014. No. 3–4. S. 365–384.
10. Rensch R. Harps and Harpists. Bloomington: Indiana University Press, 2017. 345 p.

References

1. Dulova, V. (1975). *Iskusstvo igry na arfe* [The Art of Playing Harp]. Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
2. Parfenov, N. (1960). *Shkola igry na arfe* [A School of Harp Playing], edited by M. P. Mchedelov. Moscow, Muzgiz. (in Russian).
3. Podguzova, M. (2018). “Konservatoriya ostalas’ pozadi, vperedi zhe — Filarmoniya”. Iz vospominaniy M. P. Mchedelova [“The Conservatory Was Left Behind, Ahead — the Philharmonic”. From the Memories of Mikhail P. Mchedelov]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 2/2018 (33), 150–61. (in Russian).
4. Pokrovskaya, N. (1994). *Istoriya ispolnitel’sтва na arfe* [The History of Harp Playing]. Novosibirsk, Novosibirsk State Conservatory. (in Russian);
5. Erdely, K. (1967). *Arfa v moey zhizni* [Harp in My Life]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
6. Dobrodinský, B. (1975). *Problémy harfové hry*. Praha, Panton.
7. Flood, W. (1905). *The Story of the Harp*. London, The Walter Scott Publishing Co.
8. Govea, W. (1995). *Nineteenth- and Twentieth-Century Harpists: a biocritical source-book*, foreword by Sally Maxwell. Westport, Greenwood Press.
9. Kotašová, D. (2015). Chromatická harfa z pozůstalosti Marie Zunové-Skalskéve sbírce Českého muzea hudby. *Hudební věda*, No. 3–4/2015, 365–84.
10. Rensch, R. (2017). *Harps and Harpists*. Bloomington, Indiana University Press.

МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА НЕВИДИМОВА*marianevidimova@yandex.ru*

Студентка IV курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; ответственный редактор Объединенной редакции газет Московской консерватории «Российский музыкант» и «Трибуна молодого журналиста»

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

MARIA A. NEVIDIMOVA*marianevidimova@yandex.ru*

Fourth-year student of the Department of Music History and Theory at Tchaikovsky Moscow State Conservatory; executive editor of the United Newspaper Editorial Office of Moscow Conservatory “Russian Musician” and “Tribune of a Young Journalist”

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**Музыка Рихарда Вагнера в фильмах Вернера Херцога: к проблеме диалога с культурным наследием прошлого**

Предметом рассмотрения в статье являются фильмы Вернера Херцога — философские картины, скрытые за маской художественного или документального повествования. Важнейшей смыслообразующей частью кинематографической вселенной режиссера выступает классическая музыка, которую Херцог использует не просто как саундтрек, но как средство сообщения фильму метасмысла. Устойчивые соотношения определенных музыкальных сочинений и конкретных визуальных рядов на протяжении десятилетий мигрируют от ленты к ленте, функционируя в качестве аудио- и видеолексем, что позволяет говорить об особой семантической роли музыки в фильмах Херцога.

Еще одной важной особенностью творческого метода режиссера становится диалог с немецким культурным наследием. Херцог воссоздает в своих фильмах жанровые модели эпохи «золотого века» немецкого кинематографа. Вслед за этим он обращается к музыке Рихарда Вагнера как к суммирующему немецкую романтическую поэтику явлению, а к самому композитору — как к художнику, идеи которого непосредственно повлияли на состояние немецкой культуры первой половины XX века и на новое искусство кино. Многочисленные зарубежные исследования, посвященные Вернеру Херцогу, затрагивают по большей части философскую концепцию его фильмов и в меньшей степени важную для нее музыкальную составляющую. В настоящей статье определяется функция музыки Вагнера в избранных автором фильмах Херцога для конкретизации их философского и собственно художественного смысла.

Ключевые слова: Вернер Херцог, Рихард Вагнер, лейтмотив рейнских вод, тема Liebestod, видеоряд, аудиолексема, видеолексема

ABSTRACT**On Richard Wagner's Music in the Context of Werner Herzog's Films: Regards the Dialog with Cultural Heritage of the Past**

In this article the object of consideration is the films of Werner Herzog. These movies are “philosophical images” hidden behind the mask of an art or documentary narrative. The classical music has the great influence on the meaning formation in Herzog's cinematic universe.

In Herzog's films the music is interpreted not only as a soundtrack, but also as the mode of transmitting the additional meaning. For decades the constant interrelations between certain compositions and specific motion picture frames migrate from the one film to another. They have a function of audio and video lexical items, which allows us to mark the special semantic role of music in Werner Herzog's films.

The other important feature of the director's creative method is the dialogue with the German cultural heritage. In his films Herzog recreates the different genre models of the Golden age of German cinema.

He turns to Richard Wagner as to the artist whose ideas have directly influenced over the state of German culture in the first half of the twentieth century and over the cinema as a new art. Herzog refers to Wagner's music as to the phenomenon summarizing German romantic poetics.

Numerous foreign studies on Werner Herzog are concentrated on the philosophical concept of his films. In a lesser degree, they consider the musical component of his films. This article defines the function of Wagner's music in Herzog's selected films in order to concretize their philosophical and artistic sense.

Keywords: Werner Herzog, Richard Wagner, Nature-Motiv (“Das Reingold”), Scheidegesang-motiv (“Tristan und Isolde”), visuals, audiolexeme, videolexeme

Мария Невидимова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ВЕРНЕРА ХЕРЦОГА И МЕСТО МУЗЫКИ В НЕМ¹

Современный мир киноиндустрии, сложный и многоликий, сохраняет тенденцию репрезентации кино в качестве средства, транслирующего зрителю определенные мировоззренческие, философские, интеллектуальные интенции. Именно к этой сфере интеллектуального кинематографа можно отнести и художественный мир немецкого режиссера Вернера Херцога (род. 1942).

Фильмография Херцога, включающая и игровые, и мокьюментари, и документальные ленты, адресует и к вечным проблемам (диалектика жизни и смерти, место человека в природе и социуме, суть человеческой натуры), и к проблемам злободневным (экологическая безопасность, информационная гигиена). Проблематика фильмов Херцога затрагивает аспекты бытия человека не только как существа разумного, но и как существа духовного, созидającego, — в том числе искусство и культуру.

Сам подход режиссера к фильму как феномену демонстрирует его особое отношение к одной из важнейших культурно-эстетических проблем XXI века — к проблеме целостности культуры как живой традиции, непрерывности ее существования как смыслового континуума и, отсюда, — к проблеме причастности современного человека к культуре прошлого. В отличие от постмодернистки ориентированных режиссеров Херцог вступает в диалог с прошлым мирового киноискусства, стремясь воскресить на новом историческом этапе заложенные в нем смыслы (прежде всего, в фокус

¹ Статья представляет собой публикацию работы, удостоенной Третьей премии на VI Всероссийском конкурсе молодых ученых в области искусств и культуры в номинации «теория и история искусства и культуры». Научный руководитель — доцент Е. В. Ровенко.

внимания режиссера попадают традиции раннего немецкого кино — еще эпохи «Великого немого»². Инструментами подобного воссоздания служат и техника съемки, и «цитирование» кадров из фильмов прошлого, и применение стилистики, адресующей к кинолентам 1920-х годов (например, светотеневой моделировки в кадре по образцу экспрессионистских фильмов Пауля Вегенера, Фрица Ланга, Фридриха Мурнау), использование классической музыки, смысловое наполнение которой имеет для Херцога определяющее значение: сам режиссер признает, что музыка оказала на него наиболее сильное влияние по сравнению с другими видами искусства [11, 123–124].

Музыка является постоянным участником фильмов Херцога, наполняя подтекстом зрительный образ, вступая с ним в смысловой контрапункт. «С формальной точки зрения, — говорит Херцог, — музыка не меняет изображения, но некоторые мелодии, дополняя зрительные образы, способны открыть зрителю истинный смысл сцены. Как бы меняется ракурс. Повествование может быть алогичным, но иногда при добавлении музыки сцена обретает внутреннюю логику» (цит. по: [там же, 68–69]). Согласно Херцогу, правило взаимодействия музыки и видеоряда обратимо: «если использовать правильный видеоряд, знакомая музыка может преобразиться и наполниться новым смыслом» (цит. по: [там же, 142]).

Стоит отметить, что в юности музыка не занимала значительного места во внутреннем мире будущего режиссера по причине психологической травмы, полученной в школе: на уроке мальчика заставили петь, угрожая лишить весь класс перемены [там же, 143]. Любовь к музыке вернулась к Херцогу, когда ему было уже восемнадцать лет: режиссер увлекся сочинениями Шютца, Монтеверди, Джезуальдо, Лассо³. Впоследствии его внимание привлекли оперные композиторы Нового времени, классики и романтики; среди них особой любовью режиссера пользуются Моцарт и особенно Вагнер⁴ — возможно, в силу специфики вагнеровского художественного мира, апеллирующего к вечным вопросам, а возможно, и ввиду специфической рецепции вагнеровского наследия — как символа национальной ментальности и искусства — в немецкой культуре XX столетия⁵.

² Херцог, тем не менее, не признает романтической концепции авторства, провозглашающей внутренний мир источником творческого начала, а автора — художником и творцом. Автор для Херцога — ремесленник [11, 25]. В данном случае можно предположить, что и эта позиция связана со взглядом в прошлое, но более далекое, чем романтическая эпоха.

³ Личности Джезуальдо Херцог посвятил фильм «Смерть на пять голосов» (*Death for five voices*, 1995) (см.: [11, 144]).

⁴ Оперная музыка становится двигателем сюжета в фильме «Фицкарральдо».

⁵ Кроме классической, Херцог интересуется и современной музыкой. Особенно плодотворным был творческий союз Херцога с Флорианом Фрике, лидером группы «Пополь-Вух» (Popol Vuh), игравшей смесь краутрока, этнической музыки и электроники. Группе не были чужды эксперименты с инструментами и звучностями; особенно специфичен хоровой орган, изобретенный Фрике (см., например: [38], [40]).

В этом контексте интересно отметить, что в сферу профессиональных интересов режиссера входят оперные постановки, и в первую очередь именно вагнеровских драм⁶. Реализация опер Вагнера кинорежиссером на оперной сцене («Летучий Голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Парсифаль») могла бы стать отдельным предметом изучения. Обратившись к «Лоэнгрину» в 1987 году (на появление постановки повлиял внук композитора Вольфганг), Херцог в возрасте сорока пяти лет впервые знакомится с музыкой Вагнера, и она становится частым спутником видеоряда в его известных фильмах, как игровых, так и документальных⁷.

Режиссер снял девять фильмов, в которых звучат фрагменты вагнеровских опер: «Суфриер» (*La souffrière*, 1977)⁸; «Носферату — призрак ночи» (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979); «Там, где мечтают зеленые муравьи» (*Wo die grünen Ameisen träumen*, 1984); «Серро Торре: Крик камня» (*Cerro Torre: Schrei aus Stein*, 1991); «Уроки темноты» (*Lektionen in Finsternis*, 1992); «Трансформация мира в музыку» (*Die Verwandlung der Welt in Musik*, 1994); «Маленькому Дитеру нужно летать» (*Little Dieter needs to fly*, 1997); «Крылья надежды» (*Wings of Hope*, 1999); «О, Интернет! Грезы цифрового мира» (*Lo and Behold, Reveries of the Connected World*, 2016)⁹. В рамках данной статьи рассматриваются пять фильмов, которые с точки зрения интерпретации музыки Вагнера и сопряженных с нею немусыкальных смыслов мы считаем наиболее репрезентативными. Среди игровых лент это «Носферату», адресующий к культовому фильму Мурнау, и «Серро Торре», воссоздающий жанровые каноны «горного фильма»: обе ленты представляют собой ярчайший образец «общения» Херцога с кинокультурой «золотого века». В девяностые годы режиссер обращается к иному типу высказывания, создавая философские ленты на базе документального жанра. Границы этого периода обозначают фильмы «Уроки темноты» и «Крылья надежды», формирующие смысловую пару и в конструктивном отношении. Наконец,

Фрике написал музыку к большей части фильмов режиссера, например, «Агирре, гнев божий» (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972), «Великий экстаз резчика по дереву Штайнера» (*Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1974), «Носферату — призрак ночи» (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1978), «Фицкарральдо» (*Fitzcarraldo*, 1982), «Кобра Верде (Зеленая кобра)» (*Cobra Verde*, 1987). Помимо этого Фрике снимался в фильмах «Признаки жизни» (*Lebenszeichen*, 1968), «Каждый сам за себя, а Бог против всех» (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1972).

⁶ Фестивальный театр Байройта не раз приглашал кинорежиссеров к постановке тетралогии. Среди них Ларс фон Триер и Вим Вендерс.

⁷ Сам Херцог не признает жанровую дифференциацию. «Назвать мой фильм документальным все равно что сказать: “уорхоловские банки с супом ‘Кэмпбелл’ — документальное изображение томатного супа”» [8]. Поэтому логично, что скрупулезного воссоздания фактов в фильмах Херцога не стоит искать.

⁸ О вулкане на острове Гваделупа.

⁹ Названия фильмов приведены на тех языках, на которых фигурировали в первом прокате.

мокьюментари «О, Интернет! Грезы цифрового мира» замыкает цепочку лент, и поэтому данный фильм можно рассматривать как итоговый.

В процессе анализа музыка Вагнера будет рассмотрена в соотношении с фрагментами музыки других композиторов и с видеорядом — с точки зрения корреляции звукового и визуального образов и ее художественного смысла. Интерпретацию Херцогом темы *Liebested* из сцены смерти Изольды мы сравним с ее трактовкой другими представителями мирового кинематографа.

При рассмотрении взаимодействия визуального и музыкального пластов учитываются режиссерские приемы: структура кадра, способы соединения кадров друг с другом (виды монтажа) и соединения кадров с закадровой музыкой (например, метод «косой склейки»). Мы пользовались некоторыми принятыми в настоящее время в киноведении методами исследования музыки к фильмам и опирались на принципы, предложенные Татьяной Шак [26].

Теме «Херцог и Вагнер» не посвящено ни одного исследования, за исключением диссертации Цзиньсуна Чэня «Воздействие Рихарда Вагнера на фильм Вернера Херцога “Носферату”» [29], в которой акцентируется политизированное и идеологизированное восприятие музыки Вагнера в нацистский период, из чего выводится возможность параллелей между фигурами Гитлера, Вагнера и Дракулы. Проблему трактовки лейтмотива рейнских вод в «Носферату» затрагивает Елена Ровенко [22]. Но в ее статье в фокусе внимания находится не музыка Вагнера, а херцоговская философия киноискусства, выведенная из особого мироощущения (*Weltgefühl*, вспоминая Вильгельма Воррингера) двадцатых годов.

Некоторые аспекты вагнеровского влияния на художественный мир Херцога затронуты в монографиях и сборниках, посвященных рецепции музыки Вагнера в кинематографе. Например, перу австралийского германиста Роджера Хиллмана принадлежит глава о фильмах Херцога с музыкой Вагнера в сборнике эссе «Вагнер и кино» [35], а также раздел работы «Тревожные итоги: немецкое кино, музыка и идеология» [34].

Как видно, изучение интерпретации вагнеровской музыки Херцогом неизбежно предполагает обращение к его мировоззрению, философским взглядам и эстетическим принципам. Их осмысление позволяет понять те немусыкальные коннотации, которыми Херцог наделяет фрагменты вагнеровских сочинений, — учитывая и смыслы исключительно музыкальные.

Один из лучших способов познакомиться с режиссером — прочесть книгу Пола Кронина «Херцог о Херцого» [30], которая фактически представляет собой сборник интервью (в русском переводе — «Знакомьтесь — Вернер Херцог», [11]). Новые интервью периодически появляются в интернет-пространстве¹⁰: Херцог повествует о своих фильмах, понимании мира,

¹⁰ Например, интервью: [6]; [21]; [13]; [19]; [24].

образе жизни и отношении к разным видам искусства. Своеобразным рассказом о себе стали херцоговские фильмы-автобиографии¹¹.

Личность Херцога притягательна и для других режиссеров. Скажем, американский документалист Лес Бланк снял фильм «Бремя мечты» (*Burden of Dreams*, 1982) о работе над одной из самых известных кинокартин Херцога — «Фицкарральдо» и короткометражку «Вернер Херцог ест свою туфлю» (*Werner Herzog Eats His Shoe*, 1980), название которой прямо отражает содержание. Существует англоязычный официальный сайт, посвященный режиссеру, где собраны последние новости о его проектах, информация о фильмах и жизни [45].

Подспорьем в изучении мировоззрения режиссера служат немногочисленные работы, посвященные отдельным аспектам его личности и творчества. Так, в книге Брэда Прэйгера «Кинематограф Вернера Херцога: Эстетический экстаз и Истина» [41] на материале тридцати пяти фильмов исследуются напряженные интеллектуальные поиски режиссера и понятие «иступленной правды» (*ecstatic truth*), к которому он пришел. Особое внимание уделяется фирменному стилю Херцога, способам построения композиции фильма, технике структурирования кадра, а также «романтическим» влияниям на режиссера и его увлечению безумцами, колониализмом и войной. В статье Натальи Самутиной «Райнер Вернер Фассбиндер и Вернер Херцог. Европейский человек: упражнения в антропологии» [25] сопоставляются творческие концепции двух режиссеров.

Специфический пласт контекстуальной литературы формируют работы о «золотом веке» немецкого кино — эпохе, мировоззрение которой Херцог стремится возродить на новом витке исторического развития. В первую очередь нужно отметить монографии Зигфрида Кракауэра [9] и Лотты Айснер [1]. Кракауэр, эмигрировавший в Париж в 1933 году, ретроспективно воспринимал немецкую кинокультуру 1920-х годов в предчувствии грядущей нацистской катастрофы и предложил нетривиальную трактовку экзистенциального смысла исконно немецких киножанров (камерной драмы, горного фильма, фильмов экспрессионистской направленности). С Лоттой Айснер Херцог был лично знаком и отзывался о ней с большим пиететом [20]. Айснер находит емкие характеристики для каждой интересующей ее киноленты и для социальной атмосферы начала XX века. Дополнительным источником информации, в котором систематизирован фактический материал, может служить работа Гарены Красновой [10].

В настоящей статье фильмы Херцога с музыкой Вагнера впервые исследуются как смысловой континуум. В его становлении, по мере творческой эволюции режиссера, повторяющиеся фрагменты вагнеровских драм играют ключевую роль. Семантическая взаимосвязь фильмов выявляется путем сквозного анализа режиссерского наследия, в нахождении типовых режиссерских композиционных приемов, аудио- и визуальных

¹¹ «Мой лучший враг — Клаус Кински» (*Mein liebster Feind — Klaus Kinski*, 1999); «Портрет Вернера Херцога» (вольный перевод названия *Werner Herzog Filmemacher: «Вернер Херцог — производитель фильмов»*, 1986).

лексем¹². Формулируются отличительные черты рецепции Херцогом музыки Вагнера: анализ функционирования фрагментов вагнеровской музыки (оркестровые вступления к «Золоту Рейна» и к «Парсифалю», сцена смерти Изольды) как самостоятельных аудиолексем, обособившихся от соответствующих опер, позволяет охарактеризовать раскрытие смыслового потенциала вагнеровской музыки в современных историко-культурных условиях.

К ПРОБЛЕМЕ РЕЦЕПЦИИ МУЗЫКИ ВАГНЕРА В МИРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Личность и творчество Рихарда Вагнера являлись предметом огромного интереса среди представителей мира искусства, к которому в XX веке присоединилось кино. Идея синтеза искусств, увлекающая композитора, его мировоззрение, либретто музыкальных драм, напоминающие сценарные описания, — все это отразилось на восприятии и трактовке музыки и личности Вагнера. Выдвинутый Карлом Грандорфом термин «Gesamtkunstwerk» [44] оказался лексически емким в силу широкого семантического поля слова «gesamt» [7]. Доподлинно не известно, был ли Вагнер знаком с работой Грандорфа, но спустя 22 года после ее выхода композитор в труде «Произведение искусства будущего» также использует слово «Gesamtkunstwerk».

В силу синтетической природы нового вида искусства среди представителей киноиндустрии закрепилось устойчивое восприятие вагнеровской музыкальной драмы как прародителя кино [32, 3]. В 1911 году главный редактор американского журнала «Мир кино» Стефан Буш писал: «Каждый, кто ответствен за музыку кинофильма, сознательно или неосознанно является учеником или последователем Вагнера» [28, 354]¹³.

В 1944 году Теодор Адорно в труде «Композиция для фильма» (1944) назвал кино аудиовизуальным гезамткунстверком [27]. Аналогичной идеи придерживался немецкий режиссер Ханс-Юрген Зиберберг, расцвет творчества которого пришелся на 1970-е годы [43, 19]. В своих фильмах он соединяет пышную образность музыкальных драм Вагнера и теорию эпического театра Бертольда Брехта.

Обращаясь к либретто опер Вагнера, можно обнаружить детальное описание сценического действия в корреляции со звучащей в данный момент

¹² *Визуальная лексема*: повторяющиеся кадры, которые базируются на константных зримых образах, мигрирующих из одной ленты в другую и тем самым порождающих устойчивые ассоциации и смысловые интенции;

Аудиолексема: музыкальное оформление кадра, связанное с конкретными немзыкальными смыслами и функционирующее как лейтмотив (потенциально модифицируемый в зависимости от контекста) в пределах одной ленты или нескольких;

Аудиовизуальный ряд: семантически значимая последовательность визуальных и аудиолексем, обуславливающих специфическое смысловое наполнение ленты.

¹³ Здесь и далее перевод иностранных источников мой — М. Н.

музыкой¹⁴. Джо Чонвон отмечает, что подобное взаимодействие между музыкой и движением напоминает технику «микки-маусинг» [32, 2]. Возникнув в мультипликации Уолта Диснея, она предполагала буквально озвучивание происходящего в сюжете таким образом, чтобы звук изображал физическое действие персонажа. Впоследствии эта техника распространилась в голливудском кино и до сих пор часто используется в комедиях и анимации. Позиция, высказанная Джо Чонвон, спорна. Во-первых, под определение термина «микки-маусинг» попадают сценарии не только вагнеровских музыкальных драм, но и множества других музыкально-сценических представлений. Во-вторых, в приведенном исследовательницей в качестве примера «Летучем Голландце» музыка не озвучивает движение, а, следуя за предписаниями композитора, максимально детально сопровождает его. Тем не менее, нельзя отрицать внимание композитора к тесному и буквально пошаговому взаимодействию музыки, сценического движения, света и декораций.

Организация мифопоэтического хронотопа вагнеровских драм оказывается родственной тому пространственно-временному континууму, который впоследствии будет реализован в киносагах. В пример достаточно привести «Звездные войны» Джорджа Лукаса — Джона Уильямса. Суммируя положения статьи Кристиана Эвенсена [31], Константин Рычков сравнивает мифологические миры «Кольца» и «Звездных войн», указывает на схожесть их временной и сюжетной организации, сравнивает лейтмотивы Уильямса с вагнеровскими [23].

Мнение о том, что Вагнер мог бы с успехом воплощать свои идеи в кинофильмах, выражалось неоднократно. Нидерландский журналист Мартин ван Амеронген однажды сказал: «Если бы Вагнер жил веком позже, его домом был бы не Байройт, а Беверли Хиллз, и он бы писал не музыкальные драмы, а саундтреки к фильмам-катастрофам» (цит. по: [32, 2]). Даже внук композитора Вольфганг признавался: «Если бы мой дедушка был жив, он бы работал в Голливуде, это несомненно. Он был бы не в состоянии сопротивляться техническим чарам, возможности нанять толпы работников, — и самое главное, он не смог бы отказаться от денег. Особенно денег. Он всегда был устремлен к деньгам» (цит. по: [ibid., 9]).

Вагнеровское влияние на киноискусство было принято связывать не только с эстетическими воззрениями и мышлением композитора, предвосхищающим «кинематографическое». Лейтмотивная техника Вагнера привлекала особое внимание многих режиссеров и критиков раннего кино, несмотря на то что зачастую она понималась упрощенно. «Лейтмотив — это лучшее, что может быть применено в процессе озвучивания

¹⁴ Пример — ремарки к прижизненной постановке «Летучего голландца»: «Первые ноты инструментального ригурнеля в арии сопровождают первый шаг Даланда на берег. <...> Со вступлением третьего такта он делает второй шаг, скрестив руки и склонив голову. Третий и четвертый шаги совпадают со звучанием восьмого и десятого тактов» [42, 177].

фильма», — отметил Эрно Рапи, составитель “Энциклопедии закадровой музыки” (1925), которая представляла собой подборку пьес, охватывающих пятьдесят два настроения и ситуации [ibid., 3].

Однако в недавних исследованиях роль Вагнера в становлении кино пересматривается. Скотт Д. Паулин считает ее преувеличенной [39]. Кристоф Хенцель в статье «Вагнер и киномузыка» говорит о кардинальной разнице между лейтмотивами, как они представлены в саундтреке, — и системой лейтмотивов Вагнера. Он предполагает, что установление прямой взаимосвязи между идеями Вагнера и кинематографом было навязано апологетами зарождающегося кинематографа для того, чтобы обосновать его принадлежность к настоящему искусству [33].

Как бы там ни было, резонанс, который творчество Вагнера вызывало в киноиндустрии, был огромен. Вагнеровские музыкальные драмы были одними из первых экранизированных музыкально-сценических сочинений; вероятно, предполагалось и живое сопровождение соответствующей музыкой. Среди подобных фильмов — и короткометражки: «Лоэнгрин» (1907) Франца Портена, «Тристан и Изольда» (1909) Шарля Пате, и более крупные, образованные из эпизодов музыкальных драм фильмы: «Парсифаль» (1904) Эдвина Портера, «Тристан и Изольда» (1911) Уго Фаллена, «Парсифаль» (1912) и «Зигфрид» (1912) Марио Казерини [32, 4].

Немаловажен факт различия в восприятии музыки Вагнера кинорежиссерами довоенных, военных — и послевоенных лет. Антисемитские воззрения Вагнера, его социально-политические идеи, с одной стороны, и его обращение к германо-скандинавским мифам и легендам, с другой, — не могли не отразиться на специфике восприятия музыки режиссера в свете трагедии XX века. Органично вписавшись в националистическую концепцию Третьего рейха, философия и музыка Вагнера автоматически приобретали идеологическую окраску. Как следствие, значительную часть столетия музыка композитора цитировалась антинацистски настроенными режиссерами в контексте осуждения соответствующего явления. Показательным примером политической сатиры на Гитлера и его режим стал фильм Чарли Чаплина «Великий диктатор» (1940): главный герой, мечтая о мировом владычестве, танцует под Вступление к «Лоэнгрину» с воздушным шаром в виде глобуса, который в итоге лопаается.

Восприятие музыки Вагнера сквозь призму идеологической трактовки не исчезло вовсе и во второй половине XX века. Фрэнсис Форд Coppola в фильме «Апокалипсис сегодня» (1979) сопровождает музыкой «Полета валькирий» кадры одной из атак американских военно-воздушных сил во время вьетнамской войны. Выбор режиссера обусловлен не только яркой звукоизобразительностью вагнеровской музыки, но и связанным с ним историческим прошлым. «Полет валькирий» являлся официальным гимном воздушных сил Третьего Рейха. Любопытно, что еще в 1915 году американский режиссер Дэвид Уорк Гриффит использовал эту музыку в фильме «Рождение нации» для иллюстрации победоносной скачки членов

Кук-клукс-клана — ультраправой организации, выступавшей за белый национализм. В 1969 году Лукино Висконти в «Гибели богов» также «вспоминает» о том, что музыка Вагнера была инструментом нацистской идеологии (тема *Liebestod* включается в сцену оргии штурмовиков).

И все же произведениям композитора удалось избежать одноплановой трактовки. И до, и после тридцатых и сороковых годов XX века множество режиссеров интересовались художественным смыслом вагнеровских сочинений, а не тем идеологическим шлейфом, который за ними тянулся. В довоенное время к музыке композитора обращались Луис Бунюэль («Андалузский пес», 1929), Альфред Хичкок («Убийство», 1930), а также некоторые режиссеры, сосредоточившие внимание на личности композитора и снимавшие биографии о нем: первым образцом, вероятно, может служить утраченный фильм Жоржа Мельеса «Человек-Протей» (1899) [37, X]. Послевоенное время дало так много режиссерских имен и трактовок, что перечислить все практически невозможно.

Во второй половине XX века и в XXI столетии музыка Вагнера используется и в качестве «модного» саундтрека, и в качестве исторической отсылки к эпохе композитора. Но наиболее интересным является такое отношение режиссеров к сочинениям Вагнера, при котором использование музыки приводит к новому смысловому качеству ленты (ярчайший пример — «Меланхолия» Ларса фон Триера). Формирование философски ориентированного режиссерского восприятия вагнеровской музыки началось в семидесятые годы, что связано и с ослабеванием исторической боли, а затем, в 1983 году, со столетней годовщиной со дня смерти композитора, вызвавшей рост интереса у публики. Особенно ярко проявила себя так называемая новая немецкая волна¹⁵, рождение которой связано с провозглашением знаменитого Оберхаузенского манифеста (1962)¹⁶. Она достигла своего апогея в конце семидесятых годов. Среди режиссеров, воспринявших ее открытия, было двое, серьезно работавших с музыкой Вагнера. Ханс Юрген Зиберберг трактует сочинения композитора в позднеромантическом ключе и стремится в своих работах приблизиться к *Gesamtkunstwerk*. В фильмах Вернера Херцога музыка Вагнера становится инструментом выявления скрытых смыслов.

Херцог экономно использует наследие композитора. Конкретные фрагменты сочинений Вагнера функционируют в качестве постоянных аудиолексем, которые кочуют из фильма в фильм в течение десятилетий, не изменяя своего значения. Кроме того, подобные аудиолексемы часто

¹⁵ Художественное движение, называемое также «Новым немецким кино» (Neuer Deutscher Film).

¹⁶ Оберхаузенский манифест — творческая доктрина шестидесятников, согласно которой «новое кино» субсидируется государством; цель режиссеров нового поколения — не столько коммерческий успех, сколько «воскрешение» киножанров двадцатых годов и наполнение собственных лент злободневным социальным подтекстом и, диалектически, глубоким философским смыслом.

появляются в совокупности с кадрами, обладающими константным наполнением и играющими, в свою очередь, роль лексем визуальных. Вкупе с визуальным рядом музыка создает гипертекст, обладающий собственными закономерностями развития и насыщенный «сквозными» идеями, которые повторяются от одной ленты к другой. Формировавшаяся годами интерпретация вагнеровского музыкального мира обуславливает смысловое равноправие визуального ряда и музыки, а иногда и концептуальное главенство последней. Это делает Херцога единственным в своем роде художником.

«НОСФЕРАТУ — ПРИЗРАК НОЧИ» (NOSFERATU: PHANTOM DER NACHT, 1978)

«Носферату» — успешная попытка диалога с художественным наследием двадцатых годов — периодом расцвета Веймарской республики. Стремление режиссера наладить подобный диалог кроется в специфике послевоенного времени. Гитлеровский режим, а затем и Вторая мировая война разрушили немецкую кинематографическую традицию (в целом, резкий «слом» был характерен лишь для двух стран: нацистской Германии и Советского Союза¹⁷). Многие режиссеры старой школы эмигрировали¹⁸, остальные создавали фильмы, которые соответствовали нацистским заказам на идеологизированную кинопродукцию. Такое кино, оставшись знаменем времени, не имело художественной связи с прошлым и по сути как специфически художественное явление не имело и будущего (что совершенно не исключает режиссерских находок и своеобразия драматургии таких фильмов). В пример можно привести «Олимпию» (1936) и «Триумф воли» (1935) Лени Рифеншталь.

Кроме того, после войны в силу острого демографического кризиса, связанного с массовой гибелью мужской части населения, заниматься режиссурой было попросту некому. Необходимо было восстанавливать из руин многие города. Чисто практические задачи, решение которых должно было улучшить материальное благополучие, стали важнее духовных. В этих условиях уникальность человеческой личности, неповторимость внутреннего мира каждого человека отошли на второй план — либо вовсе не принимались в расчет как специфические ценности. Эта непростая эпоха 1950-х стала предметом философской рефлексии в знаменитой трилогии Райнера Фассбиндера¹⁹ («Замужество Марии Браун», «Лола», «Тоска Вероники Фосс»).

¹⁷ После декрета о национализации кинематографа (27 августа 1919 года, полное название: «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения») отечественное кино пришлось создавать «заново», «забыв» специфику дореволюционного кинематографа [4, 329–333].

¹⁸ Например, Фриц Ланг — великий представитель немецкого киноэкспрессионизма.

¹⁹ Райнер Вернер Фассбиндер — один из лидеров немецкой новой волны. Вернер Херцог не придавал большого значения этому направлению и не относил себя к его представителям.

Таким образом, возникла пауза длиной почти в тридцать лет. У нового поколения режиссеров оставалось только два пути: создавать что-то принципиально отличное от старого без всякой опоры на традицию, либо, наоборот, в новых условиях обращаться к основам, заложенным в самом начале развития немецкого кино. Последним путем и пошел Вернер Херцог в фильме «Носферату — призрак ночи», по выражению режиссера, «отдавая дань уважения лучшему, что есть в немецком кинематографе» [11, 86]. Речь идет о знаменитом немом фильме немецкого режиссера Фридриха Вильгельма Мурнау «Носферату, Симфония ужаса» (1922), снятом по мотивам романа Брэма Стокера «Дракула» (вдова писателя требовала неподъемную для Мурнау сумму за выкуп авторских прав). И хотя основные повороты сюжета были сохранены, фабула стала иной: главная героиня погибает, жертвуя собой ради спасения родного города от вампира²⁰.

Вернер Херцог, как и многие режиссеры его времени, считали «Носферату» Мурнау величайшим фильмом в истории немецкого кино. Осознав, что превзойти его невозможно, Херцог не подражал традиции, а, восхищаясь ею, прикасался к немецкому кинематографу двадцатых годов, обретал с ним духовную связь и проецировал его открытия в современность [11, 87].

Часто «Носферату» Херцога называют ремейком фильма Мурнау. Режиссер отрицает такую трактовку, указывая, что у его «Носферату» иная концепция, сюжет и характеры [11, 87]. Действительно, характеры героев, их поступки и мотивы действий, некоторые повороты развития и развязка у Херцога изменены. Вампир у Мурнау — мистическое, ужасное, лишенное души и человеческих чувств существо. Носферату у Херцога, напротив, обладает довольно сложным образом: «Вампир Мурнау страшен, потому что у него нет души, и он похож на насекомое. Вампир же в исполнении Кински²¹, — это воплощение экзистенциальной муки. Я попытался сделать его более “человечным”. Я хотел наделить его способностью страдать, испытывать одиночество, жаждать любви и, что особенно важно, главным человеческим свойством — смертностью» [23, 88–89]. В фильме Мурнау зло тяготеет надо всем, оно обладает мистической силой и приносит в город черную смерть — чуму. Имя «Носферату» в современном понимании стало

²⁰ Орлок (в романе — Дракула) не превращает своих жертв в вампиров, а убивает. Горожане думают, что их город охватила эпидемия чумы. Вампир в фильме не может существовать при солнечном свете, смертельном для него, в то время как в романе лучи солнца не отнимают жизни у Дракулы. Конец фильма кардинально отличается от финала книги: Орлок умирает от солнечного света, а в романе ему в сердце вонзают охотничий нож. Еще одно отличие от оригинального Дракулы в том, что Носферату отражается в зеркале — это видно в финальной сцене.

²¹ В фильме Мурнау вампира сыграл актер с «говорящей фамилией» — Фридрих Густав Макс Шрек (Schreck — «страх, ужас»). Херцог на главную роль пригласил Клауса Кински, чей буйный и непредсказуемый нрав и эпатажные выходки (в том числе влекущие за собой увечья съемочной группы), вкупе с внутренней неудовлетворенностью жизнью, как нельзя более соответствовали образу графа. О Кински см.: [15], а также [36].

синонимом слова «вампир», однако первоначальное его значение происходит от греч. «*νοσοφόρος*» — «переносящий болезнь». Под болезнью в данном случае подразумевается чума. Известно, что переносчиками чумы во время самой известной пандемии XIV века стали блохи и корабельные крысы, случайно завезенные восточными торговцами. В обоих фильмах происходит отсылка к этому факту. Отправляясь в город, где живет приехавший к нему агент по продаже недвижимости (Висборг у Мурнау, Висмар у Херцога), Носферату погружает на корабль гробы с множеством крыс, которые принесут гибель всему городу.

Таким образом, Носферату — не только страшный вампир, но и символ смертельной болезни. Однако если у Мурнау зло в виде болезни принимается как данность, то у Херцога зло, как и его Носферату, воспринимается через призму живых человеческих эмоций. Показательной в этом плане является херцоговская сцена «пира во время чумы». «Мы больны и впервые радуемся каждому дню», — говорит один из горожан, пританцовывая на фоне множества гробов и накрытых яствами столов.

При всей смысловой разнице кинолент фильм Херцога все же является обращением к «Носферату» 1922 года, что проявляется в том числе в создании аналогичных по диспозиции и ракурсу кадров и попыткой съемок в той же местности [22]. Но прежде всего связь двух фильмов обусловлена самой спецификой жанра «вампирского» кино, в котором, несмотря на различия в воплощении сюжета, главное место занимает собственно атмосфера сновидения, кошмара и фантазии. «Если его [Мурнау] “Носферату” — жанровый фильм, значит, и мой тоже, — поясняет Херцог. — Мне эта картина представляется заключительным этапом крайне важного процесса реабилитации немецкой культуры» [11, 86–87].

Связь с традицией немецкого немого кино в фильме Херцога сохранилась и на уровне выбора музыкального сопровождения. В истории мирового кинематографа именно в немецком киноискусстве довольно рано стала появляться музыка, написанная специально для киноленты²². Таков, например, «Пражский студент: романтическая драма» (1913) Пауля Вегенера с музыкой Йозефа Вайсса; она изобилует повторяющимися темами, играющими роль лейтмотивов (правда, не претерпевающих сильных модификаций). В «Носферату» Мурнау музыкальное сопровождение, выполненное Гансом Эрдманом, также базируется на лейтмотивном принципе. Последняя особенность находит свое воплощение и в работе Херцога. В фильме отчетливо образуются три смысловых сферы, каждая из которых имеет свой лейтмотив.

Первая сфера обуславливает атмосферу происходящего, будучи связанной с внеличностным образом мучительного ужаса, который характерен для жанра вампирского кино. Большая часть музыки к «Носферату» принадлежит композитору Флориану Фрике и его группе «Пополь Вух»,

²² А также и в отечественном кино («Стенька Разин» с музыкой Михаила Ипполитова-Иванова, 1908).

в том числе и композиция, сопровождающая данную сферу. Она написана с участием изобретенного Фрике хорового органа — инструмента, звук которого напоминает зловещее пение человеческих голосов, словно жрецов, беспристрастно выбирающих жертву. Интонация большой секунды у «голосов» перемежается с такой же интонацией в «органном звучании». Обе интонации отражаются эхом и вибрируют на его остинатном фоне; также в композицию включена запись биения человеческого сердца. Эта музыка, являясь обобщенным образом грядущей смерти, будет появляться на протяжении всего фильма в те моменты, когда свершается неизбежное. Далее приведены некоторые из них: Джонатан, вопреки нехорошим предчувствиям жены, а затем и предостережениям жителей румынской деревни, где он останавливался на ночлег, скачет в замок Носферату; Люси, находясь в своей постели, на расстоянии чувствует мистическую связь с вампиром, которой суждено перейти в физическую; корабль Носферату, неся с собой гибель, подплывает к городу. Кроме того, рассматриваемая музыка звучит как фон начальных титров, сопровождая съемки жертв эпидемии холеры в XIX веке — мумий, хранящихся в музее Гуаноуато в Мексике.

Вторая смысловая сфера связана с темой супружеской любви Люси и Джонатана. Соответствующие музыкальные фрагменты также написаны Флорианом Фрике. Светлые, с опорой на пентатонику и мажорное трезвучие, с прихотливой ритмикой, они звучат в моменты безмятежного счастья супругов или их воспоминаний о былом, когда вокруг только беспросветная неизвестность. Чаще всего на экране в это время появляется картина ласково и вместе с тем тревожно плещущего моря как символа любви. Но в конечном счете именно любовь послужила импульсом для трагической развязки, и именно море доставило Дракулу в Висмар. Любовь — причина отъезда Джонатана, ведь сделка с Дракулой принесла бы ему большие деньги, на которые он планировал построить новый дом для Люси; любовь — причина жертвы, на которую идет и Люси. По морю, которое до этого было связано лишь со светлыми образами, вскоре приплывет корабль, экипаж которого мертв, а само судно наполнено крысами и гробами.

Третья сфера связана с самым жутким в фильме символом — образом Носферату и предчувствием неминуемого конца, который он несет с собой. Симптоматично, что именно этот образ оказывается сопряжен с музыкой Вагнера. Связь с немецкой традицией и «реабилитация» немецкой культуры, таким образом, происходит не только через использование старого кинематографического жанра, но и через музыку Вагнера — эмблему музыкального прошлого Германии. В качестве музыкального сопровождения образа Носферату Херцог использует лейтмотив рейнских вод из вступления к «Золоту Рейна», в его развитии и становлении. Рейн — символ начала, материальной, но всезнающей основы и постоянного, закономерного движения жизни, на которое не способны повлиять ни силы богов, ни внешние обстоятельства; это символ текущего времени, взаимосвязи и взаимообусловленности жизни и смерти (в тетралогии Вагнера

лейтмотив Рейна является интонационным источником темы гибели богов — символа конца). «Смерть сильнее нас всех. Мы все умрем. Земля будет и дальше вертеться. Время продолжит ход без нас», — говорит Люси вампиру.

Музыка Вагнера звучит, когда в сцене ощущается присутствие Носферату, при этом в кадре вампир появляется лишь после завершения звучания лейтмотива — либо не появляется вообще. Так происходит, когда Джонатана, отправившегося пешим ходом в замок, подбирает мистическим образом возникшая конная повозка и везет его в нужном направлении, с каждой секундой приближая роковую встречу. После заключительного аккорда ворота трансильванского замка открываются, и главный герой встречается лицом к лицу с Носферату. В другом случае вампир не появляется, но зритель чувствует — он где-то рядом: капитан корабля делает судовую запись о таинственной, не поддающейся объяснению смерти экипажа. Скоро она настигнет и его, ведь именно в это время Носферату на корабле. В третий раз лейтмотив сопровождает беготню крыс по городу и появление Носферату, перетаскивающего гробы с родной трансильванской землей в старый склеп. Данный момент драматургически важен, поскольку Носферату тем самым «закрепляется» в городе, находит себе «временное пристанище» на кладбище, и трагический конец становится неизбежен.

Еще одним драматургически важным музыкальным фрагментом Херцог заканчивает фильм. По преданиям, смерть вампиру может принести только женщина чистая душой, продержавшая его у себя до рассвета: солнечные лучи погубят его. Люси, желая спасти своего возлюбленного от сумасшествия, которое настигло его после укуса Носферату, а город — от повальной эпидемии, идет на эту жертву и погибает. Однако Джонатан не излечивается, а, вопреки ожиданиям, превращается в вампира, тем самым оказываясь запрограммированным на продолжение «дела» погибшего Носферату, и отправляется на своем коне в неизвестном направлении через пустыню. Финальную сцену сопровождает звучание Sanctus из Торжественной мессы в честь Святой Цецилии Шарля Гуно. Такой выбор обусловлен, возможно, аналогией, которую проводит Херцог между героиней Люси и св. Цецилией, известной в христианском мире как великая мученица. Образ женщины, жертвующей собой во имя искупления, Херцог проецирует и на Люси, которая, несмотря на страх перед смертью, добровольно отдается Носферату.

Впрочем, амбивалентность смысловых интенций фильма Херцога, характерная в принципе для авторского кинематографа, дает о себе знать и в неоднозначности трактовки финала и, соответственно, выбора музыки Гуно. Так, Елена Ровенко, основываясь на идее самого режиссера «очеловечить» Носферату и притом сделать его притягательным для Люси, замечает: «Любовь, обращенная первоначально к Джонатану и затем перенаправленная на Носферату, становится силой не преобразующей и искупающей — а в некотором смысле способствующей стиранию грани между субъектом-человеком и субъектом-вампиром. <...> В этом опрокинутом

мире <...> прославляется зло — как изнанка добра и как парадоксально провозируемое этим добром <...> ... введение этой музыки может быть понято в духе “памяти Люси” или даже “памяти романтической мечты об Идеале”, не омраченном падением в бездну темной сферы бытия; однако очевидно дистанцирование режиссера от романтических интенций фильмов 1920-х годов (а важность подобных интенций в свое время была отмечена Л. Айснер)» [22, 345, 346].

Таким образом, музыка Вагнера появляется в фильме Херцога в те моменты, которые определяют трагическую развязку и свидетельствуют о соприкосновении двух миров: мира людей и мира мистического, — и о проявлении экзистенциального ужаса потустороннего мира в мире обыденном²³. Лейтмотив рейнских вод становится аудиолексемой, символизирующей неизбежность смерти в ее диалектической взаимосвязи с жизнью, а развитие лейтмотива (каким оно предстает во Вступлении к «Золоту Рейна», таким и оказывается заимствованным Херцогом), следовательно, может быть интерпретировано в качестве символа постепенной трансформации жизни в смерть, перехода живого в мир мертвых.

«УРОКИ ТЕМНОТЫ» (LEKTIONEN IN FINSTERNIS, 1992)

«Уроки темноты» — документальный фильм Вернера Херцога, обращенный к «сквозной теме» творчества режиссера: это проблема «темного» аспекта человеческой сущности, той тяги к разрушению и агрессии, которая выливается в бесконечные войны — человека с человеком, человека и природы. В конечном счете Херцог ставит вопрос о смысле человеческого существования в мире, где все и без человека конечно и обречено на смерть.

Кинолента повествует о последствиях военных действий в Кувейте в 1991 году, когда Ирак вторгся в государство и тем самым спровоцировал конфликт с многонациональными силами во главе с США. Война завершилась, оставив после себя одну из самых серьезных экологических катастроф в истории. Иракские войска организовали сброс нефти в Персидский залив, а при отступлении подожгли нефтяные скважины, что повлекло смерть десятков тысяч птиц, образование гибельных для всего живого нефтяных озер и возникновение нефтяных пожаров, на тушение которых уходили недели. Пожары спровоцировали густой дым, ставший причиной авиакатастрофы самолета Саудовской Аравии, а также черные нефтяные осадки.

Фильм Херцога становится своеобразным реквиемом по жизни и по цветущей природе. Режиссер снимает виды горящих нефтяных скважин, тяжелый труд пожарных, раскинувшиеся на километры нефтяные озера. В поле зрения Херцога попадает и катастрофа человеческая: камера пыток и люди, пережившие насильственные расправы над близкими во время

²³ По выражению Лотте Айснер, характеризующей «Носферату» Мурнау, «даже сегодня, когда мы смотрим этот фильм, мы чувствуем “ледяной ветер из потустороннего мира”» [1, 51]. Контекстуальную интерпретацию образа вампира Мурнау предложил Зигфрид Кракауэр [9, 83–93].

военных действий. Он не называет причину происходящего, не подвергает действия людей словесному осуждению, потому что это совершенно бессмысленно — самое страшное уже произошло. Херцог в основном молчит, создавая фильм-молитву.

Сострадание жертвам ужасных событий нашло отражение в выборе музыкальных композиций, сопровождающих видеоряд. Режиссер использует музыку скорбного содержания. С одной стороны, к ней относятся произведения, связанные с образами смерти: «Смерть Озе» из музыки Грига к драме Ибсена «Пер Гюнт», Траурный марш из «Гибели богов» Вагнера. С другой, тема скорби пронизывает религиозные сочинения или произведения, сопряженные с религиозной тематикой: Stabat Mater Пярта, Recordare из Реквиема Верди, а также Вступление к «Парсифалю» Вагнера и Urlicht («Первозданный свет») из Второй симфонии Малера. Но не только музыка дополняет и «комментирует» видеоряд. Херцог обращается к цитированию Откровения Иоанна Богослова. Эти цитаты, содержание которых соотносится со смыслом музыкальных сочинений, избранных Херцогом, создают особый смысловой пласт, существующий параллельно документальной съемке и раскрывающий ее значение в интерпретации Херцога.

Уже известный лейтмотив рейнских вод накладывается на кадр-эпиграф, сопровождая цитату, которую придумал сам Херцог, но которую он приписал Блезу Паскалю: «Смерть звездной Вселенной будет подобна рождению — грандиозна и величественна». Но с грандиозной смертью произойдет, возможно, закономерное обновление, замкнув очередной цикл «смерть — рождение». Звучание при «цитировании» Блеза Паскаля лейтмотива рейнских вод снова, как и в рассматриваемом ранее «Носферату», подразумевает амбивалентную семантику: неразрывность жизни и смерти и их переход друг в друга. В этом контексте интересно будет вспомнить философию восприятия смерти самим Вагнером — как истинного и необходимого момента: «Окончательное и полное преодоление человеком своего личного эгоизма, его полное растворение во всеобщем раскрывается нам лишь в его смерти, но не в случайной смерти, а в смерти необходимой, вызванной его поступками, рожденными всей полнотой его существа. Торжество подобной смерти — самое достойное человека» [5, 249].

Кинокартина делится на тринадцать небольших «глав». Такая форма повествования впоследствии будет характерна для многих документальных фильмов Херцога²⁴. Возможно, с помощью применения обозначенной формы Херцог выражает цикличность существования всего живого, перехода от одного состояния к другому. В «Уроках темноты» режиссер часто использует прием косой склейки. Он заключается в сохранении звучания одной и той же композиции при смене действия на экране, в данном

²⁴ Фильмы, в которых Херцог разделяет повествование на главы: «Крылья надежды», «Далекая синяя высь» (2005), «Счастливые люди: Год в тайге» (2010), «В бездну: Повесть о жизни, повесть о смерти» (2011), «О, Интернет!».

случае — смене «глав» фильма, что способствует их композиционному и смысловому объединению²⁵.

Развитие двух линий скорбных музыкальных образов создает композиционный и семантический «контрапункт» с упоминаемой циклической конструкцией киноленты. Первая линия связана с мотивами смерти и создает в фильме атмосферу сострадания и горечи. В I части «Столица» демонстрируется нетронутый войной и ничего не подозревающий Кувейт, но уже здесь в качестве музыкального сопровождения Херцог избирает «Смерть Озе» Грига, передавая зрителю ощущение приближающейся катастрофы. Прием кривой склейки оправдывает подобное решение: во II части («Война») в роли музыкального фона для вспышек и взрывов ракет продолжает звучать это же сочинение. VII часть под названием «...И клубится словно печной дым...» сопровождается Траурным маршем из III акта «Гибели богов» Вагнера, под который совершается шествие с телом мертвого Зигфрида. Множество очагов горящей нефти, поражающие своим масштабом пожары, заволоченное черным дымом небо вызывают аллюзии на погребальный обряд викингов. По свидетельству арабского путешественника X века Ахмеда ибн Фадлана, этот обряд предполагал сожжение человека и различных жертв, ему принесенных, на деревянной погребальной ладье, за счет чего возникал крупный пожар.

Другая линия скорбных музыкальных образов связана с религиозной сферой и наполняет фильм молитвенным состоянием. Херцог использует цитаты из Откровения Иоанна Богослова, которые в сочетании с духовными текстами музыкальных композиций образуют еще один смысловой пласт. Единственной композицией без слов, сопряженной с религиозной тематикой²⁶, является Vorspiel к «Парсифалю». Он звучит в III части («После войны») и, заключая в себе лейтмотивы Копья, Грааля, Веры, предстает в качестве первого из произведений религиозного характера. Таким образом, Vorspiel в фильме выступает в функции «инструментального вступления» к образуемой ими драматургической линии.

В части IV («Камера пыток») режиссер берет интервью у женщины, видевшей мучительную смерть сыновей. Онемевшая от горя, она пытается жестиком и невнятным звуком рассказать свою историю. Разделяя скорбь матери, Херцог избирает Stabat Mater Пярта в качестве сопровождения. В русском переводе начальные строки канонического текста средневековой католической секвенции звучат следующим образом: «Стояла Мать скорбящая возле креста в слезах, когда на нем висел Сын». Возникает

²⁵ Кривой склейкой объединены следующие части: I — «Столица» и II — «Война» (Григ, «Смерть Озе»), IV — «Камера пыток» и V — «Национальный парк Сатаны» (Пярт, «Stabat Mater»), VII — «И клубится, словно печной дым» и VIII — «Паломничество» (Вагнер, Траурный марш из «Гибели богов»), VIII — «Паломничество» и IX — «Тропую ящера» (Верди, «Recordare» из «Реквиема»), XII — «Жизнь без огня» и XIII — «О Боже, я так устал вздыхать, пусть ночь придет» (Малер, Вторая симфония, Urlicht).

²⁶ Известно, что Вагнер считал свое произведение религиозной мистерией и запрещал прерывать его исполнение аплодисментами.

смысловая параллель: мать, ставшая свидетельницей гибели сыновей — Богоматерь, предстоящая Кресту, на котором распят Иисус. Музыка Пярта звучит и в следующей «главе» V («Национальный парк Сатаны»), в продолжение темы скорби, теперь — по утраченной природе. Национальным парком Сатаны становится лес, затопленный нефтью, и черные нефтяные озера. В V части появляется цитата из 16 главы Откровения Иоанна Богослова: «И произошли молнии, громы и голоса, и сделалось великое землетрясение <...>, и города языческие пали, и Вавилон великий воспомянут пред Богом, чтобы дать ему чашу вина ярости гнева Его <...>»²⁷. С одной стороны, режиссер подчеркивает идею разрушения, причиной которого становится человеческая деятельность. С другой — продолжает развитие драматургии религиозных образов: «вступление» (Вступление к «Парсифалю») — распятый Сын и скорбящая Мать — неизбежное возмездие за грехи.

Часть VI («Детство») выполняет функцию паузы, минуты молчания, в ней нет музыки. Мальчик, видевший ужасы войны, произнес однажды: «Мама, я больше не хочу говорить» — и онемел навсегда. В VII части, предшествуя «Траурному маршу», звучат слова из Апокалипсиса (9 глава): «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладезя бездны. Она отворила кладезь бездны, и вышел дым из кладезя, как дым из большой печи <...>. В те дни люди будут искать смерти, но не найдут ее; пожелают умереть, но смерть убежит от них»²⁸. Озаглавив часть словами, представляющими собой аллюзию на Откровение («И клубится, словно печной дым»), режиссер способствует возникновению ассоциаций с видеорядом, в котором черный дым закрывает все пространство. Одновременно развивается драматургия второго пласта, идея возмездия за грехи достигает кульминации — констатации желания и невозможности смерти.

В следующих частях VIII («Паломничество») и IX («Тропою ящера») Херцог демонстрирует работу пожарных, которые устраняют очаги горячей нефти — последствия разрушительной войны. Методом кривой склейки «главы» объединяет музыка из Реквиема Верди. Начальные строки средневековой секвенции *Dies Irae — Recordare* («Помни, милостивый Иисусе, что я причина Твоего земного пути, да не погубишь Ты меня в тот день»)²⁹ — призывают к покаянию и дарят некую надежду на спасение в будущем, когда, быть может, человеческая натура изменится.

Последние главы фильма: XII («Жизнь без огня») и XIII («О Боже, я так устал вздыхать; пусть ночь придет») — объединяет песня *Urlicht* из Второй симфонии Густава Малера. Смысл этого текста прекрасно выразила И. А. Барсова: «Его пафос [текста *Urlicht*. — М. Н.] — вера в вечную жизнь, вера маленького человека в право на вечное блаженство — выражен в духе религиозной символики, свойственной немецкой старинной песне и сказке.

²⁷ Откр. 16:18–19; см.: [18, 517–518].

²⁸ Откр. 9:1–2 и 9:6; см.: [18, 507–508].

²⁹ Русский перевод см. в: [14, 156].

В тексте этого крохотного стихотворения впервые в симфонии открылся путь к ответу на “великий вопрос”: быть ли за жизнью, полной нужды и печали, другой — вечной жизни? Быть! — отвечает композитор словами народной песни» [2, 97].

Таким образом, с завершением видеоряда отчасти находит разрешение проблематика смерти и бессмертия, земной гибели и вечной жизни. Можно выразить предположение, что смысловой пласт, сопряженный с религиозной тематикой и «вечными вопросами бытия», представляет собой музыкально-поэтическое целое, которое обладает имманентно развивающейся драматургией: налицо пролог, завязка, кульминация, развязка и эпилог (см. таблицу № 1).

Этапы развития сюжета	Использованная музыка	Образный смысл	Эпизоды фильма
Вступление	Вступление к “Парсифалю” Вагнера	Обобщенные религиозные образы	III. После войны
Завязка	Stabat mater Пярта	Скорбь Матери над распятым Сыном	IV. Камера пыток V. Национальный парк Сатаны
Кульминация	Цитаты из Апокалипсиса. Главы 16, 9	Возмездие за грехи человеческие	V. Национальный парк Сатаны — VII. И клубится, словно печной дым
Развязка	Recordare из Реквиема Верди	Мольба человека о спасении	VIII. Паломничество IX. Тропую ящера
Эпилог	Uglicht из Второй симфонии Малера	Утверждение веры в вечную жизнь	XII. Жизнь без огня XIII. О Боже, я так устал вздыхать; пусть ночь придёт

Таблица № 1. Драматургия фильма «Уроки темноты»

В фильме «Уроки темноты» Херцог использует еще два произведения, присутствие которых провоцирует разные интерпретации. Соната для двух скрипок Прокофьева (IV часть «Камера пыток») контрапунктирует кадру, репрезентирующему не последствия, а средства осуществления жестокости. На экране демонстрируются орудия пыток, железные и электрические. Бесстрастное звучание, возможно, соответствует состоянию человека, методично, отрешенно, словно по инерции совершающего насилие. Кроме того, сами тембры и интонации сонаты создают ассоциации с чем-то неприятным, острым, тянущим, подобным инструментам пытки. «Ноктюрн» Шуберта ор. 148 (для скрипки, виолончели и фортепиано) также не вписывается в общий контекст, но по иной причине. Предшествуя эпилогу музыкально-поэтической картины, светлый «Ноктюрн», возможно,

занимает в ней место интермеццо, «остранения» всего происходящего. Недаром, подобно звучанию Вступления к «Парсифалю», звучание «Ноктюрна» не объединяет между собой части фильма с помощью косой склейки; оно светло и гармонично и потому пребывает в себе. Но не исключены и иные трактовки.

Итак, фильм «Уроки темноты» обладает сложной драматургией, в организации которой музыка играет особую роль. Отдельный смысловой пласт формируют фрагменты сочинений, сопряженных с религиозной тематикой. Вагнеровские драмы представлены тремя фрагментами из разных опер («Парсифаль», «Гибель богов», «Золото Рейна»), но во всех трех случаях выбранные музыкальные отрывки несут в себе особый художественный смысл, связанный с интерпретацией Херцогом вечных проблем (вопрос о смерти, бессмертии, сути жизни, служении жизни и Богу или разрушении ее). Лейтмотив рейнских вод олицетворяет круговую замкнутость, связь «всего со всем» в этом мире, что вносит семантический нюанс в сравнении с трактовкой данного лейтмотива в «Носферату»; в «Уроках темноты» данный лейтмотив не только сопряжен с проблемой взаимобратимости жизни и смерти, но и шире — с онтологической проблемой бытия Вселенной и человека в ней.

«Крылья надежды» (WINGS OF HOPE, 2000)

Предыстория создания ленты «Крылья надежды» характерна для Херцога, жизнь которого изобилует приключениями и почти мистическими совпадениями. Внимание режиссера привлекла трагедия, произошедшая в Перу в канун Рождества 1971 года. Крушение самолета в джунглях не оставило жизни никому, кроме семнадцатилетней Юлианы Кёпке. Чудом выжив в авиакатастрофе, она смогла сохранить самообладание в следующие десять дней. Находясь наедине с дикой природой, девушка пробиралась сквозь джунгли в поисках человека. Для режиссера этот инцидент имел личный характер: он лишь случайным образом не попал на роковой рейс, направляясь на поиски местности для съемок картины «Агирре, гнев Божий» (1972). Фильм Херцога — не просто воспоминание о случившемся. Вместе с Юлианой он смотрит в глаза смерти, находясь на том самом месте в джунглях, где произошла трагедия.

Драматургия фильма построена на чередовании реально происшедших событий со снами и воспоминаниями Юлианы³⁰. Характерной

³⁰ Помимо этого Херцог включает в видеоряд фрагменты других фильмов. Режиссер использует кадры из своей ленты «Агирре, гнев Божий», вспоминая процесс ее создания, совпавший по времени с авиакатастрофой, по стечению обстоятельств случившейся неподалеку от места съемок. В другом случае он обращается к фрагментам из итало-американской драмы Джузеппе Скотезе «Чудеса все еще случаются» (1972) — художественного фильма, также посвященного истории Юлианы Кёпке. Преувеличение опасности джунглей, доведенное до нелепости в фильме Скотезе, Херцог противопоставляет истинной реакции Юлианы на подобные выдумки — и реальным съемкам с места трагедии.

композиционной чертой ленты является ее векторная направленность к финальной кульминации. В связи с этим интересно отметить зеркальную противоположность драматургии документальных фильмов «Крылья надежды» и «Уроки темноты». Лента 1992 года начинается с кульминации-катастрофы, за которой следует ряд объединенных в цикл эпизодов, отражающих последствия произошедшего. В фильме о Юлиане Кёпке кульминация закономерно отнесена к финалу-развязке. Однако она не является результатом линейного развертывания предшествующих событий.

Кульминация «Крыльев надежды» направлена на ретроспективное восприятие увиденного и его переосмысление. Поворотным моментом становится последняя реплика Юлианы: «Он был как будто ангел». С ангелом женщина сравнивает Дона Марсио — человека, нашедшего и спасшего ее. С одной стороны, слова героини образуют арку с начальными кадрами ленты, запечатлевшими скульптуру ангела, которая возвышается над захоронениями жертв авиакатастрофы. С другой стороны, сравнение Юлианы перекликается с финальными кадрами, становясь первой метафорой в сплошь метафоричной кульминации. Будто бы заново начиная историю спасения женщины, Херцог иносказательно сравнивает «вторую жизнь», дарованную Юлиане, с продолжением человеческой жизни после смерти. Говоря о падении девушки в «зияющую пропасть», которое должно было закончиться трагедией, он наполняет свой рассказ новыми смыслами, фактически описывая путь души от момента расставания с телом — до ее вступления в новую жизнь. «Воспарение души» иллюстрирует и ракурс съемки, движение камеры, все выше и выше «летающей» над джунглями: «Когда снова светает, она видит спасительную дверь, выход. Она открывает дверь и вдруг видит ангела, окруженного ярким сиянием. Все ее страхи проходят, все крики умолкают, она больше не дышит. Замерев от счастья, ее сердце останавливается на минуту. Целую минуту. И она знает, что медленно и деловито подплывет лодка и унесет ее далеко-далеко». Этот текст репрезентирует итоговый компонент композиционной рифмы, связанный с образом ангела (монумент-символ в начале ленты, человек-спаситель, вербальный образ-метафора).

Словам режиссера об ангеле сопутствует формирование еще одной рифмы — визуальной. Кадры реки с лодкой открывают и завершают кульминационную сцену, поначалу лишь иллюстрируя повествование, а затем контрапунктируя вышеприведенным словам о появлении ангела, окруженного ярким сиянием, что подчеркивается кадром с фигурой Дона Марсио, находящегося в лодке, которая утопает в лучах солнца. Акцентируя идею обновляемости жизни, бесконечности ее течения, перехода из одного состояния в другое, взаимосвязи и взаимообусловленности жизни и смерти, Херцог снова — и это уже ожидаемо — использует лейтмотив рейнских вод: музыка Вступления к «Золоту Рейна» окутывает звучанием всю заключительную сцену фильма. Подобно реке, образ которой обладает как фактически-конкретным, реалистическим, так и иносказательным смыслом,

лейтмотив рейнских вод выполняет и иллюстративную («рисует» течение реки), и символическую функцию.

В этом контексте все происходившее до заключительной сцены оказывается подлежащим двойной трактовке. Процесс переинтерпретации связан не только с векторной драматургией фильма, подразумевающей определяющую роль финала в выявлении сути предшествующих событий, — но и с музыкой. Как и в «Уроках темноты», аудиоряд раскрывает истинный посыл ленты, образуя смысловой пласт, параллельный визуальному.

Контрапункты визуального и музыкального рядов, инспирирующие характер иносказания, прежде всего реализуются в снах Юлианы. Их инородность по отношению к реально происходящим событиям обуславливает и тот факт, что в действительности так называемые сны вовсе не принадлежат женщине³¹. «Сны и видения Юлианы <...>, — говорит режиссер, — все вымысел. Он нужен для того, чтобы помочь <...> нам, зрителям, взглянуть на героев изнутри» (цит. по: [11, 148]).

Первый сон Юлианы, открывающий фильм словно пролог, наполнен чудовищными образами манекенов, головы которых раскальваются, лишь только Юлиана подходит ближе — бесстрастно и бесстрашно. Вспоминая «Носферату», который открывался съемками перуанских мумий, можно заметить, что Херцог, обращаясь к отображению физической смерти, часто использует одну и ту же визуальную лексему. Поскольку позже Юлиана расскажет об изуродованных телах, встречающихся ей по пути в джунглях после крушения самолета, функция сна может быть определена как дублирующая и притом трансформирующая события реальности. Музыкальное сопровождение — Вступление к «Парсифалю» — привносит в эту трансформацию религиозные обертоны, так как апеллирует к христианской идее веры и спасения, и, как следствие, бесстрашия перед грядущим; недаром вагнеровская музыка накладывается методом косой склейки на последующие кадры мемориала со скульптурой ангела и могилами людей, погибших под Рождество. Таким образом, звучание Вступления, вероятно, транслирует то же внемзыкальное значение, что и в снятых восемью годами ранее «Уроках темноты».

Второй сон Юлианы перекликается с первым: образы музейных экспонатов — мертвых насекомых, запертых в энтомологических шкафах, и чучел животных, выставленных в таксидермическом зале, символизируют смерть, а скованные движения Юлианы (зоолога по профессии), проходящей между рядами шкафов, излучают естественный страх человека перед гибелью. Бездыханное воплощение бывшей цветущей жизни, принесенной в жертву по прихоти людей, коррелирует с образами разбитых манекенов и напоминает о гибели людей, покинувших этот мир лишь из-за ошибки пилотирования. Идею жертвы, жестокой и неизбежной, Херцог подчеркивает

³¹ Кроме того сна, который Юлиана сама рассказывает, но который режиссер не иллюстрирует ни приемом *flash-back*, ни музыкой. Этот сон предшествует тому моменту, когда Юлиана приходит в сознание после катастрофы.

звучанием вступления ко второму акту балета Стравинского «Весна священная». Второй акт, «Великая жертва», посвящен ритуальному жертвоприношению девушки, которая, представ перед языческим богом, будет защищать свое племя. Избрав соответствующую музыку, Херцог глубоко скорбит о погибших людях, скорбит по их резко оборвавшейся земной жизни.

Если дионисийское начало, воплощенное в «Весне священной», сопряжено в трактовке Херцога со смертью, то аполлоническое — с безмятежным покоем: музыка Па-де-де Аполлона и Терпсихоры из балета «Аполлон Мусагет» сопровождает светлые воспоминания Юлианы, дочери зоологов, о счастливом детстве в джунглях. Фотографии детства Юлианы сменяются кадрами ее возвращения в родные места. Гармония до сих пор царствует в нетронутой ни городской цивилизацией, ни трагедией деревне аборигенов, и Херцог предоставляет Юлиане и зрителю возможность попасть в земной рай, мир непокоренной природы и мир детства (не случайно сцену завершают кадры звонко смеющейся девочки-аборигенки).

Нужно отметить, что тема джунглей, наряду с образами видения, сна, воды, является одной из сквозных в творчестве режиссера. Джунгли у Херцога становятся и средой, в которой разворачивается действие, и предлогом для него, и образом, определяющим драматургический план. Так происходит не только в «Крыльях надежды», но и в «Фицкарральдо», в фильмах «Маленькому Дитеру нужно летать» и «Агирре, гнев божий». В зависимости от сюжета стихия леса у Херцога приобретает разный облик, становясь визуальной лексемой с модифицируемым смысловым наполнением. В случае с художественным приключенческим фильмом «Агирре, гнев божий» джунгли, становясь местом динамически развивающихся событий, сняты в экспрессивной манере, в то время как в «Крыльях надежды» Юлиана, блокируя в себе повторное переживание трагедии, смотрит на случившееся со стороны, сообщая характер отстраненности режиссерскому высказыванию и, как следствие, среде, в которой оно осуществляется. Джунгли предстают и местом обретения счастья (мир детства Юлианы), предназначения (работа и научные исследования Юлианы связаны с джунглями) и самой жизни (переживание «второго рождения»).

Таким образом, в «Крыльях надежды» возникают две визуальные лексемы (образ неживого, изуродованного тела и образ джунглей), смысл каждой из которых проясняется с помощью музыки. Первая лексема встречается в обоих эпизодах снов Юлианы (во втором мертвое тело человека замещается метонимически трупами животных и насекомых). Причем первый сон сопрягается с христианскими смыслами благодаря Вступлению к «Парсифалю»³², в то время как второй сон, метафизирующий гибель всего живого,

³² Не случайно и название фильма, поддающееся двойной трактовке. Крылья надежды — это не только невидимые крылья, спасшие Юлиану и несшие ее сквозь все трудности джунглей на пути к людям, но и крылья веры в лучшее, и, наконец, веры в Бога.

скорее адресует к языческому обряду жертвоприношения вследствие звучания фрагментов «Весны священной». Так, и христианские, и языческие коннотации равным образом посредством музыки метафоризируют идею неизбежной и жестокой гибели. Визуальная лексема джунглей создает диалектическую противоположность первой лексеме: благодаря музыке Стравинского джунгли становятся колыбелью жизни и апофеозом нетронутой гармонии, куда стремится душа Юлианы. Единство смыслов, транслируемых обеими лексемами, знаменует проведение лейтмотива рейнских вод, символизирующего единение деструкции и гармонии, хаоса и порядка, смерти и жизни.

«О, ИНТЕРНЕТ! ГРЕЗЫ ЦИФРОВОГО МИРА»
(LO AND BEHOLD, REVERIES OF THE CONNECTED WORLD, 2016)

Отличаясь нетривиальным подходом к проблеме жанра, Херцог не принимает деления на документальные и игровые фильмы; зачастую он создает псевдодокументальные работы («мокьюментари»), призванные не столько раскрыть мельчайшие детали происходящего, сколько познакомить зрителя с явлением и создать наиболее правдивое впечатление о нем. «Для меня границы между “художественным” и “документальным” не существуют, и то, и другое — кино. <...> Глубокую внутреннюю правду, присущую кино, можно найти, только не стремясь быть бюрократически, политически и математически корректным <...>. С помощью вымысла, воображения я несу зрителю больше правды, чем мелкие бюрократы» [11, 133].

В 2016 году вышел новый документальный фильм режиссера «О, Интернет! Грезы цифрового мира»³³. Выбор темы представляет особый интерес потому, что Херцог принадлежит к немногочисленной группе людей, которая до сих пор не пользуется мобильным телефоном и пытается держаться подальше от бурно развивающегося цифрового мира. Отношение Херцога к современным технологиям волнует большинство журналистов. В своих интервью режиссер каждый раз заявляет: «Я не пользуюсь сотовой связью и практически никогда не захожу в Интернет. Это совершенно сознательная позиция — я считаю, что современные технологии убивают живое общение и интерес человека к человеку» (цит. по: [17, 13]).

Однако нельзя считать, что Херцог снял фильм о негативной стороне прогресса. Ему удалось продемонстрировать разные его аспекты в десяти сменяющих друг друга частях. «Для меня интернет — скорее двойственное явление, чем злое. Как и почти все, созданное человеком» (цит. по: [12]), — утверждает режиссер. События на экране поэтапно знакомят зрителя с историей интернета: от первого сообщения, переданного по беспроводной сети, — до беспилотных автомобилей, планов Илона Маска по колонизации Марса, играющих в футбол роботов и угрозы кибервойны.

³³ Российская премьера состоялась в 2016 году в Санкт-Петербурге. Кинолента открыла фестиваль Алексея Учителя «Послание к человеку». Мы пользуемся общепринятым переводом названия фильма на русский язык. Вообще же выражение «Lo and Behold» можно перевести как «Вот это да!», «Вот чудеса!»

Персонажи, с которыми Херцог ведет разговор, являются представителями разных полюсов одной информационной эпохи. Среди них пионеры интернета (Тед Нильсон, например), хакеры-звезды (Кевин Митник), отшельники, не принявшие изменения. Интервьюируемых больше двадцати. Также Херцог показывает, как интернет влияет на частную жизнь. Режиссер рассказывает историю людей, страдающих болезнями и вынужденных жить вне цивилизации, вдали от своих близких и родных, знакомит нас с потерявшей ребенка семьей, для которой возможность мгновенного распространения фото в сети стала трагедией.

Тем не менее, интернет — дело рук человека, и вся ответственность за свершающееся лежит на нем. «Неверно говорить, что я снял фильм об Интернете. Или, как еще любят говорить, “об истории Интернета”. Он, как и все другие мои фильмы, прежде всего о человеке — о той созидательной и разрушительной силе, которую он несет миру» (цит. по: [17, 13]). Идея необратимого процесса, вечного циклического перерождения, как и в уже рассмотренных фильмах, воплощена в саундтреке, и снова им становится Вступление к «Золоту Рейна» Вагнера. Но если в «Носферату» лейтмотив выступал символом неизбежности смерти, ее беспристрастного взора на жизнь человека, то в данном случае подразумевается смерть одной эпохи и начало жизни другой, которая, тем не менее, в истоках своих напрямую зависит от предшественницы.

Речь идет об уходе индустриального мира и приходе ему на смену мира цифрового. Идея смены времен коррелирует с тем фактом, что, по замыслу самого Херцога, фильм «О, Интернет!» должен был образовывать диалогию с более ранней лентой «Пещера забытых снов» (*Cave of Forgotten Dreams*), вышедшей в 2010 году [12]. Херцог, получив редкое право нахождение во французской пещере Шове, снимает древнюю наскальную живопись, рассуждает о зарождении человеческого духа и цивилизации. В «фильме-брате» «О, Интернет!» режиссер с большой заинтересованностью задает вопросы и, будто бы наблюдая со стороны, воздерживается от демонстрации своих позиций насчет рассматриваемых явлений. Однако драматургический вектор киноленты направлен в сторону приближающейся информационной катастрофы, которая повлечет за собой гибель всего человечества. Таким образом, два фильма формируют смысловую пару: начало цивилизации и ее конец вступают в своеобразный диалог. Кроме того, можно проследить диалогичность метафоричную. Оба фильма повествуют о человеческой пещере: в первом случае о настоящем жилище, во втором — об электронной альтернативе реальности, электронной пещере, из которой все реже выходит человек.

Лейтмотив рейнских вод в разных модификациях в контексте херцоговского экспериментального фильма становится «лейтмотивом Интернет-сети», которая связывает всё со всем в современном мире, гарантируя целостность бытия: ведь при внезапном исчезновении сети выживание человека на Земле будет под угрозой. Эта музыка появляется почти в каждой

части, но Вступление никогда не проводится полностью. Возможно, тем самым Херцог подчеркивает открытость рассматриваемой темы. Режиссер использует два варианта проведения лейтмотива. Первый — в оркестровом, собственно вагнеровском, звучании, достаточно узнаваемый. Он будет появляться в фильме два раза: в первой части («Начало»), сопровождая рассказ Теда Нильсона о дебютном опыте передачи данных по интернету и демонстрацию ученым компьютера, с помощью которого это было осуществлено; в седьмой части («Интернет на Марсе»), контрапунктируя репликам одной из ученых, занимающихся вопросами колонизации Марса, об ответственности за «решения, принятые на Земле; ведь даже если вы сидите в спасательной шлюпке, вам все равно рано или поздно придется высадиться на берег». Таким образом, в оркестровом варианте и в достаточно продолжительном звучании лейтмотив появляется в моментах фильма, описывающих ключевые события, связанные с рождением великой сети, а также поднимающих главный вопрос: какова мера ответственности человека за то, что он создает, и существует ли угроза превращения интернета в самостоятельную силу.

Второй вариант проведения лейтмотива — в преобразованном виде — представлен лишь электронным звучанием начальных тактов гудящих басов с наложением других электронных звуков. Лейтмотив в таком варианте представляет собой, по сути, отголоски вагнеровской музыки, которые контрапунктируют размышлениям участников фильма о диалектической роли интернета в жизни человека. Так, в третьей части фильма повествуется о темной стороне интернета, о боли, которую он способен причинить человеку; второй вариант лейтмотива звучит, сопровождая рассказ семьи, пережившей трагическую гибель дочери, безнаказанные издевательства анонимов, рассылавших по сети фотографии мертвой девушки, и письма с насмешками над ее родственниками. «Мне всегда казалось, что интернет — это воплощение Антихриста и вселенского зла, в нем живет зло», — комментирует мать погибшей.

Единственной частью, в которой лейтмотив Рейна отсутствует (зато появляется внутри кадровой музыка), становится четвертая — «Жизнь без сети»: в этот момент информационные связи превращаются в «отсутствующую структуру». Херцог показывает жизнь людей, неспособных существовать в современном мире по причине радиофобии и электромагнитной сверхчувствительности. Они вынуждены отказаться не только от самого главного — полноценной жизни и семьи, но и от привычного для современного человека досуга. В условиях полной изоляции люди музицируют; мелодия простого фольклорного наигрыша появляется как что-то знакомое, родное, предсказуемое и человеческое, и, будучи включенной в структуру кадра, противопоставляется за кадровой звучанию лейтмотива в остальных частях.

В восьмой части фильма («Искусственный интеллект») Херцог пользуется приемом реминисценции, вводя за кадром лейтмотив хорового органа

из «Носферату», заключающий в себе идею неизбежности грядущей катастрофы. В данном случае подразумевается катастрофа, которая может произойти, если робот станет самостоятельным существом и вытеснит человека. Музыка хорового органа сопровождает различные, пока еще чисто механические действия небольшого робота.

Один из эпизодов фильма, следующий за рассуждениями Илона Маска о колонизации Марса, Херцог посвящает ностальгии. Тибетские монахи прогуливаются на рассвете у берега реки, однако отдают это время не молитве и созерцанию, а социальным сетям — их головы опущены в смартфоны; кадру «аккомпанирует» песня Элвиса Пресли *Are You Lonesome Tonight* (1960); с одной стороны, это тоска по простым человеческим чувствам; с другой — подобные чувства никак не соотносятся с идеей медитации и с обликом монахов, — возможно, именно эта музыка «вторгается» с экранов смартфонов в духовный мир, не оставляя там места для звучащей тишины. Налицо один из сложных, диссонантных «контрапунктов» визуального и музыкального рядов в фильме Херцога.

Таким образом, в фильме «О, Интернет! Грезы цифрового мира» Херцог использует в качестве саундтрека дополняющие друг друга и притом вступающие в стиливое (и, можно сказать, контекстуально-историческое) противоречие друг с другом музыкальные композиции. Звучание лейтмотива рейнских вод в оркестровом виде сопровождает появление наиболее важных визуальных образов и наиболее значимых вербальных обобщений, исходящих из уст компетентных людей, сведущих в проблемах и потенциальных возможностях Сети.

Отголоски звучания лейтмотива в преобразованном, электронном варианте, напротив, возникают в менее насыщенных по «плотности» философских мыслях частях: подобные эпизоды киноленты логически следуют из ключевых моментов, маркированных проведением лейтмотива в неизменном виде, и выступают смысловым дополнением к ним. Лейтмотив секунд из «Носферату», обладавший символикой неизбежности грядущего, применяется здесь в том же фаталистическом смысле: так возникают интертекстуальные связи не только с вагнеровской тетралогией, но и между произведениями самого Херцога. Подобный прием цитирования, характерный для эпохи «пост-», в данном случае обретает смысл не игры, а подлинного диалога с прошлым — прошлым немецкой культуры и прошлым самого Херцога как творческой личности.

«КРИК КАМНЯ» (CERRO TORRE: SCHREI AUS STEIN, 1991)

В этой кинокартине, созданной по задумке легендарного альпиниста Райнхольда Месснера³⁴, Херцог так же, как и в «Носферату», вступает в диалог с «золотым» веком немецкого кинематографа. Режиссер переосмысливает жанр так называемого горного фильма (*Bergfilm*). Он, наряду с жанром

³⁴ Концепция взаимодействия человека и гор, повлиявшая на фильм, изложена Месснером во множестве его книг, из которых на русский язык переведена одна: [16].

каммершпиле («Kammerspiele» — букв. «камерная драма») и фильмами экспрессионистской направленности, стал одним из ведущих в немецком киноискусстве 1920-х годов. Основоположником этого жанра принято считать Арнольда Фанка³⁵. Концепция горного фильма заключается не только в выборе места съемок, но и в двойкой трактовке роли гор: они выполняют как пейзажную функцию, так и драматургическую; горы становятся почти одушевленным персонажем, будто обладающим собственной волей и непосредственно влияющим на развитие сюжета. Включение гор в визуальный ряд воздействует и на стилистику фильмов, поскольку приходится соотносываться с особенностями естественного освещения в горном климате, выстраивать структуру кадра с учетом абриса гор и их тектоники.

В фильмах Фанка устанавливается стабильная «формула» сюжета. Она характеризуется: 1) наличием трех главных героев с закрепленными за ними ампула (два мужских персонажа-антагониста, не обязательно формирующих антитезу «положительный» и «отрицательный», а просто разнохарактерных, зачастую и контрастной внешности, — и молодая девушка, как правило, довольно-таки легкомысленная); 2) возникновением любовного треугольника между главными героями (герои борются за благосклонность девушки); 3) последующей гибелью в горной стихии тех из них, кто посмел не подчиниться законам природы. Актерами фильмов Фанка часто становятся профессиональные альпинисты. Происходит и обратное: актриса Лени Рифеншталь, снимавшаяся у Фанка, чтобы соответствовать требованиям режиссера, начала обучаться скалолазанию специально для съемок и впоследствии сняла собственный «горный фильм» «Голубой свет» (*Das blaue Licht*, 1932).

Херцог в «Крике камня»³⁶ вполне мог взять за основу фанковскую модель сюжета³⁷. События развиваются вокруг покорения горы Серро-Торре

³⁵ Один из доступных для знакомства фильмов режиссера — «Священная гора» (*Der heilige Berg*, 1926) — образец жанра горного кино.

³⁶ Название фильма принято переводить на русский язык разными способами. Иногда встречается полное название «Серро Торре: Крик камня», иногда сокращенное. При этом фразу «Schrei aus Stein» можно перевести как «Крик из камня» (грамматически наиболее точно), и «Крик в виде камня», и «Каменный крик». Эти варианты перевода обусловлены смысловой амбивалентностью фильма: с одной стороны, гора словно бы вопиет сама, отвергая сущность покоряющего ее человека; с другой стороны, прямая и тонкая скала, жестко уходящая в небо острыми отвесами, словно бы становится визуализированной метафорой такого крика.

³⁷ Сам Херцог отрицает связь жанра Bergfilm и «Крика камня». «Я бы не стал проводить аналогий между “Криком камня” и мелодрамами двадцатых годов с Лени Рифеншталь, тем более что я их и не смотрел» (цит. по: [11, 125]). Любопытно также, что Херцог не считает «Крик камня» по-настоящему «своим» фильмом. Ему не понравился сценарий, созданный директором кинокартины Вальтером Заксером.

Однако Херцог вполне мог знать модель фанковских работ без непосредственного знакомства с ними. Нужно учитывать и склонность режиссера к лицедейству и противоречиям. Ярким примером фильма, связанного с тематикой гор, в творчестве Херцога

в Чили, на которую по сюжету еще никому не удалось взойти³⁸. Главные герои фильма — всемирно известный альпинист Рочча (Витторио Меццоджорно)³⁹, Мартин, юный чемпион мира по скалолазанию в помещении, и девушка Катарина, являющаяся музой и объектом ухаживаний обоих. Основу коллизий образует не только любовный конфликт, но и профессиональный. На международном чемпионате по скалолазанию приглашенный в качестве гостя Рочча бросает Мартину, победителю соревнований, вызов — покорить гору Серро-Торре вместе. Рочча убежден, что акробат, взбирающийся на искусственные уступы, не сравнится с настоящим альпинистом. И любовный треугольник, и ампула героев, и участие в съемках профессионального альпиниста (Стефан Гловач в роли Мартина), и судьбоносная роль гор — соответствуют жанру, откристиализовавшемуся в творчестве Фанка.

Тем не менее, в фильме Херцога можно проследить варьирование фанковской парадигмы. Появляются другие персонажи, у каждого из которых особая роль в развитии сюжета. Во-первых, это Иван (актер Дональд Сазерленд), инициатор восхождения на вершину крайне опасной горы. Несмотря на то, что он является полноправным участником съемок, часто присутствует в кадре и вступает в диалоги, его размышления о жизни человека вообще и характере его общения с горами в частности представлены лишь звучанием закадрового голоса. Это раздвоение на экранную и внеэкранную роли обусловлено тем, что весь фильм выстроен как проникнутое горечью воспоминание Ивана о произошедших событиях (видимо, Иван не может себе простить, что цепочка случайностей и закономерностей привела к гибели молодого Мартина). Трагедия Ивана являет собой проекцию трагедии всей киноленты, ведь его «вершина», к которой он «карабкался всю жизнь» (по его словам), — организация покорения Серро-Торре, так же, как и мечты главных героев, потерпела крах.

Вторым «комментатором» сюжета выступает старая индианка, иносказательно предрекающая грядущую катастрофу. Но если Иван устремляя свои размышления назад, то она смотрит вперед (метафорически и в том числе — буквально; при каждом ее появлении в фильме взгляд ее вперен в пространство).

Драматургия фильма отчасти зиждется на этом двояком устремлении мысли «комментирующих» героев, Ивана и вещуньи, в прошлое и будущее, к единому кульминационному моменту — гибели героя и покорению скалы. Восхождение-поединок (между Роччей и Мартином) откладывался до логического конца в течение всей ленты, посредством чего у реципиента

является «Гашербрум — сияющая гора» (*Gasherbrum — Der leuchtende Berg*, 1985). Название, возможно, представляет собой аллюзию на «Голубой свет» Лени Рифеншталь.

³⁸ Считается, что впервые на вершину взобрались в 1985 году альпинисты Эрманно Салватерра, Маурицио Жиаролли и Паоло Карузо.

³⁹ Рочча — имя говорящее. В переводе с итальянского *goccia* означает «скала». Имя соответствует не только профессии героя, но и его сдержанному, скрытному характеру.

создавалось длящееся, застывшее, словно во сне, состояние, которое увенчалось пробуждением, резкой, яркой кульминацией. Развитие драматургии в «Крике камня», векторно устремленной в финальной катастрофе, если его представить визуально, подобно характеристике пика Серро-Торре: отвесная скала с острой вершиной является практически иглой, «длящейся» и ровной, уходящей в самое небо до своего обрыва в облаках.

Если закадровый голос Ивана рационализирует происходящее на экране, то реплики индианки, загадочные и полубезумные, наоборот, позволяют взглянуть на происходящее как на мистическое действие, исход которого предрешен заранее, или как на картину торжества темных импульсов, исходящих из глубин подсознания, а возможно, и бессознательного. Поступки героев не подлежат логическому объяснению, но зато прекрасно поддаются толкованию, апеллирующему к сфере подсознания. Особенно много поступков, выглядящих непонятными, но внутренне мотивированных, совершает Рочча; визуальным символом его стремлений словно бы становится фигура индианки, а звуковым символом — сопровождающий ее появление гитарный наигрыш⁴⁰.

Эта закадровая музыка в испанском духе, выражающая атмосферу происходящего, сопровождает три сцены, связанные с индианкой и ее домом; причем все три содержат также визуальный образ-«лейтмотив»: кадр с лошадью, оседланной Роччей⁴¹. Стадо баранов во второй из сцен и пастух, критикующий безумную задумку альпиниста купить «развалюху» — жилище старухи, замыкают этот метафорический ряд визуальных и музыкальных образов: и испанский колорит музыки, и облик Роччи, исключительно в этих сценах передвигающегося на лошади, и стадо баранов во время принятия Роччей кажущихся сумасбродными решений создают аллюзии на Дон Кихота⁴² и усиливают алогический вектор действия.

Квинтэссенцией идеи безумия в фильме становится еще один нетипичный для фанковской фабулы персонаж: сумасшедший бродяга по прозвищу «Беспалый» (актер Брэд Дуриф), который выдает себя за человека, однажды совершившего восхождение на заветную гору и посвятившего его возлюбленной — Мэй Уэст⁴³. Беспалый — единственный, чье безумие окрашено в романтические тона и преследует идеалистическую цель. У остальных альпинистов покорение горы связано с удовлетворением амбиций и достижением всемирного признания. Их одержимость горами, их

⁴⁰ Музыка к фильму принадлежит группе композиторов, среди которых выделяются: Ингмар Маршалл (Ingram Marshall), Сара Хопкинс (Sarah Hopkins), Алан Лэмб (Alan Lamb).

⁴¹ Вторая сцена со старухой происходит непосредственно в ее доме, лошадь при этом появляется в общем пейзажном кадре.

⁴² В романе Сервантеса есть соответствующий эпизод: Дон Кихот принимает стадо баранов за заколдованную армию и пытается побороть их.

⁴³ Мэй Уэст (1893–1980) — реальный персонаж, американская актриса, одна из самых скандальных звезд XX века.

помешательство своекорыстно: они забывают об уважении друг к другу, к себе, забывают даже о возлюбленной.

Таким образом, категория безумия в фильме имеет две ипостаси: безумие романтически-одухотворенное и безумие эгоистическое, маниакальное. Первое побеждает. Такая концепция диаметрально противоположна типичной концепции Арнольда Фанка, которая предполагает гибель героя, одержимого любовным безумием, как это происходит, например, в «Священной горе». Однако вслед за Фанком Херцог наделяет гору функцией «пробного камня» — смелости и чувств героев. Как и в фильмах Фанка, их ждет наказание, но не только за несоблюдение законов природы, а и за несоблюдение законов нравственных.

Стихия гор жестоко, хоть и разными способами, расправляется и с Мартином (он срывается и погибает), и с Роччей, восхождение которого оказывается обесцененным: альпинист видит, что пик увенчивает фотография Мэй Уэст, привязанная на ледорубе; а значит, Серро Торре действительно была покорена бродягой Беспалым. «Крик из камня» — название фильма может быть отнесено и к безмолвному крику Роччи, пронзающему его эго в момент осознания тщетности многолетних усилий. Это же название обуславливает и интерпретацию образа горы как беспощадного в своей справедливости судьи, вопиющего о несовершенстве и порочности человеческой природы, заслуживающей наказания. Такая интерпретация подкреплена звучанием своеобразного лейтмотива, напоминающего фрагменты саундтреков к «Носферату» и фильму «О, Интернет! Грезы цифрового мира», — жутковатой повторяющейся секундовой интонации (тембр электронных инструментов) на фоне шума, похожего на ветер. Этот лейтмотив будет звучать при каждом появлении горы в кадре.

Контрастом к мертвенному звучанию электроники становится трепетное, постепенно «материализующееся» из звенящей тишины окончание финальной сцены «Тристана и Изольды» Вагнера. Режиссеры любили использовать тему монолога Изольды, известного как «Смерть Изольды», в своих фильмах. Например, Луис Бунюэль и его соавтор Сальвадор Дали в «Андалузском псе» (1929), интерпретируя смысл своей парадоксальной киноленты как «призыв к убийству» [3, 136], соединили вагнеровскую музыкальную ткань с аргентинскими танго, «подчеркнув» в формуле *Liebestod*⁴⁴ корень «Tod» и связав тягу к смерти как сну с извечной тягой к эросу (по принципу неразрывной связи Эроса, Гипноса и Танатоса). Клод Шаброль («Кузены», 1959) остановился на лирической и одновременно окрашенной трагической иронией трактовке монолога Изольды: он звучит в момент бессмысленной гибели Шарля от шальной пули его кузена Поля, решившего «поиграть» с пистолетом. При этом духовная гибель Шарля, «исцеление» его от веры в идеалы (в том числе связанные с любовью к женщине) уже произошло; тем самым звучание фрагмента «Смерть

⁴⁴ Название музыкальной темы связано с текстом, который поют Тристан и Изольда в дуэте из II акта.

Изольды» лишь подводит черту под этой «двойной» гибелью, духовной и физической. У Лукино Висконти («Гибель богов», 1969) наблюдается фарсовое восприятие вагнеровского «экстаза-эпитафии»: в сцене «Ночи длинных ножей» Константин, еще не подозревая о скорой гибели, организует пирушку (а фактически — чрезвычайно рискованно по тем временам выглядящую оргию) для штурмовиков; некоторые из них напиваются, другие исполняют двусмысленный танец, обрядившись в женское платье. Посреди оргии один из персонажей подходит к фортепиано и начинает наигрывать тему *Liebestod*.

Херцог выбирает стратегию, отличающуюся от всех описанных. Тема *Liebestod* появляется исподволь в тот момент, когда голова Роччи постепенно показывается из-за края обрывистой снежной шапки-ледника, покрывающего вершину Серро-Торре, — а затем провозглашается все громче и громче. Камера поднимается, и зритель видит маленькую фигуру растерянного и психологически сломленного альпиниста, чье мизерное существование несоизмеримо с величественным, невозмутимым бытием горы.

Стало быть, музыка Вагнера звучит, как и в «Кузенах», в момент развязки-кульминации. Как и в «Кузенах», она попадает на последние минуты киноленты. Это в обоих случаях смысловой итог, невербальное обобщение всего происшедшего. Однако у Шаброля звучание вагнеровской музыки сюжетно мотивированно: когда Шарль готовится к экзаменам, Поль мешает ему, собирая в соседней комнате шумную компанию, услаждающую себя прослушиванием «Полета Валькирий»; а перед непредумышленным убийством Шарля Поль ставит пластинку с любимым Вагнером, и на этот раз хочет развлечься тристановскими аккордами. Таким образом, в фильме Шаброля функция внутрикадровой музыки Вагнера — не только сюжетная, но и философски-обобщающая. Причем эта модуляция осуществляется практически на глазах у зрителя: сначала Поль ставит пластинку с оперой Вагнера; а потом, уже после смерти Шарля, музыка «окутывает» весь кадр и парит над сценой смерти, пока камера безразлично блуждает по стенам и фигуре растерянного Поля.

У Херцога нет никакой сюжетной обусловленности появления вагнеровской музыки. «Смерть Изольды» в его фильме появляется исключительно в роли за кадрового «комментария»; можно даже сказать, что эта музыка, наряду с Иваном и старой индианкой, выступает третьим, самым загадочным и самым точным комментатором развертывающейся духовной трагедии. Тема *Liebestod* звучит как провозглашение победы духовного над физическим, интуиции Беспалого над прагматичностью остальных, смерти в любви над жизнью в суетности. Гора цинично насмехается над человеком и его духом, слишком слабым для того, чтобы подчинить себе природу.

* * *

Вернер Херцог — не только ярчайший режиссер нашего времени, но и философ, эрудит и большой ценитель музыки. В его фильмах музыка

становится полноправным участником драматической коллизии, пробуждая в сознании зрителя оригинальные интерпретации увиденного. Подтверждением смыслообразующей функции музыки в творчестве Херцога является наличие повторяющихся от фильма к фильму музыкальных композиций, которые в лентах с совершенно разной тематикой сохраняют свой первичный смысл, предпосланный им режиссером. Определенные смысловые закономерности обуславливают появление музыкальных произведений или их отрывков. Частота их появления позволяет говорить о своего рода аудиолексемах, которые эти отрывки являют собой.

В качестве примера можно привести «мигрирующие» секунды в тембре электронного «хорового органа» и лейтмотив рейнских вод. Впервые оба музыкальных фрагмента возникают в фильме «Носферату — призрак ночи». Электронное звучание секунд на остинатном гудящем фоне связано с неизбежностью фатального исхода бытия в «Крике камня» и «О, Интернет!».

Аналогичную «миграцию» совершает и вагнеровский лейтмотив рейнских вод. Символизируя в «Носферату» закономерную связь жизни и смерти как основу земного бытия, он сохраняет свою семантику в «Уроках темноты», «Крыльях надежды» и фильме об интернете. Еще одной аудиолексемой становится Вступление к «Парсифалю», которое трактуется Херцогом как композиция, отображающая религиозные образы («Уроки темноты», «Крылья надежды»). Актуализуя на этапе современности значения, «излучаемые» музыкой Вагнера, Херцог вступает в полноправный диалог с прошлым немецкой культуры и отвергает постмодернистскую «игру» с культурным наследием.

Иные фрагменты вагнеровской музыки (траурный марш из «Гибели богов», тема *Liebestod*) дополняют семантический ряд, создаваемый двумя базовыми аудиолексемами и адресующий к проблеме соотношения смерти и жизни во всех ее проявлениях. Музыка Вагнера приходится на смысловые кульминации каждого фильма и выступает не просто в роли «звукового комментария» происходящего, — а в роли символа, аккумулирующего внемузыкальные смыслы. Херцоговские видеолексемы коррелируют с аудиолексемами и, видимо, производны от последних: это кадры с мумиями-манекенами («Носферату», «Крылья надежды»), кадры с рекой («Носферату», «Крылья надежды») или ее «мертвым двойником» — нефтью («Уроки темноты»).

В рамках «вагнеровской темы» «за кадром» остались оперные постановки Вернера Херцога, которые могут стать предметом отдельного изучения: «Летучий Голландец», «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Парсифаль». Херцог брался и за произведения других авторов: тут и «Доктор Фауст» Бузони, и «Жанна д'Арк» Верди, и «Дева с озера» Россини, и «Норма» Беллини, и «Волшебная флейта» Моцарта, и «Фиделио» Бетховена... Всё это многообразии постановок (а некоторые оперы Херцог ставил не единожды) не изучено и не систематизировано.

Дальнейшее изучение всех девяти фильмов Херцога с музыкой Вагнера позволит более ясно представить себе формируемый ею смысловый континуум в творчестве режиссера.

Рассмотрение смысловых контрапунктов не только вагнеровской музыки, но и музыки иных композиторов в видеорядом херцоговских лент — еще одна задача на перспективу. Так, например, в насыщенной тончайшими аллюзиями на мировое изобразительное и музыкальное искусство киноленте «Каждый за себя, а Бог против всех» (1974) с музыкой Флориана Фрике сочетается моцартовская ария Папагено, фрагменты из произведений Орlando Лассо и Иоганна Пахельбеля, а ключевую сцену романтического полусна-полумечтаний Каспара Хаузера сопровождает знаменитое Адажио Ремо Джадзотто (так называемое Адажио Томазо Альбини). «Войцек» (1979) с Клаусом Кински в главной роли не был бы столь впечатляющим без преобразованного звучания у челесты фрагментов из бетховенской фортепианной сонаты op. 81a, а шокирующее убийство Марии — «от противного» озвучено фрагментом вивальдиевского концерта для лютни и двух скрипок ре-мажор (RV 93).

Также темой исследования в дальнейшем может стать сравнение подходов к использованию классической музыки Херцогом и другими режиссерами немецкой школы: например, известно, что композитор Пир Рабен, бессменный коллега Райнера Фассбиндера, занимался и подбором для режиссера фрагментов из классического музыкального наследия — в том числе из произведений Моцарта, Бетховена и Малера. Исследование смыслового потенциала классической музыки в творчестве немецких режиссеров херцоговского поколения еще ждет своего часа.

Использованная литература

1. *Айснер Л.* Демонический экран / пер. с нем. К. Тимофеевой. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. 240 с.
2. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. Издание дополненное, уточненное, исправленное. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2012. 584 с.
3. Бунюэль о Бунюэле / пер. с франц. [А. Брагинского, Т. Злочевской, Н. Нусиновой]; Предисл. К. Долгова. М.: Радуга, 1989. 384 с.
4. *Беленький И. В.* Лекции по всеобщей истории кино. Годы беззвучия: Учебное пособие. Книга первая. Книга вторая. М.: ГИТР, 2008. 416 с.
5. *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступит. статья А. Ф. Лосева; пер. с нем. М.: Искусство, 1978. С. 142–261. («История эстетики в памятниках и документах»).
6. *Гайков П.* Вернер Херцог: «У меня нет мобильного, я говорю с людьми глаза в глаза» // РИА Новости [сетевое издание]. 2016. 26 сентября. URL: <https://ria.ru/interview/20160926/1477856164.html> (дата обращения: 01.12.2018).
7. *Григораш А. В.* Гезамткунстверк: к истории понятия в немецкой историографии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. Вып. 2 / под ред. А. В. Захаровой. СПб.: НП-Принт, 2012. С. 321–326.
8. *Коронный О.* Энциклопедия Вернера Херцога // Arzamas (Электронный журнал). Рубрика «Искусство». 3 ноября 2016. URL: <https://arzamas.academy/mag/373-herzog> (дата обращения: 12.11.2018).
9. *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера / общ. ред. и коммент. Н. П. Абрамова; пер. с англ. с сокращ. М.: Искусство, 1977. 320 с.
10. *Краснова Г. В.* Новое немецкое кино вчера и сегодня. М.: Канон-плюс, 2016. 269 с.
11. *Кронин П.* Знакомьтесь — Вернер Херцог / пер. с англ. Е. Микериной. М.: Rosebud Publishing, 2010. 376 с.
12. *Кувшинова М.* «Я сделал фильм во славу интернета». Вернер Херцог — о новой картине, Илоне Маске и экстремальном кинематографе // Meduza. 2016. 19 октября. URL: <https://meduza.io/feature/2016/10/19/ya-sdelal-film-vo-slavu-interneta> (дата обращения: 12.11.2018).
13. *Кюртен Й., Володина Э.* Мистический дар Вернера Херцога // dw.com: [Website der Deutschen Welle]. 07.08.2013. URL: <https://www.dw.com/ru/мистический-дар-вернера-херцога/a17001480> (дата обращения: 13.11.2018).
14. *Лебедев С., Поспелова Р.* Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб.: Композитор, 2000. 256 с.
15. *Левченко Я.* Посланник дьявола (к 85-летию Клауса Кински) // Синематека. 18 октября 2011. Рубрика «Обзоры». URL: <http://www.cinematheque.ru/post/145959> (дата обращения 12.11.2018).
16. *Месснер Р.* Хрустальный горизонт: Через Тибет — к Эвересту / пер. с нем. [и предисл.] В. А. Матвеевко. М.: Планета, 1990. 269 с.

17. *Нечаев А.* Попали в Сеть: Вернер Херцог представил свой новый фильм об Интернете и грезах цифрового мира // Российская газета — Федеральный выпуск. 2016. № 7089 (221); 30 сентября. С. 13. URL: <https://rg.ru/2016/09/29/verner-herzog-predstavil-svoj-novyj-dokumentalnyj-film-ob-internete.html> (дата обращения: 12.11.2018).
18. Новый Завет и Псалтирь. [Минск]: The Gideons International [тип. «Принткорп»], [б. г.]. [8], 662 с.
19. *Оброн Э., Бурдо Э.* Вернер Херцог: «Я могу читать в человеческом сердце» / пер. с франц. // Синематека: [интернет-портал]. Интервью. 2009. 29 января. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/138940/print/> (дата обращения: 01.12.2018).
20. *Попова А.* Мастер-класс Вернера Херцога: полная стенограмма и интервью // Теории и Практики: [интернет-ресурс]. Состояние кино. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/2388-master-klassvernere-khertsoga-polnaya-stenogramma-i-intervyu> (дата обращения: 11.11.2018).
21. *Постнова Д.* «Мои Фильмы — Мейнстрим»: Интервью с Вернером Херцогом // Cinemaholics: [независимое издание о кино]. 2016. 05 сентября. URL: <https://cinemaholics.ru/mein-herz/> (дата обращения: 01.12.2018).
22. *Ровенко Е. В.* Вернер Херцог и «золотой век» немецкого кинематографа: воссоздавая культурную традицию // Философия творчества. Ежегодник. Выпуск 4. Лики творчества в многообразии социокультурных практик / под ред. Смирновой Н. М., Бесковой И. А.. М.: ИИнтелЛ, 2018. С. 332–360. (Серия «Философия творчества»).
23. *Рычков К. Н.* «Звездные войны» Лукаса-Уильямса: Gesamtkunstwerk возвращается? // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 177–193.
24. *Сазонов А.* Вернер Херцог: «Всех раздражает, что я снимаю разное кино» // OpenSpace.ru: [интернет-издание]. Архив. Интервью. 2011. 1 июля. URL: <http://os.colta.ru/cinema/events/details/23381/?expand=yes#expand> (дата обращения: 01.12.2018).
25. *Самутина Н.* Райнер Вернер Фассбиндер и Вернер Херцог. Европейский человек: упражнения в антропологии // Киноведческие записки: [Электронный ресурс]. 2002. № 59. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/279/> (дата обращения: 11.05.18).
26. *Шак Т.* Методология анализа музыки кино (к постановке проблемы) // Закадровое искусство. История и теория киномузыки. Материалы международной научной конференции / ред.-сост. К. Н. Рычков. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. С. 21–32.
27. *Adorno T. W., Eisler H.* Komposition für den Film / Mit einem Nachwort von Johannes C. Gall und einer DVD “Hanns Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt 1940–1942”, im Auftrag der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft hrsg. von Johannes C. Gall. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. 190 S. + DVD (53 Min.).
28. *Bush S. W.* Giving Musical Expression to the Drama // The Moving Picture World. 1911. 12 August (Vol. 9., No. 15). P. 354.
29. *Chen J.* The Impact of Richard Wagner on Werner Herzog’s Film “Nosferatu”: M. A. Thesis. Columbia: University of Missouri, 2013. 116 p.

30. *Cronin P.* Herzog on Herzog. London: Faber & Faber, 2002. 352 p.
31. *Evensen K.* The Star Wars and Wagner's Ring // *The Wagnerian: A collection of news and articles about Richard Wagner, his works, life, performances and influences.* URL: <http://www.the-wagnerian.com/2011/06/star-wars-series-and-wagners-ring.html> (дата обращения: 12.11.2018).
32. *Joe J.* Why Wagner and Cinema? Tolkien Was Wrong // *Wagner and Cinema* / ed. by Jeongwon Joe and Sander L. Gilman; foreword by Tony Palmer. Bloomington: Indiana University Press, 2010. P. 1–24.
33. *Henzel C.* Wagner und die Filmmusik // *Acta Musicologica.* 2004. Vol. LXXVI/1. S. 89–115.
34. *Hillman R.* The Great Eclecticism of the Filmmaker Werner Herzog // *Hillman R. Unsettling Scores: German Film, Music, and Ideology.* Bloomington: Indiana University Press, 2005. P. 136–150.
35. *Hillman R.* The New German Cinema and Beyond // *Wagner and Cinema* / ed. by Jeongwon Joe and Sander L. Gilman; foreword by Tony Palmer. Bloomington: Indiana University Press, 2010. P. 253–273.
36. Hommage an Klaus Kinski [Unofficial Website]. URL: <http://www.klaus-kinski.de> (дата обращения: 30.11.2018).
37. *Palmer T.* Foreword // *Wagner and Cinema* / ed. by Jeongwon Joe and Sander L. Gilman; foreword by Tony Palmer. Bloomington: Indiana University Press, 2010. P. I–X.
38. *Patterson A.* Florian Fricke Interview / conducted by Gerhard Augustin // *Eurock.com — Music from around the World: Features, Reviews & Podcasts* / ed. by Archie Patterson. URL: <http://www.eurock.com/features/florian.aspx> (дата обращения: 11.11.2018).
39. *Paulin S. D.* Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity: The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music // *Music and Cinema* / ed. by J. Buhler, C. Flinnand, D. Neumeier. Hanover, NH; London: Wesleyan University Press: University Press of New England, [2000]. P. 58–84.
40. Popol Vuh. Unofficial Website. URL: <http://www.popolvuh.nl/d/> (дата обращения: 12.11.2018).
41. *Prager B.* The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth. London: Wallflower, 2007. 224 p.
42. *Smart M. A.* Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2004. 254 p. (California Studies in 19th-Century Music; 13).
43. *Syberberg H. J.* Hitler: A film from Germany / Pref. by Susan Sontag; transl. by Joachim Neugroschel. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1982. XVI, 267 p.
44. *Trahndorff K. F. E.* Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst. Erster und Zweiter Theile. Berlin: In der Maurerschen Buchhandlung, 1827. XVI, 222 S.; 460 S.
45. Werner Herzog. Official Website. URL: <http://www.wernerherzog.com/> (дата обращения: 07.12.2018).

References

1. Aysner, L. (2010). *Demonicheskiy ekran* [Demonic Screen], translated by K. Timofeeva. Moscow, Rosebud Publishing; Post Modern Tekhnolodzhy. (in Russian).
2. Barsova, I. A. (2012). *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler], revised version. Saint-Petersburg, Novikov Publishing House. (in Russian).
3. *Bunyuel' o Bunyuele* (1989). [Buñuel on Buñuel], translated by A. Braginkiy, T. Zlochevskaya, N. Nusinova, preface by K. Dolgov. Moscow, Raduga. (in Russian).
4. Belen'kiy, I. V. (2008). *Lektsii po vseobshchej istorii kino. Godi bezzvuchiya* [Lectures on the Universal History of Cinema. Years of Silence], Textbook in 2 vols. Moscow, GITR. (in Russian).
5. Wagner, R. (1978). *Proizvedenie iskusstva budushchego* [The Artwork of the Future]. In Wagner, R. *Izbrannye raboty* [Selected Works], collected and commented by I. Barsova and S. Osheroва, introductory preface by A. Losev, 142–261. Moscow, Arts. (in Russian).
6. Gaykov, P. (2016). *Verner Hertsog: «U menya net mobilnika, ya govoryu s lud'mi glaza v glaza»* [Werner Herzog: «I don't Have a Mobile Phone, I Talk to People Eye to Eye»]. Moscow, RIA Novosti Press. Available at: <https://ria.ru/interview/20160926/1477856164.html> (accessed 01.12.2018). (in Russian).
7. Grigorash, A. V. (2012). *Gesamtkunstwerk: k istorii ponyatiya v nemetskoj istoriografii* [Gesamtkunstwerk: Towards the History of the Idea in German Historiography]. In *Aktual'nie problemi teorii i istorii iskusstva* [Actual Problems of Theory and History of Art], vol. 2, edited by A. Zakharova, 321–26. Saint-Petersburg, NP — Print. (in Russian).
8. Koronniy, O. (2016). *Entsiklopedia Vernera Hertsoga* [Werner Herzog Encyclopedia]. Available at: <https://arzas.academy/mag/373-herzog> (accessed 12.11.2018). (in Russian).
9. Krakauer, Z. (1977). *Psihologicheskaya istoria nemetskogo kino. Ot Kalligari do Gitlera* [From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film], edited and commented by N. Abramova. Moscow, Arts. (in Russian).
10. Krasnova, G. V. (2016). *Novoe nemetskoe kino vchera i segodnya* [New German Cinema from Yesterday to Today]. Moscow, Kanon-plus. (in Russian).
11. Kronin, P. (2010). *Znakomtes' — Verner Hertsog* [Herzog on Herzog], translated by E. Mikerina. Moscow, Rosebud Publishing. (in Russian).
12. Kuvshinova, M. (2016). «*Ya sdelał fil'm vo slavu interneta*». *Verner Hercog — o novoy kartine, Ilone Maske i ekstremal'nom kinematografe* [«I Made a Movie for the Glory of the Internet». Werner Herzog — About the New Film, Elon Musk and Extreme Cinema]. Available at: <https://meduza.io/feature/2016/10/19/ya-sdelal-film-vo-slavu-interneta> (accessed 12.11.2018). (in Russian).
13. Kyurten, Y., Volodina, E. (2013). *Misticheskij dar Vernera Hertsoga* [Werner Herzog's Mystical Gift]. Germany, DW. Available at: <https://www.dw.com/ru/мистический-дар-вернера-херцога/a17001480> (accessed 13.11.2018). (in Russian).
14. Lebedev, S., Pospelova, R. (2000). *Musicalatina: Latinskie teksty v muzyke i muzykal'noy nauke* [Musica Latina. Latin Texts in Music and Musicology]. Saint-Petersburg, Kompozitor. (in Russian).

15. Levchenko, Ya. (2011). *Poslannik d'yavola (k 85-letiyu Klausa Kinski)* [The Devil's Envoy (For Klaus Kinski's 85th Birthday)]. Available at: <http://www.cinematheque.ru/post/145959> (accessed 12.11.2018). (in Russian).
16. Messner, R. (1990). *Hrustalny gorizont: Cherez Tibet k Everestu* [The Crystal Horizon: Across Tibet to Mount Everest], translated and preface by V. Matveenko. Moscow, Planeta. (in Russian).
17. Nechaev, A. (2016). Popali v set': Verner Hertsog predstavil svoj noviy fil'm ob Internete i gryozah tsifrovogo mira [Hit the Net: Werner Herzog Presented His New Film About the Internet and Dreams of the Digital World]. *Rossiyskaya Gazeta* [Russian Gazette]. Available at: <https://rg.ru/2016/09/29/verner-hercog-predstavil-svoj-novyy-dokumentalnyj-film-ob-internete.html> (accessed 12.11.2018). (in Russian).
18. *Noviy Zavet i Psaltir'* [New Testament and Psalter]. Minsk, The Gideons International. (in Russian).
19. Oboron, E., Burdo E. (2009). *Verner Hertsog: «Ya mogu chitat' v chelovecheskom serdce»* [Werner Herzog: «I Can Read the Human Heart»]. Available at: <http://www.cinematheque.ru/post/138940/print/> (accessed 01.12.2018). (in Russian).
20. Popova, A. *Master-class Vernera Hertsoga: polnaya stenogramma intervyyu* [Master class by Werner Herzog: full transcript of the interview]. Available at: <https://theoryandpractice.ru/posts/2388-master-klassvernere-khertsoga-polnaya-stenogramma-i-intervyyu> (accessed 11.11.2018). (in Russian).
21. Postanova, D. (2016). «Moi Fil'my — Meynstrim»: Interv'y u Vernerom Hertsogom [«My Films are Mainstream»: Interview with Werner Herzog]. Available at: <https://cinemaholics.ru/mein-herz/> (accessed 01.12.2018). (in Russian).
22. Rovenko, E. V. (2018). Verner Hertsog i “zolotoy vek” nemetskogo kinematografa: vossozdavaya kulturnuyu traditsiyu [Werner Herzog and the “Golden age” of German Cinema: Recreating a Cultural Tradition]. In *Filosofiya tvorchestva* [The Philosophy of Creativity], edited by N. Smirnova, I. Beskova, Vol. 4, Liki tvorchestva v mnogoobrazii sotsiokul'turnih praktik [Faces of Creativity in a Variety of Socio-Cultural Practices], 332–60. Moscow, RAS Institute of Philosophy, IInteLL. (in Russian).
23. Rychkov, K. N. (2011). «Zvezdnye voyny» Lukasa—Uil'yamsa: Gesamtkunstwerk Vozvrashchaetsya? [«Star Wars» by Lucas—Williams: Does the Gesamtkunstwerk Return?]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 3/2011, 177–93. (in Russian).
24. Sazonov, A. (2011). *Verner Hertsog: «Vsekh razdrzhaet, chto ya snimayuraznoe kino»* [Werner Herzog: «Everyone is Annoyed that I Shoot Different Movies»]. Available at: <http://os.colta.ru/cinema/events/details/23381/?expand=yes#expand> (accessed 01.12.2018). (in Russian).
25. Samutina, N. (2002). *Rayner Verner Fassbinder i Verner Hertsog. Evropeyskiy chelovek: uprazhneniya v antropologii* [Rainer Werner Fassbinder and Werner Herzog. European Man: An Exercise in Anthropology]. Moscow, Kinovedcheskie zapiski. Available at: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/279/> (accessed 11.05.18). (in Russian).
26. Shak, T. (2014). Metodologiya analiza muzyki kino (k postanovke problemy) [Methodology of Analysis of Film Music (To the Problem Statement)]. In *Zakadrovoye iskusstvo. Istoriya i teoriya kinomuzyki. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy*

- konferencii* [Voice-Over Art. History and Theory of Film Music. Materials of the International Scientific Conference], collected and edited by K. Rychkov. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
27. Adorno T. W., Eisler H. (2006). *Komposition für den Film*, mit einem Nachwort von Johannes C. Gall und einer DVD “Hanns Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt 1940–1942“, im Auftrag der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft, hrsg. von Johannes C. Gall. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 28. Bush, S. W. (1911). Giving Musical Expression to the Drama. *The Moving Picture World*, Vol. 9. No. 15, 354.
 29. Chen, J. (2013). *The Impact of Richard Wagner on Werner Herzog’s Film “Nosferatu”*, M. A. Thesis. Columbia, University of Missouri.
 30. Cronin, P. (2002). *Herzog on Herzog*. London, Faber & Faber.
 31. Evensen, K (2011). *The Star Wars and Wagner’s Ring*. Available at: <http://www.the-wagnerian.com/2011/06/star-wars-series-and-wagners-ring.html> (accessed 12.11.2018).
 32. Joe, J. (2010). *Why Wagner and Cinema? Tolkien Was Wrong*. In *Wagner and Cinema*, edited by Jeongwon Joe and Sander L. Gilman, foreword by Tony Palmer, 1–24. Bloomington, Indiana University Press.
 33. Henzel, C. (2004). Wagner und die Filmmusik. *Acta Musicologica*, Vol. LXXVI/1, 89–115.
 34. Hillman, R. (2005). The Great Eclecticism of the Filmmaker Werner Herzog. In Hillman, R. *Unsettling Scores: German Film, Music, and Ideology*, 136–50. Bloomington: Indiana University Press.
 35. Hillman, R. (2010). The New German Cinema and Beyond. In *Wagner and Cinema*, edited by Jeongwon Joe and Sander L. Gilman, foreword by Tony Palmer, 253–73. Bloomington, Indiana University Press.
 36. Hommage an Klaus Kinski [Unofficial Website]. Available at: <http://www.klaus-kinski.de/9/> (accessed 30.11.2018).
 37. Palmer, T. (2010). Foreword. In *Wagner and Cinema*, edited by Jeongwon Joe and Sander L. Gilman, foreword by Tony Palmer, I–X. Bloomington, Indiana University Press.
 38. Patterson, A. Florian Fricke Interview. In *Eurock.com — Music from around the World: Features, Reviews & Podcasts*, ed. by Archie Patterson, conducted by Gerhard Augustin. Available at: <http://www.eurock.com/features/florian.aspx> (accessed 11.11.2018).
 39. Paulin, S. D. (2000). Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity: The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music. In *Music and Cinema*, ed. by J. Buhler, C. Flinnand, D. Neumeyer, 58–84. Hanover, NH, Wesleyan University Press; London, University Press of New England.
 40. Popol Vuh. Unofficial Website. Available at: <http://www.popolvuh.nl/d/> (accessed 12.11.2018).
 41. Prager, B. (2007). *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. London, Wallflower.
 42. Smart, M. A. (2004). *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

43. Syberberg, H. J. (1982). *Hitler: A Film from Germany*, preface by Susan Sontag, translated by Joachim Neugroschel. New York, Farrar, Straus, Giroux.
44. Trahdorff, K. F. E. (1827). *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*, erster und zweiter Theil. Berlin, In der Maurerschen Buchhandlung.
45. *Werner Herzog. Official Website*. Available at: <http://www.wernerherzog.com/> (accessed 07.12.2018).

ТАТЬЯНА ИВАНОВНА НАУМЕНКО

Окончила ГМПИ (ныне — РАМ) имени Гнесиных, затем аспирантуру под научным руководством доктора искусствоведения, профессора Н. С. Гуляницкой. Кандидатская диссертация — «Принцип прозы в отечественной вокальной музыке 60-х — 80-х годов XX века» (1989); докторская — «Музыковедение: стиль научного произведения» (2005). Автор свыше 200 публикаций, в том числе трех монографий: «Музыковедение: стиль научного произведения (опыт постановки проблемы)» (2005), «Текстология музыкальной науки» (2013), «Textological aspects of musicology in Russia and the former Soviet Union» (2017); статей в отечественных и зарубежных научных изданиях, а также пяти учебников «Музыка» для 5–9 классов общеобразовательных учебных заведений, внедренных в практику во всех регионах России и ряде других стран.

TATIANA I. NAUMENKO

Graduated from The Gnesins State Music-Pedagogical Institute (currently — The Gnesins Russian Academy of Music) and then completed her post-graduate studies there under Full Prof. N. S. Gulyanitskaya. Ph. D. (1989); thesis: “The Principle of Prose in Russian Vocal Music of 1960s — 1980s”. Dr. Habil. (Doctor of Art Studies, 2005); thesis: “Musicology: The Style of Scientific Work”. Tatiana Naumenko has more than 200 published works, including 3 monographs: “Musicology: The Style of Scientific Work (an Experience of the Problem Statement)” (2005), “Textual Studies in Musical Science” (2013) and “Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union” (2017), articles in Russian and foreign scientific journals, 5 textbooks “Music” for comprehensive secondary school.

МАРИНА ВАЛЕРИЕВНА КАРАСЕВА

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, советник ректора. Член Союза композиторов России. Ученый-стипендиат программы Фулбрайта (США). Автор методики слухового освоения современной музыки, в том числе учебника «Современное сольфеджио» и монографии «Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха», а также методических пособий, программ и статей о развитии музыкального слуха, творческой активности и интонационно-лингвистической чувствительности. Ведет авторские курсы «Социальная психология музыки» в Московском государственном университете (факультет психологии) и «Социология музыки» в Высшей школе экономики (факультет социологии). Создатель психологического тренинга для музыкантов «Артистическое само моделирование». Выступает с докладами на международных музыкальных и психологических конгрессах. Проводит семинары и мастер-классы по развитию музыкального слуха в разных городах России, в Европе, США, Китае, Японии. Является сооснователем и куратором социальной сети для музыкантов Splayn (splayn.com) со стороны Московской консерватории.

MARINA V. KARASEVA

Honored Art Worker of the Russian Federation, Full Professor at the Music Theory Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Advisor to Rector. Member of Russian Composers' Union. Senior Fulbright Scholar. Graduated from Moscow Conservatory (1982). Ph. D. thesis: “Theoretical Problems of Contemporary Ear Training” (scientific advisor — Full Prof. Yu. N. Kholopov).

Doctor of Fine Arts; thesis: “Solfeggio: A Psychotechnique of Ear Training” (2000). Dr. Karaseva’s scientific activity is mainly concentrated on intensive methods of contemporary ear training and music psychotechnology. She is the author of academic courses on social psychology of music, music in advertising (Moscow State University), and music sociology (Higher School of Economics). Karaseva has written many books and papers on ear training, including the three-volume “Modern Solfeggio” (1996), which is the first integrated how-to course focusing on practical study of the modern language of music, and a monograph entitled “Solfeggio: A Psychotechnique of Ear Training” (1999, 3rd ed. — 2009) — a complex methodological investigation into the field of practical music cognition. Dr. Karaseva delivers her own psychological training seminars and master classes in Russia and abroad. Co-founder and curator of the social net for musicians Splayn (splayn.com). See also Dr. Karaseva’s website: <http://www.mosconsv.ru/en/person.aspx?id=8816>.

ДЕНИС ГЕРМАНОВИЧ ЛОМТЕВ

Окончил теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1996), аспирантуру Московской консерватории (1999; класс проф. М. А. Сапонова). Кандидат искусствоведения (1999). Преподавал в Академическом музыкальном училище при Московской консерватории, Бернском университете. Занимался научной работой в Институте немецкой музыкальной культуры в Восточной Европе (Бонн), Венском университете, Институте исторических исследований стран восточной и центральной Европы им. Гердера (Марбург). Лауреат государственной премии земли Баден-Вюртемберг за заслуги в сохранении и поддержке культурного наследия немцев из России (2012). Автор десяти монографий и научный редактор нотных изданий произведений немецких композиторов.

DENIS G. LOMTEV

Graduate (1991–1996) and postgraduate education (1996–1999; class of Full Prof. M. A. Saponov) at Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Ph. D. in Art Studies (1999). Teaching at the Academic College of Moscow Conservatory and at the University of Bern. Scientific Assistant at the Institute for German Music Culture in Eastern Europe (Bonn), University of Vienna, Herder Institute for Historical Research on East Central Europe (Marburg). The laureate of the prize in recognition of contributions to the preservation and promotion of cultural heritage of the Germans from Russia (Baden-Württemberg, 2012). He is the author of 10 books and scientific editor of printed music by German composers.

НАТАЛЬЯ ОЛЕГОВНА ВЛАСОВА

Доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра «Московская консерватория», ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания. Основная сфера научных интересов — австро-немецкая музыка конца XIX — XX века. Автор монографий: «Творчество Арнольда Шёнберга (М., 2007, 2009, 2011), «Александр Цемлинский. Жизнь и творчество» (М., 2014); составитель, переводчик и комментатор (совместно с О. В. Лосевой) сборника статей: «А. Шёнберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы» (М., 2006), переводчик и научный редактор монографии Д. Гойови «Новая советская музыка 20-х годов» (2006).

NATALIA O. VLASOVA

Doctor of Fine Arts, Head of “Moscow Conservatory Press”, Senior Research Fellow at the State Institute for Art Studies (Moscow). Research focus: Austrian and German music of the late 19th and the 20th centuries. Author of monographs: “The Work of Arnold Schoenberg” (Moscow, 2007, 2009, 2011), “Alexander Zemlinsky. Life and Work” (Moscow, 2014). Editor, translator, and commentator (together with Olga Loseva) of the collected works of Arnold Schoenberg: Schoenberg, Arnold. “Style and Idea. Materials and Documents” (Moscow, 2006). Translator and science editor of the monograph: Gojowy, Detlef. “New Soviet Music of the 1920s” (Moscow, 2006).

МАРИЯ БОБРИНА

Родилась в Москве в 1994 году. В 2017 году окончила с отличием Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского (класс профессора Ю. С. Айрапетяна), в 2019 году — ассистентуру-стажировку (класс профессора Ю. С. Айрапетяна и профессора Н. А. Гавриловой). Тема выпускной квалификационной работы: «Васил Казанджиев и его фортепианное творчество». В настоящее время — стажер кафедры зарубежной музыки Московской консерватории.

Мария Бобринa ведет концертную деятельность, выступает в лучших залах России, а также за рубежом (Болгария, Франция, Италия, Кипр, Испания), участвует в фестивалях. Выступала со многими симфоническими и камерными оркестрами, в их числе Санкт-Петербургский государственный симфонический оркестр, Молодежный симфонический оркестр под управлением Анатолия Левина, Государственный молодежный оркестр Армении под управлением Сергея Смбацяна, Врачанский филармонический оркестр, Шуменский филармонический оркестр под управлением Ивана Илиева.

Лауреат международных конкурсов *Flame* (2010, Париж; 1 премия), *Evangelia Tjiarri 17th* (2012, Ларнака; Гран-при), *Academy Hannover Beethoven* (2019, Ганновер, 1 премия).

MARIA BOBRINA

Born in Moscow in 1994. Graduated with honors from Tchaikovsky Moscow State Conservatory (2017, class of Full Prof. Yu. S. Airapetyan) and in 2019 completed her post-graduate studies under Full Prof. Yu. S. Airapetyan and Full Prof. N. A. Gavrilova. Graduation thesis: “Vassil Kazandjiev and His Piano Works”. At present—trainee at the Foreign Music History Subdepartment of Moscow Conservatory.

Maria Bobrina is an active piano performer, she plays at the best concert halls in Russia and abroad (in Bulgaria, France, Italy, Cyprus, Spain), participates in festivals. She performed with many symphony and chamber orchestras. Maria is the winner of international competitions *Flame* (2010, Paris; 1st prize), *Evangelia Tjiarri 17th* (2012, Larnaka; Grand Prix), *Academy Hannover Beethoven* (2019, Hannover; 1st prize).

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ БАРАНОВ

Окончил историко-теоретический факультет Московской консерватории имени П. И. Чайковского (2010). После окончания обучения сразу начал трудовую деятельность в Московской консерватории. Сегодня занимает должности начальника учебного отдела и помощника проректора по учебной работе. Является одним из организаторов двух научно-практических конференций «Искусство игры на арфе. История и современность» (2017, 2019); «Арфового форума Московской консерватории» (2019). В период двух концертных сезонов (2017–2019) провел и организовал серию мемориальных лекций-конcertов памяти педагогов класса арфы Московской консерватории. Был одним из инициаторов и организаторов совместного фестиваля Московской консерватории и Третьяковской галереи, посвященного 110-летию Веры Дуловой. Является автором нескольких памятных буклетов, выпущенных к арфовым concertам. В сфере научных интересов — история арфового исполнительства.

ALEKSANDR A. BARANOV

Graduated from Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Department of Music History and Theory, 2010). After that, began working at Moscow conservatory. At present—Head of Academic Office and Assistant of Deputy Rector for Education. A. Baranov is one of the organizers of two scientific and practical conferences “The Art of Playing Harp. History and Contemporaneity” (2017, 2019); “The Harp Forum of Moscow Conservatory” (2019). Between 2017 and 2019 he also organized lectures and concert series in memory of the harp class professors of Moscow Conservatory. Besides that, he is one of the initiators of the joint festival of Moscow Conservatory and Tretyakov Gallery dedicated to Vera Dulova’s 110th anniversary. The author of several memorial brochures published to harp events, concerts and festivals. Sphere of his scientific interests is harp performance history.

ПОДГУЗОВА МАРИНА МИХАЙЛОВНА

Родилась в Москве. С отличием окончила Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского по классу арфы народной артистки России, профессора О. Г. Эрдели. Лауреат и дипломант Международных конкурсов. Ученую степень кандидата искусствоведения также получила в Московской консерватории. Ряд научных статей Марины Подгузовой опубликован в отечественных музыковедческих журналах и сборниках статей. Также она является автором книги «Арфовое искусство России первой половины века (творчество и исполнительство)» и редактором-составителем сборников пьес для арфы.

MARINA M. PODGUZOVA

Born in Moscow. Graduated with honors from Tchaikovsky Moscow State Conservatory (harp class of the People's Artist of Russia, Full Professor Olga G. Erdely). Laureate of international competitions. Also in Moscow Conservatory she defended her Ph. D. thesis. Her scientific articles were published in Russian musicological journals and collections of articles. Marina Podguzova is the author of the book "Harp Art of Russia of the First Half of the 20th Century (Creativity and Performance)" and the editor-compiler of collections of harp pieces.

МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА НЕВИДИМОВА

Родилась в 1996 году в Иркутске. Закончила теоретическое отделение Первого Московского областного музыкального колледжа (г. Коломна, класс И. В. Лозинской). В настоящее время — студентка Московской консерватории. С 2018 года — участник международных и всероссийских научных конференций в Москве и Санкт-Петербурге. Принимала участие в лаборатории для музыкальных журналистов и музыковедов «Gnesin Contemporary Music Week», образовательном проекте для журналистов и культурологов в рамках XVI Международного фестиваля современной музыки «Московский форум», семинаре для молодых музыкальных критиков «Журналистские читки» в Музее С. С. Прокофьева. Автор публикаций в сетевых изданиях и периодической печати («Музыкальная жизнь», *reMusik.org*, *Stravinsky.online*, *Muzium.ru*, «Российский музыкант», «Трибуна молодого журналиста»). Студентка «Школы культурной журналистики–2020. С 2019 года — ответственный редактор газет Московской консерватории, журналист интернет-издания о современной академической музыке *reMusik.org*.

MARIA A. NEVIDIMOVA

Born in 1996 in Irkutsk. Graduated from the Music Theory Department of the First Moscow Regional Music College (Kolomna, under I. V. Lozinskaya). At present she is a student of Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Since 2018 — a participant of international and all-Russian scientific conferences in Moscow and St. Petersburg. She took part in the laboratory for music journalists and musicologists "Gnesin Contemporary Music Week", in educational project of the 16th International Festival of Contemporary Music "Moscow Forum", and also in seminar for young music critics «Journalistic Readings» at Prokofiev Museum. Author of publications in Internet media and periodicals ("Music Life", *reMusik.org*, *Stravinsky.online*, *Muzium.ru*, "Russian musician", "Tribune of the Young Journalist"). Participant of the "School of Cultivated Journalism"—2020. Since 2019 — editor of the newspapers of Moscow Conservatory, journalist in the Internet media concerning contemporary academic music *reMusik.org*.

ОБЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

Журнал «Научный вестник Московской консерватории» принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные, нотные и библиографические издания.

Проблематика научных статей, публикуемых в журнале «Научный вестник Московской консерватории», охватывает все области исследования, относящиеся к специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

Объем текста статьи — 0,5–1,0 п. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций — не более 10. В связи со спецификой материала статьи по согласованию с редколлегией возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных.

Статья большего объема может быть принята в виде исключения по специальному решению редакционной коллегии.

К статье прилагается *библиографический список*, включающий не менее 10 источников, из которых не менее 30 процентов — на основных европейских языках (отсутствие иностранных источников допустимо для статей, проблематика которых имеет регионально локализованный характер).

Авторам необходимо также предоставить:

1. Сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование на русском и английском языках, адрес), должность, ученая степень, ученое звание, а также фамилия и имя в английской транслитерации;
2. Краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;
3. Перевод названия статьи на английский язык;
4. Ключевые слова на русском и английском языках;
5. Аннотацию (до 300 слов на русском и английском языках). Изложение аннотации должно следовать изложению материала в статье, концентрированно передавать ее содержание и полученные выводы, не ограничиваясь общими указаниями на рассматриваемый материал.

Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес редакции: journal@mosconsu.ru). Именем файла является фамилия автора кириллицей или латиницей (например: Иванов.docx, Alexeev.doc, Солнцев.rtf).

Текст статьи и сопровождающие текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются в отдельных файлах (имя каждого файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации, например: Иванов_Пример_1.mus, Alexeev_ill_4.jpg, Солнцев_Схема_3.xls).

ОФОРМЛЕНИЕ РУКОПИСЕЙ

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (форматы .doc, .docx, .rtf). Шрифт Times New Roman (кегель 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, без переносов.

- Для выделения текста используются курсив и разрядка. Подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются. Для отображения разрядки нельзя применять пробелы между буквами!
- Для знака тире (—) используется комбинация клавиш [Ctrl+Alt+минус]; для «короткого тире» (–), применяемого между цифрами, — комбинация [Ctrl+минус].
- Кавычки — «», внутри цитат — обычные “”.
- Названия произведений даются обычным шрифтом, с прописной буквы и в кавычках.
- Жанровые названия — с прописной буквы, без кавычек.
- Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.
- Обозначения опусов не отделяются от названия запятой.

Пример: Прелюдия h-moll op. 7 №2,
Второй фортепианный концерт op. 29.

- Тональности обозначаются по-латыни обычным шрифтом (C-dur, g-moll), названия звуков — латинскими буквами курсивом: *h*, *G*.

- Даты обозначаются цифрами: века — римскими, годы и десятилетия — арабскими. Использование русских букв «Х», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.
- Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский алфавит, даются в латинской транслитерации с указанием языка оригинала в конце ссылки.

Библиографические ссылки оформляются в соответствии с нормами ГОСТ Р 7.0.5. — 2008. Обязательно следует указывать издательство и общее количество страниц — для монографий, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры представляются в виде отдельных файлов в форматах .mus, .sib, .ly; иллюстрации — в форматах .tiff, .jpg (разрешение 300 dpi), .pdf, .eps. Таблицы и схемы также целесообразно прилагать в виде отдельных файлов в форматах .doc, .docx, .xls, .xlsx.

Недопустимо представление иллюстраций в виде изображений, вставленных в файлы текстовых форматов (.doc, .docx)!

В случае затруднений с сохранением иллюстративных материалов из интернета предпочтительнее вместо скачивания файла прислать в редакцию ссылку на него.

Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)
(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ СТАТЕЙ

Присланные статьи поступают на предварительное рассмотрение в редколлегию журнала. Срок рассмотрения — до 30 дней. Материал может быть не допущен к публикации до рецензирования — в случае выявления несоответствия его тематики профилю журнала, недостаточного или превышенного объема, несоблюдения правил оформления, небрежности или непоследовательности изложения, большого количества грамматических ошибок. Предварительно одобренные статьи передаются на анонимное рецензирование не менее чем двоим специалистам максимально близкого к проблематике публикации профиля. Срок прохождения рецензии — 60 дней. Рецензенты дают заключение о целесообразности публикации статьи — в существующем виде или после авторской доработки. Если требуется внести в текст существенные изменения, то обновленная версия статьи направляется тем же специалистам на повторное рецензирование. При положительном решении автор и издатель заключают лицензионный договор. В случае отказа в публикации автору направляется аргументированное заключение рецензентов.

- Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно.
- Плата за публикацию не взимается.

ПРАВИЛА СОСТАВЛЕНИЯ НАУКОМЕТРИЧЕСКОГО СПИСКА НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ:

1. Название: References
2. Последовательность указываемой информации: а) автор; б) год публикации; в) название статьи или раздела монографии (при необходимости); г) название издания; д) место издания и название издательства (разделяются запятой); е) doi (если имеется); ж) язык публикации (при необходимости, см. далее пункт 7).
3. Все перечисленные выше пункты разделяются **точкой**.
4. Автор указывается в формате: фамилия + запятая + инициалы (разделенные неразрывным пробелом). При отсутствии автора используется прочерк в формате: _____.
5. Год публикации приводится в **круглых скобках**. Если год издания неизвестен, это указывается следующим образом: (n. d.).
6. Название издания выделяется курсивом и может иметь уточняющие дополнения, которые **вводятся после запятой и разделяются запятыми**, например: 2nd ed., Materials of International Scientific Conference, D.A. diss., PhD diss., edited by, compiled by, translated by, Vol. 15, Issue 3, No. 2, Jg. 55, Bd. 4, Heft 11; No. 1/2019 (последнее — формат, используемый для отечественных изданий, в которых не принято присваивать номер тома для нескольких выпусков в границах одного года). Дополнения курсивом не выделяются. В том случае, если издание фигурирует в списке частично (автор ссылается на статью из

- сборника, энциклопедии или из периодического издания, на раздел монографии), последнее дополнение — диапазон страниц (цифры, разделенные коротким тире, без добавления сокращений слова «страницы»; если номера страниц обозначены трех-четырёхзначными числами и номер заключительной страницы начинается с той же сотни (или тех же тысячи и сотни), то он приводится сокращенно — только десятки и единицы; см. далее образцы). Названия всех изданий, кроме периодических, вводятся английским предлогом In, который не следует выделять курсивом.
7. Если издание напечатано кириллицей, используется транслитерация в системе BGN. Транслитерацию рекомендуется осуществлять автоматически при помощи сайта <https://translit.ru/ru/bgn/>. Транслитерируются следующие компоненты описания (см. выше, п. 2): (а) — автор; (в) — название статьи или раздела монографии; (г) — название издания; (д) — название издательства. В пунктах (в) и (г) транслитерация дополняется переводом на английский язык, который помещается в квадратные скобки. Место издания не транслитерируется, а приводится по-английски в соответствии со сложившимися языковыми нормами (например: Moscow, St. Petersburg). При использовании транслитерации необходимо заполнить пункт (ж) в следующем формате: (in Russian).
 8. При ссылках на электронные издания информация для пункта (д) приводится в формате: Available at: [электронный адрес] (accessed [дата последнего обращения в формате: ЧЧ.ММ.ГГГГ]).

ОБРАЗЦЫ ОФОРМЛЕНИЯ

Монография:

Potter, K. (2006). *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, Cambridge University Press.

Статья в энциклопедии:

Potter, K. (2001). Minimalism. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by St. Sadie, Vol. 16, 716–18. London, Macmillan.

Коллективная статья в периодическом издании:

Potter, K., Wiggins, G. A., Pearce, M. T. (2007). Towards greater objectivity in music theory: Information-dynamic analysis of minimalist music. *Musicae Scientiae*, Vol. XI, No. 2, 295–324.

Статья в сборнике или глава коллективного труда:

Potter, K. (2013). Mapping Early Minimalism. In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, edited by K. Potter, K. Gann, P. ap Siñon, 19–37. Aldershot, Ashgate. doi:10.4324/9781315613260.ch1

Издание на русском языке:

Taneev, S. (1985). *Dnevniki. Kniga tret'ya. 1903–1909* [Diaries. Third Book: 1903–09], edited and commented by L. Z. Korabel'nikova. Moscow, Muzyka. (in Russian).

Статья в журнале на русском языке:

Brezhneva, I. (2018). Darstvennye nadpisi kak istoricheskiy istochnik [Inscriptions as a Primary Source]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 4/2018 (35), 34–49. (in Russian).

TO THE AUTHORS

GENERAL REQUIREMENTS TO THE PAPERS

The Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal accepts for publication papers never published before (which includes being published in electronic form) as well as reviews of scientific, music and bibliographical editions.

The articles published in the Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal cover all the fields of research concerning musicology.

The quantity of symbols in the text of the paper is to be from 20 to 40 thousand of symbols including spaces and bibliographical references; the quantity of music examples and illustrations is not to exceed 10. Due to the specifics of the matter in the paper it is possible to exceed the required amount of one of the components (text, music examples, illustrations) at the expense of the rest components.

The *bibliographic list* containing not less than 10 sources is to be attached to the paper.

The authors are also to present the following information:

1. Full name, residential address, e-mail (to be published), place of employment (full name and address), position, academic degree, academic title;
2. Capsule biography (up to 1000 symbols);
3. Key words in Russian and in English;
4. Summary (up to 300 words).

The papers and the accompanying materials are accepted via e-mail (journal@mosconsu.ru). The file name is to consist of the author's name (e. g. Ivanov.docx, Schultz.doc, Right.rtf).

The text of the paper as well as the accompanying text materials are to be sent in one file. The music examples, illustrations, diagrams are to be sent in separate files (the name of each file consists of the author's name and the number of the illustration, e. g. Ivanov_1.mus, Schultz_4.jpg).

EXECUTION OF THE MANUSCRIPTS

The text is to be typed using Microsoft Word (file formats .doc, .docx, .rtf). The font is Times New Roman (type size 12 or 14). The line spacing is single or one-and-a-half. The paragraph indentation is 1.25 cm. The paragraph alignment is across the width without division of words.

- For text highlighting italics and interspace are to be used. Underlining and semibold type are not allowed. Using of spacebar is not allowed for interspace!
- For dash (—) one should use [Ctrl+Alt+minus] key combination; for 'short dash' being placed between numerals one should use [Ctrl+minus] key combination.
- Footnotes containing annotations are to be paginal, numeration is to be through.

References to the sources are to be given in the text in the form of numerals enclosed in square parentheses which indicate the number of the source according to the bibliographic list given after the text of the paper. The editions in the bibliographic list are placed in alphabetical order. It is obligatory to indicate the publishing house as well as the total number of pages (for monographs), numbers of pages in collections and journals (for articles).

Music examples are to be sent in the form of separate file in .mus, .sib, .ly formats; illustrations are to be in .tiff, .jpg (300 dpi resolution), .pdf, .eps formats. Tables and diagrams are to be presented in the form of separate files in .doc, .docx, .xsl, .xls formats.

The reference to an example/illustration in the text of the article is given in parentheses in separate paragraph.

(Example 1)
(Illustration 3)

In case that the presented paper is not to conform to the requirements, the editorial board retains the right of denying the publication without consideration by the reviewer.

THE SEQUENCE OF CONSIDERING AND PUBLISHING OF THE PAPERS

The presented papers are delivered to the editorial board for preliminary consideration. The time for consideration is up to 30 days. The paper may be not accepted to publication before reviewing in case of considering the subject of the paper not corresponding with the specialization of the journal, having insufficient or exceeded size, disregarding the rules of executing papers, carelessness, incoherency in representation, a quantity of grammar mistakes. The papers preliminary selected are delivered for anonymous reviewing to not less than two specialists whose profile is maximally close to the subject of the paper. The time for reviewing is 60 days. The reviewers give their conclusion on reasonability of publishing the paper — either in its current form or after the author's refinement. If the required improvements are considerable, the renovated version of the paper is sent to the same specialists for repeated reviewing. After the positive conclusion the author makes a contract with the editor. In case of denying of publication the grounded conclusion of the reviewers is sent to the author.

- The papers are presented to the editorial staff on a non-repayable basis.
- No payment is collected for publishing.

