А.И.Демченко

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА САРАТОВСКОГО КРАЯ

Очерки

Литературное творчество
Изобразительное искусство
Архитектура
Музыкальное искусство
Театр и кино

Саратов 2022

ББК 84(0)5
Д 31

Издано при финансовой поддержке Правительства Саратовской области

Демченко А.И.
Д 31 Художественная культура Саратовского края. Очерки. – Саратов, 2022. – 782 с.

ISBN 978-5-94841-476-8

В серии очерков, подготовленной доктором искусствоведения, заслуженным деятелем искусств России, профессором Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова и Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского А.И.Демченко, на богатом фактическом материале даётся всеобъемлющая панорама художественной культуры Саратова (литературное творчество, архитектура, изобразительное искусство, музыкальное искусство, театр и кино), обрисованы её истоки и современное состояние. Книга снабжена многочисленными фотографиями и библиографией.

Издание адресовано широкому кругу читателей, интересующихся историей художественной жизни Саратовского края.

ББК 84(0)5

ISBN 978-5-94841-476-8

© Демченко А.И., 2022

Содержание

Предисловие 4

Часть первая. **Триада художественного творчества** 9
Литературная классика 9
Пластические искусства 140
Музыка, театр и кино 276

Часть вторая. **Музыкальная персоналия** 373
Альфред Шнитке 373
Елена Гохман 481
Евгений Бикташев 565
Борис Тевлин 593
Людмила Лицова 603
Александр Занорин 618
Пианистическая плеяда 630
Леонид Сметанников 659
Людмила Телиус 676

Послесловие 684

Об авторе этой книги 698

Библиография 733

Предисловие

Саратов издавна известен как один из крупнейших культурных центров России. В наши дни это город с большой численностью населения (приближается к миллиону жителей), с развитой промышленностью и экономикой, в котором работают 10 вузов (включая Саратовскую государственную консерваторию имени Л.В.Собинова, третью в России), 6 театров и 5 музеев (ведущий из них – Саратовский государственный художественный музей имени А.Н.Радищева).

Вокруг него, в Саратовской области (около трёх миллионов жителей), располагаются 18 городов и 30 посёлков городского типа, причём городское население составляет около 80 процентов, и надо ли говорить, насколько серьёзную опору составляет этот фактор для развития художественной культуры края. На его территории находятся 11 театров, 4 концертные организации, 26 государственных и муниципальных музеев, 937 общедоступных библиотек, свыше 1000 учреждений культурно-досугового типа, колледжи культуры и искусства, около 100 детских музыкальных, художественных школ и школ искусств.

Начиналась история Саратова с 1590 года, когда на правом берегу Волги был основан укреплённый пункт для охраны юго-восточных границ Русского государства, и жизнь культуры наших предков-поселенцев на огромных, пустынных тогда пространствах только зарождалась. Постепенно складывались богатые и своеобразные традиции народного творчества, и это привело к тому, что его саратовский пласт стал примечательным явлением в общерусской сокровищнице фольклора.

В 1780 году Саратов получает официальный статус города, что явилось стимулом для более интенсивного вызревания зачатков профессиональной художественной культуры. Однако ещё к концу XVIII века искусство в Саратовском крае, помимо развитой фольклорной традиции, было представлено сугубо спорадически – прежде всего крохотными «островками» крепостных театров, а также небольших хоров и оркестров в нескольких поместьях наиболее просвещённых и состоятельных дворян. В первые десятилетия XIX столетия они про-

должали играть заметную роль. В числе таких локальных очагов культуры были известны крепостные театры Бахметевых, Голицыных, Кожиных, Куракиных, Столыпиных.

Высокие творческие задачи ставил перед своими музыкантами губернский предводитель дворянства *Николай Иванович* ***Бахметев*** (1807–1891). К примеру, в сезоне 1842/1843 годов он привёз в Саратов из родового имения Бахметевка Аткарского уезда хор и оркестр, в исполнении которых прозвучали фрагменты из опер и ораторий, в том числе из «Сотворения мира» Гайдна. Позже он давал уроки музыки в Саратовском Мариинском институте благородных девиц, писал музыку (в том числе известные в своё время романсы), в 1860–1880-е годы был директором Придворной певческой капеллы в Петербурге.

В 1803 году произошло событие, которому суждено было существенным образом изменить картину творческой жизни – открылся первый общедоступный ***Театр Гладкова*** (с 1820-х Городской театр), что означало поворот к широкому, демократическому зрителю. Вот почему этот год можно считать началом художественной культуры города в её современном понимании. И вот почему мы должны с благодарностью вспомнить имя надворного советника Г.В.Гладкова, который был вдохновителем создания этого театра и его руководителем. Здесь наряду с драматическими ставились и музыкальные спектакли. И хотя господствовал комедийный и водевильный репертуар, о достаточной серьёзности намерений труппы говорит афиша, представленная операми Соколовского, Фомина, Гретри, Буальдьё, Паизиелло, а в середине XIX века на этой сцене постоянно шли основные оперы Верстовского («Громобой», «Пан Твардовский», «Аскольдова могила»).

Несколько позже открывается театр губернатора А.Д.Панчулидзева (был на этом посту с 1808 по 1826), и для него в 1810 году построено специальное здание, в связи с чем Хлебная площадь была переименована в Театральную (так она называется и ныне). Музыкальными представлениями здесь руководил чешский скрипач и капельмейстер *Мирослав* ***Герличка***, а с 1824-го саратовский музыкант *Алексей* ***Мальков.*** Кроме того, уже с 1820-х годов время от времени музыкально-театральный пейзаж города дополняли кратковременные гастроли проезжих трупп, в репертуаре которых были русские комические оперы.

И если проследить развёртывание эволюционной нити художественного развития нашего города на материале музыкального искусства, то увидим следующее. На всём протяжении XIX столетия непременным атрибутом жизни города являлось любительское музицирование. Долгое время господствующей формой было индивидуальное обучение путём частных уроков. Поэтому столь ходовой оказалась профессия домашнего учителя музыки. Одного из них история отметила особо – это *Александр Иванович* ***Виллуан*** (1804–1878), педагог братьев Антона и Николая Рубинштейнов. Как известно, Антон стал величайшим пианистом второй половины XIX века и основал первую в России Петербургскую консерваторию, а Николай также был выдающимся пианистом и, следуя по стопам брата, открыл Московскую консерваторию. До 1830 года Виллуан преподавал в провинциальных городах (в том числе и в Саратове), а затем в Москве, где снискал репутацию одного из лучших фортепианных педагогов.

И, наконец, о композиторском творчестве тех лет на саратовской земле. У истоков его стояли упомянутые выше Герличка и Бахметев – оба были капельмейстерами и скрипачами, и естественно, что произведения для скрипки у них преобладали. Позже в качестве сочинителей музыки стали известны самородки Николай и Матвей Шурмановы. Таковы были далёкие истоки – подчас малоприметные, однако именно они стали той почвой, на которой впоследствии выросло во многих отношениях примечательное музыкальное искусство нашего города.

* * *

«Звёздные часы» Саратова приходятся на рубеж XX века (1890-е и 1900-е годы), когда по численности населения он занимал восьмое место среди городов Российской империи и третье (после Петербурга и Москвы) в самой России и когда он стал экономическим и культурным центром Поволжья, добившись в регионе ведущего положения по промышленным показателям. К примеру, обгоняя в этом отношении Самару (она была на втором месте) более чем в полтора раза. И ещё такие показательные факты: в Саратове производилось свыше трёх миллионов пудов муки в год, и в это время Саратовская губерния занимала третье место (после Петербургской и Московской губерний) по объёмам капитального строительства.

С точки зрения культуры, не менее показательным было открытие в городе первого в стране русского национального цирка (1873,

ныне имени братьев Никитиных, его основателей), первого художественного музея в русской провинции, который стал и первым в России общедоступным художественным музеем (1885, ныне имени А.Н.Радищева), Университета (1909) и Консерватории (1912), первой в российской провинции, а несколько позже – первого в стране и мире стационарного театра юного зрителя (Школьный театр, 1918; в Петрограде и Москве в том же году появились только передвижные труппы с репертуаром для детей), и к этому необходимо присоединить блистательный взлёт саратовской школы живописи начала XX столетия (Виктор Борисов-Мусатов, Павел Кузнецов, Кузьма Петров-Водкин и др.). Вот чем объясняется ставшее тогда ходовым речение *«Саратов – культурная столица Поволжья»*.

В те десятилетия Саратов был не только крупнейшим, но и наиболее благоустроенным среди городов Поволжья. Когда в 1909 году здесь открывали университет, известный русский философ и публицист В.Розанов писал: *«Город этот теперь назначен быть университетским. В самом деле – это столица Нижней Волги. Едва мы сошли на берег, как впечатления именно столицы пахнули на нас. Чистота и ширина улиц, прекраснейшие здания, общая оживлённость, роскошнейший городской сад, полный интеллигентного люда – всё это несравнимо не только с другими приволжскими городами, но и с такими огромными средоточиями волжской жизни, как Нижний Новгород и Казань»*.

Ныне Саратов является признанным центром художественной культуры Поволжья и России в целом. Если ещё раз обратиться к музыкальному искусству, то можно с удовлетворением констатировать тот факт, что он имеет всеохватывающую сеть музыкального образования, венчаемую одной из старейших в стране консерваторий, располагает оперным театром и театром оперетты, филармонией с двумя большими оркестрами, а также великолепной хоровой капеллой и большим числом других художественных коллективов. Здесь проводятся всевозможные музыкальные конкурсы и фестивали, наиболее значительные из которых приобрели ранг международных. Плодотворно развивается творчество местных композиторов, и не случайно Саратов стал центром межрегионального объединения четырнадцати композиторских организаций Среднего и Нижнего Поволжья.

О многом и красноречиво говорит тот факт, что саратовская земля взрастила таких деятелей отечественного музыкального искусства, как композиторы Виктор Пасхалов, Константин Листов, Аль-

фред Шнитке и Елена Гохман, певцы Алевтина Пасхалова, Лидия Русланова, Елизавета Шумская, Ольга Бардина, Галина Ковалёва, Юрий Попов, Владимир Щербаков и Леонид Сметанников, артисты балета Вера Дубровина, Людмила Телиус, Татьяна Чернобровкина и Александр Стёпкин, пианисты Анатолий Катц, Альберт Тараканов, Анатолий Скрипай и Лев Шугом, оперно-симфонические дирижёры Юрий Симонов и Юрий Кочнев, хоровые дирижёры Борис Тевлин и Людмила Лицова, виолончелисты Святослав Кнушевицкий и Лев Иванов, скрипач Дмитрий Цыганов, баянист Иван Паницкий, музыковеды Михаил Михайлов, Игорь Способин, Анатолий Дмитриев и Лев Христиансен, организаторы музыкальной жизни Станислав Экснер и Анатолий Селянин и многие другие.

Часть первая
Триада художественного творчества

Артефакты, рассматриваемые в *Части первой*, распределены в три раздела, которые изначально и вполне естественно разграничиваются по специфике своего художественного материала. Причём внутри каждого из этих трёх разделов столь же естественны членения по родам и видам: проза, поэзия и драматургия в словесности; архитектура, скульптура, живопись и графика в пластических искусствах; третий из разделов (так называемые временны́е искусства) вообще представлен хотя и взимосвязанными, но совершенно автономными областями творчества – музыка, театр и кино. И как удастся убедиться, во всех трёх сферах достижения культуры Саратовского края несомненны, а в ряде случаев настолько значительны, что без нх невозможно представить общероссийский фонд художественного наследия.

Литературная классика

Отсчёт своей истории литературное творчество, связанное с Саратовской землёй, начинало со второй половины XVIII века, в основном с трудов священника Герасима Скопина, которые были продолжены его сыном Николаем, а затем, уже с начала XIX века и некоторыми другими духовными лицами (архиепископ Платон, епископы Амвросий и Иаков, протоирей Александр Никольский и др.). С середины XIX столетия всё основное в литературном процессе делается усилиями светских писателей: братья Сергей и Михаил Голицыны, Андрей Леопольдов, Степан Шевырев, Алексей Будищев.

XX век на всём своём протяжении был ознаменован неиссякаемым потоком литературных сил, начиная с писателей Константина Федина, Фёдора Гладкова и Бориса Пильняка, поэтов Петра Орешина и Михаила Кузмина.

Путь литературы, имевшей саратовские корни, рассмотрим на примере наиболее значительных имён.

* * *



Самое первое имя, значимое для нас – мыслитель и писатель *Александр Николаевич* ***Радищев*** (1749–1802), который детские годы провёл в одном из саратовских имений (ныне село Радищево Пензенской области). Позже приезжал сюда не раз, в том числе в 1798-м прожил здесь около года. Впечатления детских лет заложили в его чувствительной душе зёрна неприятия бесчеловечности крепостнического уклада, что нашло отражение и в книге «Путешествие из Петербурга в Москву». На этой основе ко времени жизненной зрелости происходило его формирование как первого русского революционного писателя.

Радищева справедливо называют в ряду наиболее смелых умов эпохи Просвещения. Всё его творчество пронизывает высокий гражданский пафос, идея свободы, протест против прочно укоренившейся социальной системы угнетения человека, что определило остро выраженную антикрепостническую и антимонархическую направленность.

Уже в одном из сочинений 1773 года он утверждал, что *«самодержавство есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние»*, и доказывал, что народ имеет право судить монарха-деспота. Ода **«Вольность»** (1783) явилась первым произведением русской революционной поэзии. Обвинения, брошенные в адрес царя *(«Злодей, злодеев всех лютейший!.. Преступник, изо всех первейший!»)*, по мнению автора, дают право народам России судить и возвести его на плаху; предрекается, что они рано или поздно поднимутся на революцию и *«волка хищного задавят»* (имеется в виду самодержавие).

Вслед затем появляется повесть **«Житие Ф.В.Ушакова»** (1788), в которой излагается биография друга юности Радищева и рассказ о бунте русских студентов в Лейпциге. Здесь проводится мысль о необходимости гражданской активности человека, о праве угнетаемых на восстание и о роли в нём выдающейся личности.

В те же годы писатель создаёт своё главное произведение – **«Путешествие из Петербурга в Москву»** (1784–1789). По сути своей это художественно-публицистическая книга, наполненная раздумьями над различными сторонами человеческого существования. Есть место здесь и «вечным» вопросам. К примеру, в одной из глав («Крестцы») описывается пространное напутствие, с которым добродетельный отец обращается к сыновьям, начинающим самостоятельную жизнь. Отзываясь на эту сцену прощания, автор размышляет о том, что дети надобны родителям только до совершеннолетия, и приводит сравнение из мира природы.

Птенец пернатых не ищет помощи от произведших его, когда сам начнёт находить пищу. Самец и самка забывают о птенцах своих, когда они возмужают. Се есть закон природы.

Но господствуют в книге не сентенции о жизни вообще, а раздумья остроактуального социально-политического характера. Для того чтобы подвести читателя к далеко идущим выводам, Радищев воспользовался распространённым тогда в литературе сентиментализма

жанром «путешествия». Все главы обозначены названиями населённых пунктов (вместе с Петербургом и Москвой их 26), и с каждым новым местом пути – новые лица, истории, раздумья и комментарии. Избранная свободная форма повествования позволила изобразить разные стороны жизни и различные сословия, поднять всевозможные проблемы и, таким образом, воссоздать обширную панораму российского бытия.

Сюжетом здесь становится история человека, открывающего для себя правду жизни и идеалы, ради которых стоит жить и бороться. В этом внутреннем обновлении определяющую роль сыграли встречи путешественника с народом, который постепенно занимает в повествовании всё более важное место и обрисован так, как он никогда не изображался ни в русской, ни в мировой литературе. Путь от заблуждений к истине прочерчен с такой же ясностью, как и тракт от Петербурга до Москвы, по которому пролегает маршрут героя. И к завершению этого маршрута народ расценивается как движущая сила будущей революции, а дворянин, порывающий со своим классом, становится *«прорицателем вольности»*.

Помимо жанра, с литературным сентиментализмом «Путешествие…» роднит и такое коренное для этого художественного направления качество, как *чувствительность*, то есть способность мыслящего человека воспринимать жизненные впечатления в призме собственных душевных переживаний. Одного своего приятеля автор аттестует следующим образом: *«Душу он имел очень чувствительную и сердце человеколюбивое»*, и это – эталон сентименталиста. Сам герой постоянно опечален по поводу всевозможных надругательств над человеком и, ощутив несправедливость, многократно разражается горькими слезами. Его духовную жизнь определяет отзывчивость к мукам и горестям других, а нравственный кодекс со всей чёткостью сформулирован в первых же словах: *«Я взглянул окрест меня – душа моя страданиями человечества уязвлена стала».*

Однако это не чувствительность вообще, а чувствительность, которая становится здесь прежде всего резонатором непримиримого неприятия крепостнического уклада. Автор исходит из постулата, который он вкладывает в уста одного из своих знакомых: *«Человек родится в мир равен во всём другому»* – так интерпретировано здесь краеугольное основание «естественного права», проповедуемого прогрессивной этикой Просвещения. И он нередко ставит крестьян

в пример дворянам, а городу и городской жизни пеняет за развращение нравов.

Но этот человек, приходя в мир *«равен во всём другому»*, от рождения оказывается в жестоких оковах крепостничества, которые Радищев без всяких околичностей именует *рабством*. Так воспринимают своё существование и сами крепостные. Когда путешественник встречает среди рекрутов грамотного крестьянина и удивляется радости того по поводу предстоящего солдатства, тот поясняет её следующим образом.

Трудна солдатская жизнь, но умирать под батожьём, в кандалах, в погребе, нагу, босу, алчущу, жаждущу, при всегдашнем поругании… Государь мой, хотя холопей считаете вы нередко хуже скотов, но, к несчастию их горчайшему, они чувствительности не лишены.

От главы к главе по нарастающей рисуется поражающая неправедность господ и начальства разного рода. Не раз со страниц «Путешествия…» раздаётся поистине крик души автора.

Звери алчные, пиявицы ненасытные, что крестьянину мы оставляем? то, чего отнять не можем – воздух. Да, один воздух. Отъемлем нередко у него не токмо дар земли, хлеб и воду, но и самый свет. Закон запрещает отъяти у него жизнь. Но разве мгновенно. Сколько способов отъяти её у него постепенно! С одной стороны – почти всесилие, с другой – немощь беззащитная. Ибо помещик в отношении крестьянина есть законодатель, судия, исполнитель своего решения и, по желанию своему, истец, против которого ответчик ничего сказать не смеет. Се жребий заклёпанного в смрадной темнице, се жребий вола во ярме…

Показав полнейшее бесправие и беззаконие, царящие во всех областях жизни России, Радищев называет главный источник угнетения – самодержавие. Не случайно в качестве эпиграфа «Путешествию…» предпослана несколько изменённая строка из поэмы В.Тредиаковского «Тилемахида»: *«Чудище обло, огромно, стозевно и лаяй»* (*обло* – толстое, *стозевно* – имеющее сто пастей, *лаяй* – лающее). Знающие поэму Тредиаковского однозначно воспринимали эту цитату как выпад против царей-деспотов.

В ходе путешествия автор приходит к убеждению, что Россия бедствует, что повсюду в ней *«неустройства»*, злоупотребления властью и бесчеловечный гнёт рабства. Он не одинок в своих сетованиях на зло и неправедность. Так, в пути встретился ему приятель, который безоглядно бежит из Петербурга, поскольку в лице некоего начальника столкнулся с таким равнодушием к человеческой жизни, что заканчивает свой рассказ словами отчаяния: *«Нет, мой друг, заеду туда, куда люди не ходят, где не знают, что́ есть человек, где имя его неизвестно».*

Но автор не приемлет подобных попыток бегства от действительности, он ищет путей выхода. *«Воспрянул я от уныния моего, в которое повергли меня чувствительность и сострадание; я ощутил в себе довольно сил, чтобы противиться заблуждению…»* С просветительских позиций своего времени Радищев ратует за лучшее, разумное и справедливое устройство жизни. В этом отношении особенно показательны главы с подзаголовком «Проект в будущем»: рассуждая о неправедности нынешнего жизнеустройства человечества, в том числе крепостного рабства в России, писатель рисует утопические картины всеобщего благоденствия в будущем, если построить его на принципах разума, равенства и гуманности.

При этом он нередко ссылается на республиканские свободы в Соединённых Штатах, упоминает и 1789 год, подразумевая начавшуюся Французскую революцию, то есть отмечает самое передовое в мировой социально-политической практике тех лет. Благодетельные примеры находит Радищев и в родной истории. В главе «Новгород» он с восторгом говорит о временах, когда этот город был республикой, и *«народ в собрании своём на вече был истинный государь»,* попутно задаваясь вопросом о царе Иване Васильевиче: *«Какое он имел право свирепствовать против них; какое он имел право присвоять Новгород?».*

Всё здесь подводило читателя к выводу, что единственное средство изменения жизни – уничтожение самодержавно-крепостного строя путём насильственного ниспровержения существующего порядка, путём народной революции.

Сразу же по выходу «Путешествия…», призывавшего к *«избиению племени мучителей»,* началось следствие, которым руководила Екатерина II. Суд приговорил автора к смертной казни, которую императрица заменила ссылкой в Сибирь. Мятежная книга (А.Пушкин

назвал её *«воззванием к возмущению»*) была конфискована и до 1905 года распространялась в нелегальных списках.

Радищев до конца жизни твёрдо придерживался своих принципов и оставался певцом свободы и народного блага. В стихотворении **«Ты хочешь знать…»**, написанном в ссылке (1791), он с достоинством говорит о себе: *«Я тот же, что и был и буду весь мой век: // Не скот, не дерево, не раб, но человек!»*

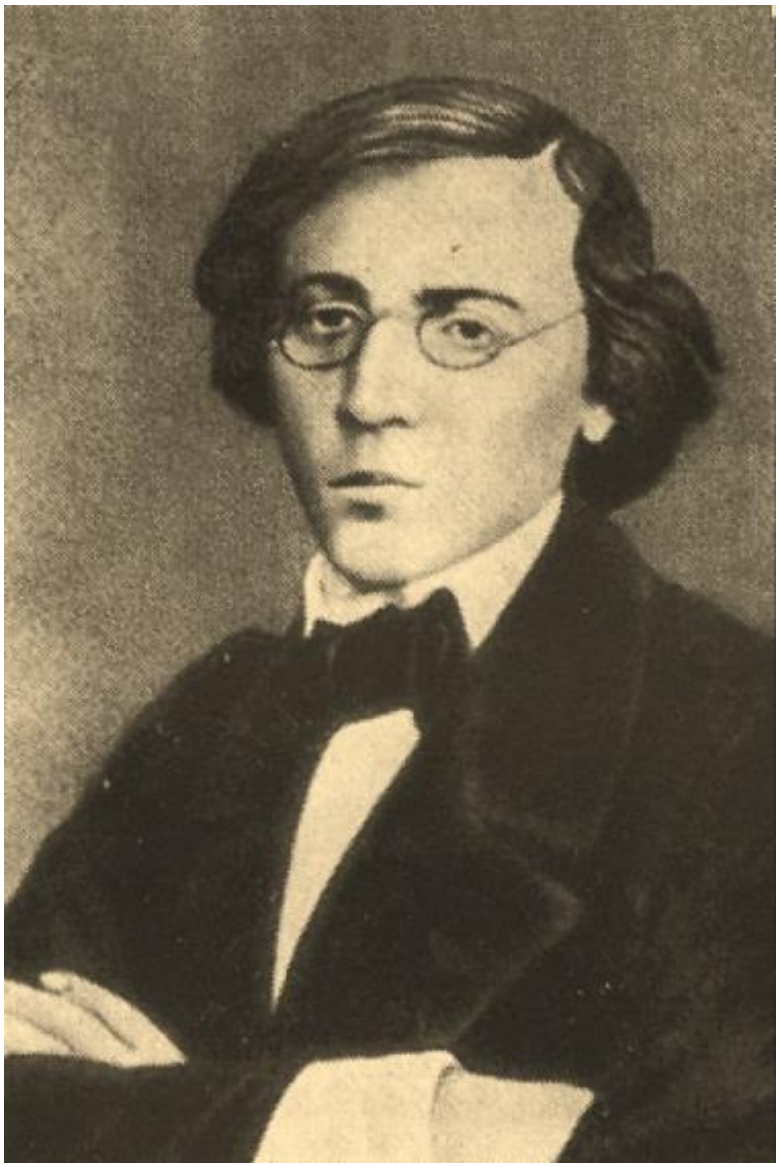
После воцарения Александра I писатель был амнистирован, возвратился в Петербург, находился на службе в Комиссии составления законов и в предложенных им проектах юридических реформ вновь выступил за отмену крепостного права. Убедившись в бесплодности своих ожиданий освобождения крестьян и находясь под угрозой новых репрессий, покончил жизнь самоубийством.

Жизнь Радищева протекала в годы, когда вызревала и происходила Французская революция. Его творчество составило яркую параллель её устремлениям, причём в том радикальном варианте, который отличал, например, деятельность якобинцев. Своим творчеством он открывал столь важную для отечественного искусства тему народной жизни с характерной для него беспощадной правдивостью изображения и болью за страдания трудовых низов.

О первооткрытиях писателя хорошо сказал Н.Бердяев: *«Когда Радищев в своём “Путешествии из Петербурга в Москву” написал слова: “Я взглянул окрест меня – душа моя страданиями человечества уязвлена стала”, русская интеллигенция родилась. Он замечателен оригинальностью своей чувствительности, своим стремлением к правде, к справедливости, к свободе. Он был тяжело ранен неправдой крепостного права, был первым его обличителем. Он утверждал верховенство совести: “Если бы закон или государь, или какая бы то ни было другая власть на земле принуждали тебя к неправде, к нарушению долга совести, то будь непоколебим. Не бойся ни унижения, ни мучений, ни страданий, ни даже самой смерти”».*

Имя Александра Николаевича Радищева носит одна из центральных улиц Саратова и находящийся в этом городе прославленный Художественный музей, перед зданием которого установлен мраморный бюст писателя (1953, скульптор А.Кибальников).

* * *



Более чем кто-либо другой, продолжил дело, начатое Радищевым *Николай Гаврилович* ***Чернышевский*** (1828–1889) – выдающийся мыслитель, публицист, литературный критик, писатель. Для начала приведём краткую энциклопедическую справку.

Чернышёвский *Николай Гаврилович, русский публицист, литературный критик, писатель (1828–1889). В области эстетики и литературной критики развивал принципы В.Белинского, вслед за которым устанавливал теснейшую связь художественной деятельности с другими сферами бытия. Искусство рассматривал как силу, способствующую познанию, оценке и преобразованию действительности. Наиболее значительным из литературных произведений Чернышевского является роман «Что делать?» (1863), где нашли выра-*

жение его социалистические идеи и представления о лучших чертах в облике его современника-разночинца.

Нужные, верные слова, но вмещается ли в них то по-настоящему большое, что стоит за дорогим для нас именем *Чернышевский*? И прежде, чем хотя бы вкратце высветить это большое и дорогое, сделаем небольшое отступление.

Полвека назад в истории нашей страны прошли относительно *недавние шестидесятые*, когда на волне «оттепели» выдвинулось поколение творческой интеллигенции, многое изменившее в мироотношении своих соотечественников. В качестве правофланговых того поколения достаточно напомнить имена таких поэтов, как Евгений Евтушенко, Роберт Рождественский, Андрей Вознесенский.

Но у них были далёкие предшественники. Полтора столетия назад в истории России ярко вспыхнули *давние шестидесятые*, когда страна жила ожиданием коренных перемен.

Это настроение охватило и верхи государства, включая императора Александра II. «Великие реформы» – может быть, вошедшее тогда обозначение того времени излишне пафосно, но в 1860-е модернизация жизненного уклада действительно шла едва ли не по всем направлениям: отмена крепостного права, смягчение цензуры, судебная реформа, военная реформа, реформа образования и т.д.

Однако преобразования, шедшие сверху, в немалой степени были вынужденными, происходившими под воздействием мощного давления снизу. И то был не только всеохватывающий общественный подъём, ведущую роль в котором играла разночинная интеллигенция. Нарастали революционные настроения, принимавшие порой радикальную окрашенность («хождение в народ», подпольные организации типа общества «Земля и воля», террористические акции).

Этот либеральный настрой любых тонов и оттенков породили именно те, кого позже стали именовать *шестидесятниками*. И весь спектр таких тонов и оттенков представлен в палитре художественного творчества того времени. Если опять-таки обратиться к литературе, то красноречивым свидетельством тому могут послужить шедевры писателей И.Тургенева, И.Гончарова, А.Писемского, Н.Лескова и М.Салтыкова-Щедрина, поэтов Н.Некрасова и А.Фета, драматургов А.К.Толстого и А.Островского и таких титанов словесности, как Ф.Достоевский и Л.Толстой.

Общепризнанно, что центральной фигурой демократического движения 1860-х годов был Николай Гаврилович Чернышевский. Главным делом его жизни была критико-публицистическая деятельность, средствами которой он, как казалось властям, *«звал Русь к топору»*. Следствием стали публичный ритуал гражданской казни и затем многолетняя ссылка.

Но в те же 1860-е Чернышевский чрезвычайно много сил отдал и литературному творчеству. Стоит напомнить его романы «Что делать?», «Повести в повести», «Пролог», «Отблески сияния», повести «Алферьев», «История одной девушки», цикл «Мелкие рассказы» и отдельные новеллы типа «Потомок Барбаруссы», пьесы «Драма без развязки», «Великодушный муж», «Мастерица варить кашу».

Порой приходится сталкиваться с иронично-снисходительным отношением к этому наследию. Но разве ничего не говорит уже хотя бы тот факт, что его роман о *«новых людях»* («Что делать?») вызвал к жизни целое направление в творчестве писателей, близких к народническому движению – таких, как Н.Бажин, И.Омулевский, И.Кущевский, С.Степняк-Кравчинский, Марко Вовчок!

Так не следует ли отрешиться от въевшихся в наше сознание стереотипов и заново присмотреться к тому, что вышло из-под пера того, кто был флагманом «шестидесятничества».

* * *

Итак, *Николай Гаврилович* ***Чернышевский*** (1828–1889). Он родился в Саратове в семье священника, учился в здешней духовной семинарии. После окончания историко-филологического отделения Петербургского университета преподавал русский язык и литературу в Саратовской гимназии, где откровенно высказывал свои убеждения (некоторые из его учеников впоследствии стали революционерами).

Ввиду характера своей последующей деятельности в Петербурге, в 1862 году был арестован и осуждён на пожизненное заключение в Сибири, где провёл свыше двадцати лет. В 1883-м переведён в Астрахань под надзор полиции, а в 1889-м, за несколько месяцев до смерти, получил разрешение жить на родине, в Саратове. В этом городе, в общей сложности, он прожил более двадцати лет, то есть треть своей жизни. Здесь существует Литературно-мемориальный музей-усадьба Н.Г.Чернышевского и установлен его памятник.

Примечательны строки одного из его писем: *«Как и всегда, как и каждый час, я буду мыслями в Саратове»*. В недошедшем до нас ро-

мане «Старина» (1866, был сожжён другим лицом из-за опасений полицейского преследования), по воспоминаниям слышавших его в чтении автора, в основе лежали художественно переработанные воспоминания о его жизни в Саратове в 1851–1853 годах, куда приезжает после окончания Петербургского университета молодой революционер Волгин. Той же фамилией, обозначающей волжанина, человека с Волги, писатель назвал главного героя романа «Пролог» (1869), наделив его многими автобиографическими чертами. В романе «Что делать» (1863) персонаж по имени Никитушка Ломов, ставший одним из жизненных примеров для легендарного Рахметова, описывается Чернышевским с особым воодушевлением.

Никитушка Ломов, бурлак, ходивший по Волге лет 15–20 тому назад, был гигант геркулесовской силы. 15 вершков ростом, он был так широк в груди и плечах, что весил 15 пудов, хотя был человек только плотный, а не толстый. Какой он был силы, об этом довольно сказать одно: он получал плату за четырёх человек. Когда судно приставало к городу, и он шёл на рынок (по-волжскому, на базар), по дальним переулкам раздавались крики парней: «Никитушка Ломов идёт, Никитушка Ломов идёт!» – и все бежали на улицу, ведущую с пристани к базару, и толпа народа валила вслед за своим богатырём.

* * *

В сравнении со своим предшественником В.Белинским и последователем Н.Добролюбовым Н.Чернышевский отличался исключительной многосторонностью интересов и, помимо литературной критики, создавал историко-литературные труды («Сочинения Пушкина», «Очерки гоголевского периода русской литературы» и др.), трактаты по эстетике (главный из них – «Эстетические отношения искусства к действительности»), а также философские и социально-публицистические работы.

Став к концу 1850-х годов общепризнанным лидером русской революционной демократии, он выступал вдохновителем борьбы против крепостничества и царизма революционными средствами, являлся (наряду с А.Герценом) родоначальником народнического движения. Как экономист, доказывал необходимость замены *«нынешнего экономического устройства коммунистическим»*, переход к социализму считал исторической необходимостью, предполагая, что *«от-*

дельные классы наёмных работников и нанимателей труда исчезнут, заменившись одним классом людей, которые будут работниками и хозяевами вместе».

В области литературной критики Чернышевский развивал принципы и традиции Белинского, вслед за которым устанавливал теснейшую связь эстетического идеала человека, его представлений о прекрасном и его художественной деятельности с другими сферами бытия. Прекрасное есть жизнь, настаивал он, высочайшая красота есть именно красота, рождаемая миром действительности. Предназначение искусства, являющегося *«учебником жизни»*, заключается в том, чтобы научить людей видеть и понимать прекрасное в жизни, мобилизовать силы общества на борьбу против всего, что стоит на пути к высокому идеалу. Литературу Чернышевский рассматривал как силу, способствующую познанию, оценке и изменению действительности. Таким образом, общественно-практическая, активно-преобразующая роль искусства выдвигалась на первый план.

Эти идеи, а также обоснование целостной, общеэстетической концепции русского реализма, оказали огромное влияние не только на литературу, но и на живопись передвижников, на музыку композиторов «Могучей кучки» (особенно на М.Мусоргского). Критический отдел журнала «Современник», возглавляемый в 1853–1857 годах Чернышевским, а в 1858–1861-м Добролюбовым, служил оружием воинствующей публицистики, связывающей объяснение и оценку литературных произведений с постановкой острых социально-политических проблем, что сделало его главным легальным органом русской демократии.

Политический радикализм Чернышевского, олицетворявшего собой облик революционера, стойкого в своих убеждениях и поступках, имел своим следствием осуждение на каторжные работы в Сибири и то, что его сочинения оставались запрещёнными в России вплоть до Революции 1905–1907 годов. Примечательна этическая оценка, прозвучавшая в посвящённом ему стихотворении Н.Некрасова.

Его ещё покамест не распяли,
Но час придёт – он будет на кресте;
Его послал бог Гнева и Печали
Рабам земли напомнить о Христе.

В добавление к сказанному о многосторонности деятельности Чернышевского необходимо упомянуть романы «Что делать?» и «Пролог», где нашли определённое выражение его социалистические идеалы и представления о том, какой должна быть общественно-действенная литература.

* * *

Роман **«Что делать?»** (1863) стал наиболее значительным из литературных сочинений Чернышевского, который именно в годы написания этого произведения был признанным лидером революционно-демократического движения. Находясь в заведомой оппозиции к существующему порядку вещей, автор зорко подмечал неудовлетворяющие его стороны современного ему жизненного уклада России. Чернышевского отличали острое писательское зрение, житейская наблюдательность, ясное ви́дение маленьких, простительных и больших, непростительных слабостей человеческих, довольно остроумная манера изобличить их.

Вот характерный штрих. Состоятельная женщина, от которой зависит благосостояние отца Веры Павловны, за его готовность услужить собирается отблагодарить его, называя стоимость вещей – автор же обозначениями в скобках делает соответствующие уточнения по поводу реальной цены называемых предметов.

– Татьяна! – Вошла старшая горничная. – Найди моё синее бархатное пальто. Это я дарю вашей жене. Оно стоит 150 рублей ***(85 рублей)****, я его только 2 раза* ***(гораздо более 20-ти)*** *надевала. Это я дарю вашей дочери, – Анна Петровна подала управляющему маленькие дамские часы, – я заплатила 300 рублей* ***(120 рублей)****. Я умею награждать…*

Разумеется, эта писательская зоркость и наблюдательность распространяется и на всё остальное, описываемое в романе. Для иллюстрации можно привести момент из истории сближения главных героев. Лопухов даёт уроки младшему брату Веры Павловны. И она, и учитель несколько наслышаны друг о друге, и вот впервые будущие супруги видятся. Авторская речь перемежается мыслями, которые пробегают в их головах, что привносит тонкий психологический аромат.

На диване сидели лица знакомые: отец, мать ученика, подле матери, на стуле ученик, а несколько поодаль лицо незнакомое – высокая стройная девушка, довольно смуглая, с чёрными волосами – «густые, хорошие волосы», с чёрными глазами – «глаза хорошие, даже очень хорошие», с южным типом лица – «как будто из Малороссии; пожалуй, скорее даже кавказский тип; очень красивое лицо, только очень холодное, это уж не по-южному; здоровье хорошее: нас, медиков, поубавилось бы, если бы такой был народ! Когда войдёт в свет, будет производить эффект. А впрочем, не интересуюсь».

И она посмотрела на вошедшего учителя. Студент-медик был уже не юноша, человек среднего роста или несколько выше среднего, с тёмными каштановыми волосами, с правильными, даже красивыми чертами лица, с гордым и смелым видом – «недурён и, должно быть, добр, только слишком серьёзен». Она не прибавила в мыслях: «а впрочем, не интересуюсь», потому что и вопроса не было, станет ли она им интересоваться.

При рассмотрении безусловно негативных сторон действительности писательская зоркость и отчётливое ви́дение психологической подоплёки поведения человека сразу же приобретают открыто саркастическую окрашенность. Показательную подробность подобного рода находим в авторском комментарии к тому обстоятельству, когда мать Веры Павловны без каких-либо оснований, просто из присущей ей алчности хотела бы сбавить цену за уроки, которые Лопухов даёт её сыну. Как ни удивительно, учитель идёт ей навстречу, что должно было пошатнуть её уже сложившееся хорошее мнение о нём и *«по-настоящему, следовало бы ей разочароваться, увидеть в нём человека легкомысленного».*

Но уж так устроен человек, что трудно ему судить о своих делах по общему правилу: охотник он делать исключения в свою пользу. Когда коллежский секретарь Иванов уверяет коллежского советника Ивана Иваныча, что предан ему душою и телом, Иван Иваныч знает по себе, что преданности душою и телом нельзя ждать ни от кого, а тем более знает, что в частности Иванов пять раз продал отца родного за весьма сходную цену и тем даже превзошёл его самого, Ивана Иваныча, который успел продать своего отца только три раза, а всё-таки Иван Иваныч верит, что Иванов предан ему, то есть и не верит ему, а благоволит к нему за это, и хоть не верит,

а даёт ему дурачить себя – значит всё-таки верит, хоть и не верит. Что прикажете делать с этим свойством человеческого сердца?

Хорошо представляя себе подобные *«свойства человеческого сердца»* и сатирически бичуя самые тёмные из них, Чернышевский стремится выявить в своём современнике иное, резко отличающееся от того, чем живёт подавляющее большинство. Это иное он находит главным образом в среде молодых разночинцев. Некоторые из них происходили из более или менее состоятельных семейств, но сознательно стали добывать себе средства к существованию собственным трудом.

Такова Вера Павловна, многие годы жившая в смрадном чаду родительского очага, где определяющими были необразованность, грубость нравов, низменные побуждения, а главным интересом – жажда накопительства. Она всеми силами стремится вырваться из этого закосневшего мещанского «болота», и одолеть «власть тьмы» удаётся посредством тайного венчания с человеком, близким ей по духу и жизненным запросам. Своё место в жизни она окончательно обретает, отыскав себе дело по душе, причём дело полезное и необходимое для других.

Вера Павловна оказывается в ряду тех, суть устремлений которых со всей ясностью обозначена подзаголовком романа: *Рассказы о новых людях*. Новые для Чернышевского – это значит люди высоких достоинств, натуры деятельные, чистые, безупречно честные, по-другому, чем прежде, устраивающие семейный быт, заботящиеся о благе всеобщей жизни. Выявляя в реальности России середины XIX века ростки и зёрна соответствующих этому норм морали и человеческих отношений, автор тем самым раскрывал лучшее в облике русского разночинца 1860-х годов, который уже тогда становился ключевой фигурой и главным двигателем общественно-исторического процесса.

Одной из составляющих данного процесса, опять-таки инициированной прежде всего разночинцами, была борьба русской женщины за свободу личности, за гражданское равноправие. В романе «Что делать?» это становится едва ли не самым существенным мотивом истории жизни главной героини. Формируя и формулируя свои идеалы, Вера Павловна с пафосом говорит о той независимости духа, ради которой она готова на всё.

– Я не хочу ни властвовать, ни подчиняться, я не хочу ни обманывать, ни притворяться, я не хочу смотреть на мнение других, добиваться того, что рекомендуют мне другие, когда мне самой этого не нужно. Для того, что не нужно мне самой, я не пожертвую ничем – не только собой, даже малейшим капризом не пожертвую. Я хочу быть независима и жить по-своему; что нужно мне самой, на то я готова; чего мне не нужно, того не хочу и не хочу. Не хочу никому поддаваться, хочу быть свободна, не хочу никому быть обязана ничем, чтобы никто не смел сказать мне: ты обязана делать для меня что-нибудь! Я хочу делать только то, чего буду хотеть, и пусть другие делают так же; я не хочу ни от кого требовать ничего, я хочу не стеснять ничьей свободы и сама хочу быть свободна.

Максимализм выражения своего нравственного идеала был призван в данном случае подчеркнуть страстное стремление во что бы то ни стало добиться духовной независимости. Жизненные реалии сюжета ставят это стремление в определённые рамки, не позволяя пренебрегать тем, что горячий почитатель романа «Что делать?» В.Ульянов-Ленин обозначил позднее формулой *«Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»*.

В только что отмеченном максимализме суждений в какой-то мере отразились радикальные наклонности, присущие «шестидесятничеству». Но главным для этого повествования становится утверждение идей позитивизма, который был в определённой степени этическим знаменем второй половины XIX века. У Чернышевского эти идеи выступают в сопряжении с распространившейся тогда теорией «разумного эгоизма», что в частности подразумевало свободное подчинение личной выгоды общему делу, от успеха которого в конечном счёте выигрывает и личный интерес индивида.

Важнейшей задачей считалось решительное избавление от романтических иллюзий, господствовавших в первой половине XIX столетия. Примечательные разъяснения на этот счёт автор вкладывает в уста одного из главных героев романа, человека безусловно положительного и рьяного адепта *позитивного взгляда на позитивизм.* Итак, диалог Веры Павловны с Лопуховым, который, будучи старше и опытнее, учит её уму-разуму.

– Стало быть, правду говорят холодные практические люди, что человеком управляет только расчёт выгоды?

– Они говорят правду. То, что называют возвышенными чувствами, идеальными стремлениями – всё это в общем ходе жизни совершенно ничтожно перед стремлением каждого к своей пользе и в корне само состоит из того же стремления к пользе.

– Положим, вы правы. Но ведь эта теория холодна.

– Теория должна быть сама по себе холодна. Ум должен судить о вещах холодно.

– Но она беспощадна.

– К фантазиям, которые пусты и вредны.

– Но она прозаична.

– Для науки не годится стихотворная форма.

– Итак, эта теория обрекает людей на жизнь холодную, безжалостную, прозаичную?..

– Нет, Вера Павловна: эта теория холодна, но учит человека добывать тепло. Спичка холодна, холодна стенка коробочки, о которую трётся она, дрова холодны, но от них огонь, который готовит тёплую пищу человеку и греет его самого. Эта теория безжалостна, но, следуя ей, люди не будут жалким предметом праздного сострадания. Ланцет не должен гнуться – иначе надобно будет жалеть о пациенте, которому не будет легче от нашего сожаления. Эта теория прозаична, но она раскрывает истинные мотивы жизни, а поэзия – в правде жизни. Почему Шекспир величайший поэт? Потому, что в нём больше правды жизни и меньше обольщения, чем у других поэтов.

На этот счёт дискуссия не утихает едва ли не на всём протяжении романа. К примеру, другой из главных героев романа, Кирсанов, ставший позже вторым мужем Веры Павловны, на соответствующем витке развития сюжета решает для себя мучительную дилемму: дать волю своим чувствам и тем самым нарушить супружеское счастье Лопухова, своего лучшего друга, или утаить любовь к Вере Павловне. Ход его позитивистских рассуждений убеждает во втором.

«Мое положение вот какое: я люблю вино, и передо мною стоит кубок с очень хорошим вином, но у меня есть подозрение, что это вино отравлено. Узнать, основательно или нет моё подозрение, я не могу. Должен ли я пить этот кубок или опрокинуть его, чтобы он не соблазнял меня? Я не должен называть своё решение ни благородным, ни даже честным – это слишком громкие слова, я должен

назвать его только расчётливым, благоразумным: я опрокидываю кубок. Через это я делаю себе некоторую неприятность, но зато обеспечиваю себе здоровье, то есть возможность долго и много пить такое вино, о котором я наверное знаю, что оно не отравлено. Я поступаю неглупо, вот и вся похвала мне».

Чувство любви, но не как стихийная страсть, а как осознаваемое и контролируемое разумом, приобретает в системе ценностей «нового человека» чрезвычайно важное положение. Поэтому лирические мотивы занимают в романе едва ли не главенствующее место. К слову, в своё время он был пропущен цензурой в печать, поскольку чиновники увидели в нём всего-навсего любовное повествование. И это случилось по отношению к автору, находившемуся тогда в тюремном заключении! Сразу же по выходе романа оплошность обнаружили, и ответственный цензор был освобождён от должности.

Тем не менее, лирические чувства основных и второстепенных персонажей – отнюдь не «прикрытие» социологической подоплёки. И подробно рассказывая о всевозможных перипетиях «личной жизни», Чернышевский настойчиво проповедует новую этику человеческих отношений, понимание подлинной любви как чувства без примеси эгоистического присвоения себе того, кого по-настоящему любишь.

Эта этика с наибольшей отчётливостью декларируется Лопуховым, который на определённом этапе чутко ощутил, что Верой в отношении к нему больше руководит чувство глубокой признательности ему за то, что он женитьбой на ней избавил её от домашнего ада, однако сердце её с некоторых пор уже принадлежит другому. Осознав это, Лопухов готов сделать всё, чтобы любимая женщина обрела счастье с этим другим. Её сопротивление он стремится преодолеть примечательными в своём альтруизме аргументами.

– Помнишь, как мы с тобою говорили в первый раз, что значит любить человека? Это значит радоваться тому, что хорошо для него, иметь удовольствие в том, чтобы делать всё, что нужно, чтобы ему было лучше. Что тебе лучше, то и меня радует. Если с тобою нет беды, какая беда может быть со мною?

– Мой милый, но ведь ты так любишь меня!

– Конечно, Верочка, очень. Но ведь мы с тобою понимаем, что такое любовь. Разве не в том она, что радуешься радости, страда-

ешь от страданья того, кого любишь? Муча себя, ты будешь мучить меня.

– Но ведь ты будешь страдать, если я уступлю этому чувству, которое – ах, я не понимаю, зачем оно родилось во мне!

– Как оно родилось, зачем оно родилось – это всё равно, этого уже нельзя переменить. Теперь остаётся только один выбор: или чтобы ты страдала – и я страдал через это; или чтобы ты перестала страдать – и я также. Обо мне не думай, что ты обидишь меня. Не жалей меня: моя судьба не будет жалка оттого, что ты не лишишься через меня счастья.

Из «новых людей» наиболее оригинален и своеобразен Рахметов. Согласно описанию Чернышевского, будучи по происхождению из крупной и родовитой помещичьей семьи, он из убеждений «пошёл в народ», испытал себя в любых ипостасях тяжёлого физического труда, *«приобрёл и не щадя времени поддерживал в себе непомерную силу. "Так нужно, – говорил он, – это даёт уважение и любовь простых людей"»*. Рахметов вёл спартанский образ жизни, в том числе и по части еды, в которой придерживался принципа: *«Того, что никогда не доступно простым людям, и я не должен есть! Это нужно мне для того, чтобы хоть несколько чувствовать, насколько стеснена их жизнь сравнительно с моею»*.

Многое ещё сообщает автор об этом загадочном, совершенно *«особенном человеке»* (определение Чернышевского), которому, между строк, он предрекает большое будущее и, подытоживая разговор о котором, пишет о подобных ему следующее.

Мало их, но ими расцветает жизнь всех. Велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало; но они в ней – теин в чаю, букет в благородном вине; от них её сила и аромат; это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли.

В Рахметове всегда видели предтечу революционеров народнического толка. Более того, нередко говорилось, что Чернышевский впервые в русской литературе создал образ профессионального революционера. Это во многом справедливо, однако преувеличивать революционную направленность романа «Что делать?» вряд ли стоит, особенно в сравнении со следующим, незаконченным романом «Пролог» (1869), где один из главных героев открыто характеризует себя

следующим образом: он – *«демократ, социалист, революционер»* и его цель – *«стереть с лица земли разницу сословий и состояний».* Не случайно издание этой книги предполагалось автором не в России, а за границей.

Что же касается предыдущего романа, то Рахметов – эпизодический персонаж, которому посвящён всего десяток страниц, и социалистическая идея предстаёт здесь в достаточно реальном качестве, как осуществляемая не в далёком будущем, а в актуальном настоящем, исходя из условий российской жизни того времени. Швейные мастерские, которые организует Вера Павловна – образцовые предприятия, основанные на принципах добровольного труда, самоуправления и справедливости для всех.

По их подобию в 1860-е и в последующие годы в России не раз создавались различные товарищества и коммуны, так что мечта писателя отнюдь не была утопической. Она исходила из доверия автора к доброй воле человека и его разуму, из веры в реальную возможность гармоничных отношений между людьми, из веры в разрешение противоречий жизни. Отсюда мажорный финал повествования, который можно было предвидеть уже в той из начальных глав, где говорится о счастье, которое обрела героиня, вырвавшись из ненавистного родительского дома.

Бывает ли лучше жизнь на свете? Да, в начале молодости едва ли бывает. Но годы идут, и с годами становится лучше, если жизнь идёт, как должна идти, как теперь идёт у немногих. Как будет когда-нибудь идти у всех.

Как бы ни оценивать художественные достоинства романа «Что делать?», в своё время он конкретно отвечал на вопрос, поставленный в заглавии, давал яркий портрет людей поколения Н.Чернышевского и активно участвовал в становлении характера его младших современников. Об исключительной силе воздействия этой книги Г.Плеханов справедливо писал: *«Пусть укажут нам хоть одно из самых замечательных, истинно художественных произведений русской литературы, которое по своему влиянию на нравственное и умственное развитие страны могло бы поспорить с романом "Что делать?" Никто не укажет такого произведения».*

* * *

В добавление к сказанному приведём заметки И.В.Липаева (см. о нём в разделе «Музыка, театр и кино»). Встреча с Н.Г.Чернышевским произвела на него неизгладимое впечатление, которое он попытался выразить в небольшом очерке воспоминаний, изданном в 1920 году.

Иван Липаев
ВЕЧЕР РАДОСТИ

В конце июля 1880 года, покончив сезон в Ялте с труппой С.Г.Буховецкого, я возвращался по Дону на родную Волгу. В Ростове на пароход «Пётр Великий» вошёл пассажир, довольно спокойно осмотрел своих спутников и также спокойно разместился на палубе. Мы проезжали мимо станиц, крутых берегов реки, то и дело огибали отмели Дона, все интересовались рекой, но палубному пассажиру, кажется, было всё равно, что бы нас не восторгало. И только к ночи, когда уже все разошлись по своим каютам, он обратился ко мне с вопросом:

– Не одолжите ли мне чайничка? Буфетчику неохота платить лишнее.

Я извинился, что чайника у меня нет, что я сейчас сам буду пить чай в буфете и было бы очень приятно, если бы неизвестный спутник разделил со мною компанию. Он согласился. Скоро мы сидели за столом и как-то незаметно для себя непринуждённо повели беседу. Я сказал, кто я, куда еду.

– Да, вы на Волгу и в Саратове будете?

– Буду, конечно, часа на три, пока стоит пароход.

– Вот хорошо было бы, если бы вы там разыскали моего приятеля. Сам-то я не угожу, потому что мне прописано доехать до места назначения в известный срок и обязательно быть к определённому часу.

– А кто ваш приятель?

– Николай Гаврилович Чернышевский…

– Чернышевский! – невольно воскликнул я.

Мы замолчали. Я, видимо немало смутил своего спутника восклицанием. Он как-то недоверчиво, но с улыбкой глядел на меня и точно ожидал какого-то объяснения моему удивлению, но потом сам

начал с полной откровенностью повествовать о своих отношениях к саратовцу-писателю.

– Фамилия моя – Мозговой, Петр Иванович. Я жил долгое время на поселении вместе с Николаем Гавриловичем, полюбил его всею силою души. Когда кончился срок моей ссылки и мне разрешено было возвратиться в родной Новочеркасск, я с наслажденном всё распродал из своего скарба и поехал. В Новочеркасске меня встретили неприязненно: чинили задержки с пропиской паспорта, установили слежку за квартирами, где я останавливался, выгоняли с этих квартир, опасаясь навлечь на себя подозрение, а главное, куда бы я не сунулся, мне везде отказывали в службе. Даже знакомые, хорошие, близкие, старались меня не узнать. Надоело мне всё это, и вот я решил возвратиться в Вилюйск и там вновь попытаться устроиться. Возвращение должно быть выполнено в срок... В Царицыне, Самаре и Челябинске я должен явиться к жандармам, они проставят сроки приёмки и бесплатной отправки, выдадут по казённым надобностям на проезд, ну, вы понимаете и т.д. и т.п. Вот отчего я и не могу сам побывать у Николая Гавриловича. Отчасти боюсь и на него навлечь лишнее подозрение, отчасти и сам боюсь попасться жандармам.

– Так что ж, я с удовольствием возьмусь побывать у Чернышевского.

– Я напишу ему о себе и попрошу вас смело пойти к нему с письмом. Вам стоит произнести только мою фамилию...

Наутро Мозговой вручил мне довольно объёмистое письмо, и я дал слово в точности исполнить его поручение. Утром мы снова возобновили за чаем наш разговор.

– С Николаем Гавриловичем мы прожили душа в душу. Да с ним и нельзя было бы иначе – таких людей мало. Говорили мне ещё про Фёдора Михайловича Достоевского: он мог только стать рядом с Чернышевским по братской любви и незлобивости к людям. Николай Гаврилович всегда казался мне человеком совершенства. Соприкасаясь с ним, мы, ссыльные, набирались моральных сил, легче переносили притеснения. Бывало одурь возьмёт от ссылки, и только Николай Гаврилович сумеет утешить:

– «Э, полноте, – лучше ли многим живётся? Может быть, в этом-то своего рода и счастье. Давайте-ка, вот, докончим работу, а тогда потолкуем и покрепче».

Работой Николай Гаврилович называл уборку своей квартирки, приведение в порядок разбросанных в ней вещей. И ведь, представь-

те, начнёшь помогать ему, увлечёшься посторонними разговорами и совсем забудешь жалобы па тоску и одиночество. Удивительный был человек. Когда его препроводили в Астрахань, все ссыльные повесили головы, вся сибирка... А вы не опасаетесь к нему пойти? – неожиданно спросил меня П.И.Мозговой.

– Отчего же? Нисколько...

– То-то... Вероятно, возле него здоровая слежка.

В Царицыне мы расстались. Я несколько раз заверил П.И.Мозгового, что передам его письмо в точности, и когда очутился уже один на волжском пароходе, невольно задумался над своим прошлым. Ещё недалеко ушло время, когда мы прятали под пол от всякого подозрительного шороха роман Чернышевского «Что делать?», когда зачитывались примечаниями его к политической экономии Дж.Ст.Милля. Фотографическая карточка типичного интеллигента-юноши, рассказы про «гражданскую казнь», от которой веяло чем-то средневековым, различные факты по преследованию поклонников и почитателей его имени – всё это тихо плыло пред моим взором и волновало неотступным вопросом: неужели же я могу повидаться с Чернышевским, услышать его голос, пожать его руку. Нет, всё это казалось мне каким-то сном, чем-то совершенно невероятным, несбыточным.

В Саратов мы приплыли довольно поздно, под вечер и пароход остановился «в рукаве», у мельницы Шмидта, так что до города нужно было ехать довольно изрядно. Любопытно: у кого бы я ни спрашивал из обывателей, где живёт Чернышевский, никто мне ничего не отвечал, а только всматривался с изумлением во всю мою фигуру и торопливо отходил молча. Наконец, какой-то гимназист сказал мне, что за сведениями нужно обратиться в лавку, на углу Армянской и Гимназической, потому что там, он знал, Чернышевские делали различные закупки.

Не доходя до этой лавки, я встретил парня, подтвердившего показания гимназиста. В лавке мне сказали, что только сию секунду был у них сын Николая Гавриловича, Михаил Николаевич, и я могу ещё догнать его и пойти с ним вместе к квартире Чернышевского. К сожалению, я не мог догнать молодого человека, но видел в какой дом он вошёл и остановился на секунду у ворот. Мне казалось неудобным в наступившие сумерки войти в квартиру человека, совершенно незнакомого. В нерешительности я осмотрел дом. Он находился как раз против Липок, где теперь стоит роскошный особняк

Рейнеке. Дом был, если не забываю, весь деревянный, квартира же Чернышевского помещалась во втором этаже.

– Вы к Чернышевскому? – спросил меня какой-то благообразный господин.

– К нему...

– Пожалуйте запросто. К Николаю Гавриловичу все так ходят.

И он приотворил мне калитку. Я окликнул, нет ли кого-нибудь на дворе и, не получив ответа, прямо начал входить по лестнице во второй этаж. Но и здесь, несмотря на растворённые двери в комнаты, никто не показывался мне.

– Можно войти? Есть кто-нибудь? – осведомился я.

Откуда-то послышались твёрдые, быстрые шаги и предо мной выросла женская фигура. То была Ольга Сократовна, супруга Чернышевского.

– Милости просим, войдите, – ласково промолвила она. – Вам, вероятно, Николая Гавриловича? Я сейчас ему скажу.

Я просил вручить Чернышевскому свою визитную карточку, но Ольга Сократовна что-то проговорила и скрылась в правую боковую комнату прихожей.

– Пожалуйте…

Меня вдруг охватило волнение и мне показалось, что я сбрасывал своё платье целую вечность.

– С кем имею честь? – как-то необычайно запросто обратился ко мне Чернышевский.

Вместо того, чтобы отрекомендоваться писателю, я прерывающимся голосом отрапортовал:

– Я к вам от Петра Ивановича Мозгового... Привёз вам его поклон... он просил сказать... да вот, чуть не забыл.

Я вынул из кармана письмо и почтительно вручил его Чернышевскому.

– Ах, Пётр Иванович...да позвольте, как же это вы с ним… Садитесь...

Только теперь, когда Чернышевский начал читать письмо, я стал всматриваться в него и во всю обстановку. Мне показалось, что его кабинет и он сам – нечто целое и неразрывное. Небольшого роста, в халате, с бородой «лопаткой», уже значительно поседевшей, в очках, с довольно обильной шевелюрой, он сильно напоминал распространённые портреты и точно недалеко ещё отошёл от них годами. Его

голос, чистый, уверенный, был ещё и свеж, и звучен, движения ещё казались энергичными.

Мне думается, в том кабинете, где я теперь сидел на диване, не могло быть другой обстановки. Книги были разложены но полкам сверху донизу. На стульях, на подоконниках, на письменном столе – книги и книги. Получалось впечатление, будто вы очутились в библиотеке. На столе, кроме того, лежали недописанные листы каких-то сочинений, корректурные гранки. Всё это тонуло в полусумраке одинокой лампы и точно манило своей таинственностью.

– Да, вот оно... – заговорил Чернышевский. – Всё это не радостно. А вы знаете хорошо милого Петра Ивановича?

– Нет, я с ним познакомился случайно на Дону, на пароходе. Он едет теперь опять в Сибирь.

– Да, да. Неприятно ехать туда, откуда рвёшься десятками лет...

И Чернышевский призамолк. Видимо, он на мгновение унёсся куда-то своими воспоминаниями.

– Удивительно, как вы не побоялись взять такое поручение ко мне. Вы... из политических?

– Что вы, Николай Гаврилович? Я артист, но я с великим удовольствием принял поручение Петра Ивановича. Я ведь считал за счастье повидаться с вами.

– Ну что вы... разве так можно...

Наступила неловкая пауза. Ольга Сократовна вошла в кабинет, и Чернышевский обратился:

– Помнишь Мозгового, о котором я тебе не раз говорил? Так от него письмо. Пётр Иванович, оказывается, опять едет на старое пепелище.

Но Ольга Сократовна перебила мужа:

– Я вам чаю принесу сейчас.

Скоро прислуга вошла с двумя стаканами чаю и, казалось, этот китайский напиток развязал нам языки.

– Как же вы себя чувствуете на родине, Николай Гаврилович?

– Хорошо, не могу жаловаться. В Астрахани недомогал от жары, иногда от лихорадки.

– Ещё бы, – вставила Ольга Сократовна, – такой был переход.

– Конечно, конечно... А здесь зато я хорошо поправился, окреп. Полагаю, и душевного покоя тут больше. В Астрахани никогда не выйдешь без того, чтобы на тебя кто-нибудь не полюбовался издали. Ну, а тут, может, тоже не дремлют, да я не замечаю. В хороший день

выйду в Липки, иногда с книжкой, или так, на солнышке погреться. Но здесь меня осаждают знакомые. Хотелось бы одному посидеть, а вдруг: Николай Гаврилович, наш старый знакомый... Ну, и начнёт рассказывать, почему знакомый, отчего да от кого.

– А бываете ли вы где-нибудь в общественных учреждениях?

– Раз только был в заседании земства. Что такое представляли собою заседания, для меня было закрыто. Я приехал в Саратов, не видав реформ.

– И что же?

– Земство мне показалось… ну, как бы вам сказать, ну, маленьким парламентом с его речами, волнениями, запальчивостью. Отрадно было всё это слышать и видеть. Только тогда, представьте, мне стали ясны отчёты о заседаниях в земствах из газет. Казалось, всё вижу одно и то же заседание, одну и ту же картину, тех же людей. Право.

– А как вы нашли вообще Россию, наше общество со времени вашей...

– Ссылки, – договорил Чернышевский. Да, всё стало неузнаваемым... положительно неузнаваемым. Вот вам пример. Есть у нас, в Саратове, нагорная сторона. Бывало, не дай Бог попасть туда человеку нашего круга – сейчас же расправятся: то по шапке, то по физиономии, и придёшь оттуда прямо-таки сам не свой. Не били разве только «своих» из чиновников, да из духовенства. Один раз мы, семинаристы, пошли было туда погулять, посмотреть, так нас гнали целых три улицы... А теперь всё это кажется каким-то враньём. Так и по всей России, я полагаю. Цивилизация, что в одном городе, что в целой стране, идёт одинаково. Невозможно, чтобы человечество не шло вперёд. Почитайте Вебера, Бокля, в особенности Бокля – сколько в них поучительного! Даже те места в Сибири, которые я проезжал на поселение, и то сильно переменились к лучшему. Стали другими ямщики, в городах появились фонари на улицах, мощёные улицы, есть даже газеты кой-где. Ну, а когда я тронулся из Питера, так уже через четыреста, пятьсот вёрст пошла глушь и жуть непроходимая. Вот вся Русь и казалась мне в то время, по сравнению с Питером, тайгой, вечным её шумом и молчанием. Тайга тем и ужасна, что или надоедливо, до боли в ушах, шумит, или молчит, могильно и страшно молчит...

– Значит, Николай Гаврилович, насколько же мы отстали от Европы, если даже Петербург вам в своё время казался очагом культуры? Как это обидно...

– Обижаться тут не следовало бы. Всё устроение в жизни находится в зависимости от воли *самого человека.* Сумел же «Современник» найти людей, доходили же их голоса до всей России. Или возьмите Робинзона. Он ли не пример? Человек везде может ковать своё счастье, свой мир. Когда приезжает на поселение какой-нибудь политический, он буквально теряется – что, дескать, он тут будет делать, как жить? Растерялся было и я. Но потом и пошло. Устроил всё сообразно своим вкусам, привычкам. Был свой мир.

Мы ещё поговорили. Я взглянул на часы. Мне пора было отправляться на пароход. Николай Гаврилович, как говорится, размяк в разговоре и входил в полосу полного властелина того, где он казался мне таким вдохновенным, мужественным и непоколебимым. От его слов веяло убеждённостью, простотою. Становилось ясно, что он способен был очень скоро убедить собеседника в том, о чём этот собеседник ещё вчера не мог думать.

Я встал с дивана и поблагодарил хозяина за гостеприимство. На прощанье у меня как-то невольно сорвалось – нельзя ли хоть строчку его рукописи взять с собой па память? Но Чернышевский был против этого.

– Я знаю эти строчки, они не раз кончались печально для посетителей. Никаких доказательств нашего свидания! Прощайте...

Я вышел на улицу, когда уже было темно. Прохлада июльского вечера казалась мне вселявшей бодрость и силу, а слова Чернышевского звучали призывом. И я никогда не ожидал, что через три месяца этот, здоровый на вид человек, мог почить вечным сном. Но 17 октября 1889 года это свершилось: закон природы взял своё и Чернышевский ушёл в вечность.

Прошли года. Я поселился в Саратове. Я часто прохожу мимо того места, где когда-то жил великий энциклопедист, каждый раз вспоминаю его образ, его слова. И вечер, с ним проведённый, кажется не только вечером незабвенным, но и вечером радости моей жизни.

* * *



К.Сомов Михаил Кузмин

Поэт *Михаил Алексеевич* ***Кузмин*** (1875–1936) родился в Ярославле, и когда ему был год от роду, семья Кузминых переехала в Саратов. Здесь он учился в гимназии, и впечатления детства время от времени отзывались в его творчестве. При том, что впоследствии он без особого восторга вспоминал о своём пребывании на Волге, в его душе эпизодически звучали струны, настроенные в тон великой реке.

Так, в сорокалетнем возрасте, в натуре, избалованной столичной жизнью, неожиданно просыпается чувство, которое могло возникнуть только у того, кто когда-то соприкасался с естеством больших просторов, вдыхал запах степных трав, слышал звучный благовест колоколов.

Исходным побуждением к написанию стихотворения **«Просохшая земля….»** (1916), конечно же, послужило время всеобщих испытаний («слякоть» и жертвенность затянувшейся Первой мировой войны), но только благодаря воспоминаниям далёкого волжского детства поэт-сибарит мог заговорить новым для себя языком и пробудить дремавшую в глубинах его души ноту русской соборности, почув-

ствовать радость близости к земле, а через пантеистические ощущения приблизиться к единению с людским миром. И никакой иронии, которую так ценили в нём эстеты, и вера в то, что с молитвой *«отвыкнет бедная душа хромать»*.

Просохшая земля! Прижаться к ней,
Бессолнечную смену мёртвых дней
Ясней позабывать и холодней!

О, твёрдая земля, родная мать!
Научишь мудро, просто понимать.
Отвыкнет бедная душа хромать.

Как сладок дух проснувшейся травы,
Как старые ручьи опять новы,
Какой покой с высокой синевы!

Раскиньтесь, руки, по земле крестом!
Подумать: в этом мире, в мире том
Спасёмся мы Воскреснувшим Христом!

Кто грудь земли слезами оросил,
Кто мать свою о помощи просил,
Исполнится неистощимых сил.

Но вернёмся к тому, что считается определяющим в поэтическом наследии Кузмина. Будучи одной из заметных фигур многочисленной плеяды творцов русского «серебряного века», он вначале примыкал к символизму, затем к акмеизму. Печататься начал с 1905 года, то есть в тридцатилетнем возрасте, что для поэтов достаточно поздно, но зато первые же поэтические сборники принесли ему широкую известность («Сети» 1908, «Осенние озёра» 1912, «Вожатый» 1913, «Глиняные голубки» 1914). Быстро прослыл *«королём эстетов»,* законодателем мод и тона. Александр Блок услышал в его стихах *«дыхание артистичности»* и *«пленительное лукавство»*. Действительно, они подчёркнуто элегантны, в них господствует дух изящной игры и заведомого представленчества.

Достаточно вслушаться в одно из его ранних стихотворений – «**Где слог найду…»** (1906). Сразу же обращает на себя внимание

изысканный слог (пятистрочие с выдержанной перекрёстной рифмой *a a b a b*) и то, как звучно разработана система аллитераций с рокочущим *ро* в конце первой строфы *(Мариво, перо, Пьеро, Фигаро́).*

Твой нежный взор, лукавый и манящий –
Как милый вздор комедии звенящей
Иль Мариво капризное перо.
Твой нос Пьерро и губ разрез пьянящий
Мне кружит ум, как «Свадьба Фигаро́».

Дух мелочей, прелестных и воздушных,
Любви ночей, то нежащих, то душных,
Весёлой лёгкости бездумного житья!
Ах, верен я, далёк чудес послушных,
Твоим цветам, веселая земля!

Как видим, автор явно демонстрирует свою начитанность, широко раздвинутые культурные горизонты. Этот этюд-портрет полон игривости и весёлой лёгкости. Россыпью мелькают эпитеты-характеристики, нанизываемые блестящим ожерельем: *нежный, лукавый, манящий, милый, звенящий, капризное, пьянящий, прелестных, воздушных* – так возникает прихотливый веер черт и чёрточек *«бездумного житья»*, ещё бóльшую легковесность которому придают определения типа *милый взор* и *дух мелочей*.

Для современников Кузмина главное очарование его стихов состояло в высоком, эстетизированном сибаритстве лирического толка. Гедония, культ чувственных наслаждений, в том числе и с оттенком эротизма – одна из соблазнительных и соблазняющих граней «серебряного века», и поэзия Кузмина превосходно удовлетворяла потребность в этом соблазне.

Причём удовлетворяла в той притягательной манере, когда обо всём говорится недомолвками, вскользь, неопределённо – как раз в подобной «невнятности» и состоит особый шарм недосказанности, загадочности. Вот, к примеру, как выглядит это в стихотворении «**В лёгкой лени…**» (1912), где можно только предполагать и догадываться, что речь идёт о неге лирического единения мужчины и женщины, о блаженстве сладостных объятий.

В лёгкой лени
Усыпленья
Все ступени
Наслажденья
Хороши!

Не гадаешь,
Замирая,
Где узнаешь
Радость рая
В той тиши.

Нам не надо
Совершенья,
Нам отрада –
Приближенья...
Сумрак густ. –

Без заката
Зори счастья.
Тихо, свято
То причастье
Милых уст.

Здесь не может не восхитить изысканная лёгкость конструкции стиха (каждая строка состоит из одного-двух слов) и его исключительная музыкальность. Между прочим, Кузмин учился в Петербургской консерватории, впоследствии писал музыку к собственным стихам и исполнял их в сопровождении гитары. Более того, была известна его музыка к театральным постановкам, в том числе к пьесам Александра Блока, а также написанные им две оперы и два балета.

Валерий Брюсов справедливо отмечал у него *«дар стиха певучего и лёгкого».* Стих этот по внешности обращён к чувственно-осязаемому предметному миру, но внутренне, как это зачастую бывало у поэтов «серебряного века», он устремлён к *нездешнему*, то есть к тому желаемому и желанному, которого так недостаёт в реально существующем мире (одна из поэтических книг Кузмина носит название «Нездешние вечера»).

Проследим, как и куда могло уносить поэта воображение на примере большого стихотворения **«Вы думаете…»** (1913), где он говорит о себе именно как о поэте, назначение которого быть особого рода исследователем *(«географом»)* человеческих душ, потому что душа, по Верлену и Кузмину, тот же ландшафт.

Вы думаете, я влюблённый поэт?
Я не более, как географ...
География такой страны,
которую каждый день открываешь
и которая чем известнее,
тем неожиданнее и прелестнее.
Я не говорю,
что эта страна – ваша душа
(ещё Верлен сравнивал душу с пейзажем),
но она похожа на вашу душу.
Там нет моря, лесов и альп,
там озёра и реки
(славянские, не русские реки)
с весёлыми берегами
и грустными песнями,
с белыми облаками на небе;
там всегда апрель,
солнце и ветер,
паруса и колодцы,
стая журавлей в синеве;
там есть грустные,
но не мрачные места,
и похоже,
будто когда-то
беспечная и светлая страна
была растоптана
конями врагов,
тяжёлыми колёсами повозок,
и теперь вспоминает порою
зарницы пожаров;
там есть дороги,
обсаженные берёзами,
и замки,

где ликовали мазурки,
выгнанные к шинкам;
там вы узнаете жалость
и негу,
и короткую буйность,
словно весенний ливень;
малиновки аукаются с девушкой,
а Дева Мария
взирает с острых ворот.
Но я и другой географ,
не только души.
Я не Колумб, не Пржевальский,
влюблённые в неизвестность,
обречённые кочевники –
чем больше я знаю,
тем более удивляюсь,
нахожу и люблю.
О, янтарная роза,
розовый янтарь,
топазы,
амбра, смешанная с мёдом,
пурпуром слегка подкрашенная,
монтраше́ и шабли́,
смирнский берег
розовым вечером,
нежно-круглые холмы
над сумраком сладких долин
древний и вечный рай!
Но, тише...
и географу не позволено
быть нескромным.

Сколько здесь блёсток подлинной поэтичности *(… там озёра и реки… // с весёлыми берегами // и грустными песнями, // с белыми облаками на небе; // там всегда апрель, // солнце и ветер… // стая журавлей в синеве)* – поэтичности, поддержанной изысканной игрой слов *(«О, янтарная роза // розовый янтарь…»)*, и какая влюблённость в жизнь, которая грезится! И когда он чрезмерно увлёкся, когда его

голова закружилась от *«монтраше и шабли»*, поэт вспоминает о «здешнем» и вынужден трезво прервать себя: *«Но, тише…»*

И что не может не пленить в этом произведении, так это завидная свобода «говорения». Кузмин изъясняется поразительно легко и свободно, следуя течению вольных мыслей, в опоре на свободный стих. Надо заметить, что, наряду с обращением к строгой форме сонета, излюбленной поэтами «серебряного века», он одним из первых стал разрабатывать в русской литературе технику верлибра.

Новации в искусстве версификации в известной мере начали привлекать внимание Кузмина ближе к середине 1910-х годов, и он не раз откликался на экспериментальные веяния времени, в том числе в чём-то сближаясь с «поэзами» И.Северянина, как видно это в стихотворении **«Белая ночь»** (1917).

Загоризонтное светило
И звуков звучное отсутствие
Зеркальной зеленью пронзило
Остеклянелое предчувствие.
И дремлет медленная воля –
Секунды навсегда отстукала –
Небесно-палевое поле –
Подземного приёмник купола,
Глядит, невидящее око,
В стоячем и прозрачном мреяньи.
И только за́ небом, высо́ко,
Дрожит эфирной жизни веянье.

К сожалению, в подобных случаях присущая Кузмину утончённость переходила в некоторую манерность, оборачиваясь самоцельным изыском. И то, что прежде могло быть милой парадоксальностью (стихотворный цикл с несколько «странным» названием «Осенний май»), теперь представало порой искусственным словотворчеством с включением надуманных алогизмов *(«звуков звучное отсутствие»)*.

Такого рода увлечения сопровождали Кузмина до начала 1920-х, смыкаясь с футуристическими и конструктивистскими опытами, как представлено это в стихотворении «**Косые соответствия»** из сборника с симптоматичным заголовком «Парабола» (1922).

Косые соответствия
В пространство бросить
Зеркальных сфер –
Безумные параболы,
Звеня, взвивают
Побег стеблей.

Зодиакальным племенем
Поля пылают,
Кипит эфир,
Но все пересечения
Чертёж выводят
Недвижных букв

Имени твоего!

С этого времени поэтическая струна в творчестве Кузмина начинает ослабевать, и на передний план выдвигается стихотворная стилизация (цикл «Александрийские песни», ориентированный на античные размеры) и проза, столь же искусно стилизованная под позднеантичную литературу или XVIII век (выделяется авантюрный роман «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро»), а также переводы зарубежных классиков (Апулей, Боккаччо, Шекспир).

Это «бегство» в прошлое во многом определялось неприятием чуждой для него яви послереволюционных лет. Она настолько ожесточила его душу, что смогла породить стихотворение **«Ангел благовествующий»** из цикла с демонстративным названием «Плен» (1919) – стихотворение, совершенно неожиданное для поэта, всегда с брезгливостью относившегося к политике.

Бац!
По морде смазали грязной тряпкой,
Отняли хлеб, свет, тепло, мясо,
Молоко, мыло, бумагу, книги,
Одежду, сапоги, одеяло, масло,
Керосин, свечи, соль, сахар,
Табак, спички, кашу –
Отняли
Всё,

И сказали:
«Живи и будь свободен!»
Бац!
Заперли в клетку, в казармы,
В богадельню, в сумасшедший дом,
Посеяв ненависть и тоску…
Не твой ли идеал осуществляется, Аракчеев?
«Живи и будь свободен!»
Бац!

Тем не менее, для нас Михаил Кузмин всегда останется прежде всего поэтом-лириком. И, может быть, особенно драгоценны у него лирические признания, где нет свойственного ему снисходительно-ироничного взгляда на вещи. Одно из них – **«Не могу я вспомнить без волненья…»** (1909), где он очень искренно, безыскусно, с душевной открытостью задаётся вопросом по поводу того, что почти невозможно объяснить: казалось бы, всё то же, что было у него и у неё, когда возникло чувство, а теперь оно куда-то улетучилось, и вместо радостных волнений осталась только печаль.

Не могу я вспомнить без волненья,
Как с тобой мы время коротали!
А теперь печали дни настали,
Ах, печали, ревности, сомненья!

Как осенним утром мы бродили,
Под ногами листья шелестели...
Посмотри: деревья всё не те ли?
Эти губы, руки – не мои ли?

И какие могут быть сомненья,
Для кого печали дни настали?
Ведь от дней, что вместе коротали,
Лишь остались горечь да волненья!

* * *



П.Корин А.Н.Толстой (1940)

Как известно, в русской литературе представлена триада авторов с фамилией ***Толстой***, и их творчество составило последовательную эволюционную линию от середины XIX-го к середине XX столетия.

Алексей Константинович Толстой – середина и вторая половина XIX века (1817–1875): стихотворения, баллады, поэма «Иоанн Дамаскúн» и драматическая трилогия «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Фёдор Иоаннович», «Царь Борис».

Лев Николаевич Толстой – вторая половина XIX и рубеж XX века (1828–1910): автобиографическая трилогия «Детство», «Отрочество», «Юность», повести «Казаки», «Крейцерова соната», «Смерть Ивана Ильича», «Отец Сергий», «Хаджи-Мурат», романы «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», драмы «Живой труп», «Власть тьмы».

Алексей Николаевич Толстой – первая половина XX века (1883–1945): прозаический цикл «Заволжье», романы «Хромой барин», «Аэлита», «Похождения Невзорова», «Гиперболоид инженера Гарина», «Пётр Первый», трилогия романов «Хождение по мукам», драматическая дилогия «Иван Грозный». И, как можно заметить, по облику своему это был человек уже другой формации, входящей в историческое измерение XX века.

Обратимся к творчеству третьего из этих выдающихся литераторов-однофамильцев. Итак, *Алексей Николаевич* ***Толстой***, который унаследовал от отца титул графа и склонность к широкому образу жизни, сумев удержать свою «барственность» даже в советские времена.

Как уроженца, его «делят» между собой две соседние губернии. Он родился в городе Николаевске (ныне Пугачёв Саратовской области), где прошло его младенчество, но вскоре семья перебралась на степной хутор Сосновка близ Самары, и там он провёл счастливое деревенское детство.

Впечатления той поры три десятилетия спустя нашли своё место в автобиографической повести «Детство Никиты», которую по достоинству ставят в один ряд с такими произведениями русской литературы, как «Детские годы Багрова внука» С.Аксакова, «Детство» и «Отрочество» Л.Толстого, автобиографические повести В.Короленко и М.Горького. В отношении подчёркнуто светлого и гармоничного восприятия мальчиком окружающей его жизни симптоматично первоначальное заглавие – «Повесть о многих превосходных вещах».

Касательно Саратова присоединим тот факт, что, по некоторым сведениям, Толстой учился здесь в 1-й мужской классической гимназии. И по-своему примечательна следующая подробность: героем своего рассказа «Русский характер» (1944), которым завершается шестичастный военный цикл «Рассказы Ивана Сударева» и который получил наиболее сильный читательский отклик, он делает парня из приволжского села Саратовской области. Через его облик, облик его отца, матери и невесты с удивительной проникновенностью говорится о настоящих русских людях. Итог повествования подводится с предельным лаконизмом.

Да, вот они, русские характеры! Кажется, прост человек, а придёт суровая беда, в большом или малом, и поднимается в нём великая сила – человеческая красота.

* * *

Первое десятилетие творчества А.Н.Толстого – это условно *1910-е годы.* Начав печататься стихами с 1905-го и прозой с 1908-го, он вошёл в литературу серией повестей и рассказов так называемого заволжского цикла (1909–1911), что нашло продолжение в двух не-

больших романах «Чудаки» (1911) и «Хромой барин» (1912), а также в повести «Приключения Растёгина» (1913) и в ряде последующих вещей типа рассказа «Четыре века» (1914).

Сквозь пелену чудачеств и экстравагантных происшествий их персонажей высвечивалась мысль об окончательно отмирающей усадебной России, существование которой превращалось в смехотворный анекдот, дурашливый фарс. О запустении угасающих дворянских гнёзд в повести «Петушок» (1909) констатируется: *«Все вымерли, унеся с собой в сырую землю веселье, богатство и несбывшиеся мечты».* М.Горький уже в 1910 году отметил в нём писателя *«крупного, сильного, с жёсткой правдивостью изображающего разложение современного дворянства».*

Хиреет, выветривается помещичья порода, и параллельно тому Толстой показывает, как простонародье начинает поднимать голову. Оно теперь нередко и хитрее, и сильнее барина. Прежняя узда уже не держит его, и законов оно не чтит, выходя из повиновения.

Впервые со всей отчётливостью крушение прежних порядков писатель обрисовал в рассказе «Архип» (1909), где, увидев беспомощность своего молодого хозяина, мужик может позволить в его адрес грубый окрик *«Щенок!»*. А уж миром встать, чтобы спалить господскую усадьбу за грешки какие – это сам Бог велел. И в ряде последующих рассказов («Сватовство» 1910, «Прогулка» 1911) Толстой повествует, как осмелел простой люд. Грабит и бьёт, доходя порой до смертоубийства тех, кто формально ещё числятся власть имущими.

Хуже того, отмечается, как в глубинах низовой среды прорастает нечто замутнённое, тёмное, устрашающее. В том же рассказе «Архип» говорится о тех, что *«на всё способны, в них бес сидит».* Переполняет их злоба, слепая ненависть. Кто-то чинит ужасающий самосуд, кто-то со смехом убивает барина своего, в сущности, ни в чём неповинного. Матёрый казак толкует: *«У нас в степи законы не писаны, колодцы глубокие – бросил туда человека, землицей засыпал, и пропал человек».*

Угрюмая натура с тяжёлой рукой, это ещё что. А то ведь глянет из человека и зверь настоящий – *«мужик косматый, косолапый, глаза волчьи, налитые кровью».* И повадки звериные, на что одна помещица замечает: *«Мужик обращается в первобытное состояние».*

Таковы нелицеприятные грани иного уклада, зреющего в недрах народной России начала XX века. Но, наряду с тем и всё очевиднее с

середины 1910-х годов, писатель с воодушевлением начинает говорить о поколении новых людей, которые стремились сбросить с себя оболочку прежнего существования, вырваться из оков обыденности, открыть для себя горизонты большой, незаурядной жизни – и если не сейчас же, то хотя бы в грядущем. Эти люди в своих исканиях несли заряд явственно современного мироощущения, и столь же явственным становился у Толстого новый стиль литературного письма (рассказы «Буря», «Для чего идёт снег», «Под водой» – все 1915, «Миссис Бризли» 1916).

К той же середине 1910-х годов в творчестве писателя вызревает один из самых сокровенных мотивов: для обновляющейся человеческой натуры высшим притяжением жизни становится любовь (рассказ «Овражки» 1913, повесть «Большие неприятности» 1914, незаконченный роман «Егор Абозов» 1915).

Герой рассказа с программным заголовком «Любовь» (1916) встречает женщину, которую он чувствует глубоко родной себе, как и она его. Огромное, всеохватывающее чувство, счастье обретения близкого себе человека побуждает пойти на разрыв с привычным, весьма благополучным укладом существования.

– Жизнь для меня – это Маша… Всё бывшее со мной – отхлынуло, все связи порвались, как паутина… Мне тридцать семь лет. У меня два ордена и чин, собственный дом, жена и служба – всё полетело к чёрту. Вот – вторая жизнь, а та кончена… Вы поймите: взяли человека, вывели из затхлой комнаты и встряхнули – живи сызнова… Вдруг оказалось, что только и нужно мне на свете хоть ещё раз увидеть Машу… Всё было лишним, вся жизнь!

* * *

Второе десятилетие творчества Алексея Николаевича Толстого определим как *1920-е годы*, хотя сразу же заметим: к этому следует присоединить этап кардинального слома исторической действительности конца 1910-х, а также тот факт, что темы, поднятые в это время, писатель продолжил разрабатывать и позднее – явь революционной России в романе «Хмурое утро» (1939–1941), завершившем трилогию «Хождение по мукам», судьбы эмиграции в романе «Чёрное золото» (1931, 2-я редакция под названием «Эмигранты» 1938), зловещая тень тоталитаризма в романе «Гиперболоид инженера Гарина»

(написанный в 1926–1927, он подвергся переработке в 1937-ом с включением новых глав).

Исходным пунктом данного периода стали годы, проведённые Толстым в эмиграции (1918–1923, в основном Париж, а затем Берлин). Её «польза» состояла не только в том, что тогда были написаны повесть «Детство Никиты» (1920–1922) и роман «Сёстры» (1919–1921), но и в возможности трезвого осмысления «изнутри» жизни тех, кто покинул Отечество. Наиболее основательно это было сделано в повести «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1924) и в только что упомянутом романе «Чёрное золото» («Эмигранты»).

Если в повести критический заряд автора вылился в сатирический памфлет на пройдоху-обывателя, то роман стал развёрнутым объективным художественным исследованием того, что происходило вокруг Советской России 1919 года. Оно не только достоверно, но и документально в своей основе, поскольку, кроме трёх женских фигур и полковника Налымова, остальные из основных персонажей – реальные исторические лица. И приходится только поражаться цепкой наблюдательности и «всезнанию» писателя.

Захватывающая детективная интрига романа построена на отслеживании сложнейших политических хитросплетений, которые раскручивает крупный преступник, прикрывающийся личиной «русского патриота» и задумавший авантюру с целью выпотрошить казну ряда государств и частных компаний. С фактами в руках и с беспощадной правдивостью автор изобличает махинации как проходимцев разного калибра, так и государственных мужей самого высокого ранга.

У всех них на уме только одно: деньги, нажива, обогащение за счёт других. «Чёрное золото» – это и нефть Кавказа, на которую хотели бы «наложить лапу» воротилы Запада, это и метафора грязных денег, добываемых грязной политикой и грязным жульничеством. В эту же грязь втянуты и люди из среды русских эмигрантов, опускающихся всё ниже (предел падения – княгиня, ставшая проституткой).

Правдив Толстой и в обрисовке большевизма времён Гражданской войны. Отнюдь не идеализируя его, он стремится показать историческую перспективность нарождавшегося политического режима и всемерно подчёркивает мысль: если Запад более всего озабочен благополучием и комфортом, то нищая и голодная Россия – идеей об ином устройстве жизни. И только благодаря силе этой идеи стране удаётся защитить себя от притязаний интервенции.

Та же мысль о духовном противостоянии России и Запада зримо и незримо пронизывает возникший в 1920-е годы целый массив произведений научной фантастики: повесть «Союз пяти» и пьеса «Бунт машин» (обе 1924), романы «Аэлита» (1922–1923) и «Гиперболоид инженера Гарина» (1926–1927).

Первый из них непосредственно соотносится с происходившим в только что рождённой «стране Советов», которая многими тогда начинала восприниматься как страна невиданных дерзаний и поразительных перспектив. Отсюда спокойствие и уверенность прогнозов совершенно немыслимого в ту пору выхода в космос и полёта на иную планету. Страну эту представительствуют в романе Лось, как русская интеллигенция, продолжающая свой путь в новых условиях, и Гусев, как вырвавшаяся на поверхность жизни почвенная, народная стихия с её страстью крушить и стремлением переделать мир на революционный лад.

Третье лицо – инопланетянка, всезнающая Аэлита, и через её рассказ о далёком прошлом Земли (легенда об Атлантиде) проводится мысль о закономерности исторического процесса: любая цивилизация проходит фазы зарождения, расцвета и угасания, когда её сметает приход варваров, чтобы на руинах воздвигнуть новую цивилизацию. И опять-таки мысль эта проводится, подразумевая происходившее в нашей стране в начале XX века.

Поразительно, что всю космогонию «Аэлиты» пронизывает излюбленный лейтмотив творчества Толстого: единственная непреходящая ценность существования – любовь, родство и близость человеческих душ. Сквозь весь фантастический антураж сплошь социализированного мира трепетно и страстно пробивается мысль о желанности высокого, всепоглощающего лирического чувства. Мстислав Сергеевич Лось, этот удивительный изобретатель космической ракеты, с его развитой интеллектуальной натурой, более всего в глубинах своего «я» печалится о несчастьях, постигших его в любви.

Вначале то была земная девушка Катя, которая так рано ушла из жизни. Лось вспоминает, что в той короткой любви была и его вина, ведь до поры до времени он считал это не столь существенным. А потом он часто припоминал своё непростительное заблуждение.

Катюша сидит в траве на пригорке. Коршуны плавают в летнем зное над хлебами, над гречихами. Катюше лениво и жарко. Лось, сидя рядом, кусая травинку, поглядывает на русую голову Катюши,

на загорелое плечо со светлой полоской кожи между загаром и платьем. Катюшины чёрные глаза – равнодушные и прекрасные – в них тоже плавают коршуны. Кате восемнадцать лет. Лось думает: «Нет, милая моя, есть у меня дело поважнее, чем вот, на этом пригорке, влюбиться в вас».

Ах, Боже мой! Как неразумно были упущены эти летние, горячие дни. Остановить бы время тогда! Не вернуть! Не вернуть!..

И перед отлётом на Марс он к всеобщему недоумению вдруг заговорил о том, чего в первую очередь он ждёт от далёкой планеты.

– Что я найду там? – Забвение самого себя… Нет, товарищи, я – не гениальный строитель, не смельчак, не мечтатель, я – трус, я – беглец…

А затем была марсианка Аэлита. В ней просыпается любовь к землянину, и чувство это открывается для неё как то, *«что выше разума, выше знания, выше мудрости».* Повествование завершается мольбой о любви и нетленной верой в неё. Лось, вернувшись на Землю, большей частью сознания остаётся на Марсе, возле возлюбленной Аэлиты, и однажды по радиоволнам слышит её далёкий голос, и это последние слова романа.

Голос Аэлиты, любви, вечности, голос тоски, летит по всей вселенной, зовя, призывая, клича – где ты, где ты, любовь!..

* * *

«Гиперболоид инженера Гарина» имел для себя некоторые реальные основания: Толстому была известна действительная история постройки такого гиперболоида – изобретатель, сделавший это открытие, погиб в Сибири в 1918 году. Как и в «Чёрном золоте» («Эмигранты»), повествование здесь подаётся в форме детективного расследования, так что в сочетании с головоломной приключенческой фантастикой складывается на редкость динамичный, остросюжетный роман. Его социально-политической осью становится стремление основных персонажей добиться сверхвласти. Их трое, и у каждого это стремление реализуется в своём варианте.

Пётр Гарин, как главная пружина происходящего, добивается власти над людьми путём открытого физического насилия, используя

гиперболоид как оружие невиданной разрушительной мощи. То, к чему стремится этот прирождённый космополит *(«Русским я себя не считаю»)*, формулируется им очень просто: *«Единственная вещь на свете, которую я хочу всеми печёнками – это власть… Не какая-нибудь королевская, императорская – мелко, пóшло, скучно. Нет, власть абсолютная».*

В исключительности его притязаний таится то, что притягивает к нему многих даровитых людей. Один из них признаётся: *«Вы страшно талантливы, страшно смелы… Вы спросили – готов ли я на всё, чтобы работать с вами… Какой же может быть разговор? Без вас – будничная работа, будни до конца жизни. С вами – праздник или гибель!*

Умея внушить симпатию к себе даже у врагов, Гарин с помощью своего смертоносного аппарата и добытого золота шаг за шагом устанавливает личную диктатуру в Америке и рвётся к неограниченной власти над всем миром. Глобальное господство нужно ему, чтобы претворить «дерзновенную» программу-мечту.

«Я овладеваю всей полнотой власти на земле. Ни одна труба не задымит без моего приказа, ни один корабль не выйдет из гавани, ни один молоток не стукнет. Всё подчинено центру – вплоть до права дышать. В центре – я. Мне принадлежит всё. Затем я отбираю "первую тысячу" – скажем, это будет что-нибудь около двух-трёх миллионов пар. Это патриции. Они предаются высшим наслаждениям и творчеству. Для них мы установим, по примеру древней Спарты, особый режим, чтобы они не вырождались в алкоголиков и импотентов…»

Далее Гарин толкует об обслуживающей всё и вся трудовой массе, путём медицинского вмешательства превращённой в послушных рабов. И ещё одна каста будет существовать *«исключительно для размножения».* Всех остальных *«придётся убрать за ненадобностью».*

Надо признать, что в конкретных действиях главного героя писатель пророчески предугадывает контуры будущего тоталитаризма. Так, для достижения своих целей, Гарин вступает в сговор с воротилами бизнеса. Став диктатором, он ведёт себя с мировым сообществом нагло и вызывающе. Создаёт политический механизм с секретной полицией, отделами пропаганды, провокаций и т.д. Одна из задач

Гарина и иже с ним – обуздать всяческое сопротивление: *«Для начала мы построим громадные концентрационные лагери. Всех недовольных нашим режимом – за проволоку. Затем проведём закон о мозговой кастрации».*

Его ближайший подручный – финансовый магнат Роллинг, который осуществляет порабощение человечества экономическим путём, посредством монополистического захвата. Ему не откажешь в силе, властности, умении работать, но Толстой не скупится на краски, чтобы вызвать к нему отвращение: *«кривоногий, похожий на краба… выпячивая челюсть… рот его с золотыми зубами раздвинулся, как у акулы… в Париже его называли "американским буйволом"… животное, вся задача которого переть вперёд, бодать, топтать… люди, знавшие его, утверждали, что он никогда в жизни не смеялся».*

Это, по характеристике старого француза, *«заморское чудовище»* олицетворяет деловую Америку, в которой практически всё измеряется в долларах и зациклено на обогащении *(«Волосатые пальцы их плели из воздуха деньги, деньги, деньги»)* и которая распускает свою паучью паутину повсюду, стремясь прибрать к рукам Европу, *«по дешёвке скупить весь добрый, старый мир».* Одна из идей Роллинга: *«Мы превратим страны, умеющие работать, в одну могучую фабрику – не умеющие работать вымрут естественным порядком, в этом мы им поможем».*

Фоном к его фигуре становится не без привкуса брезгливости набрасываемая писателем картина жизни капиталистического Запада. Допустим, фиксируется очередной приступ деловой лихорадки.

Биржа тряслась до основания. Между серых колонн её, у чёрных досок, где истерические руки писали, стирали, писали меловые цифры падающих бумаг, мотались, орали обезумевшие люди с глазами, готовыми лопнуть, с губами в коричневой пене.

Или ироничный пассаж на предмет уже сформировавшегося общества потребления.

Нет, у древнего Рима и у Возрождения был дурной вкус. Довольствовались разведённым вином, неторопливо целовались с пышными и добродетельными женщинами, гордились мускулами и храбростью… Они не знали, что такое делать двести километров в час на гоночной машине. Или при помощи автомобилей, аэропланов, элек-

тричества, телефонов, радио, лифтов, модных портных и чековой книжки (в пятнадцать минут по чеку вы получаете золота столько, сколько не стоил весь древний Рим) выдавливать из каждой минуты жизни до последней капли все наслаждения.

Третье из основных лиц романа – Зоя Монро́з. Писатель невольно любуется ею. И даже расследующий махинации Зои большевистский эмиссар отдаёт ей должное: *«Вот женщина!... А до чего красива!.. Бесовка, какой ещё не видел свет».* Это тип женщины-хищницы начала XX века, которая не хочет удовлетворяться ролью приправы к жизни мужчин. Умная, цепкая, расчётливая, в высшей степени незаурядная, она делает свою карьеру *«с огромным знанием дела».* И когда возникает необходимость, она вдохновенно пиратствует, жёстко и неумолимо вытряхивая из океанских лайнеров все ценности.

Главное её оружие – неотразимые женские прелести, умение покорять сердца. Зоя легко располагает к себе людей и подчиняет их. Одному из своих поклонников она повелевает *«Вы будете орудием моей воли»*, и тот беспрекословно принимает это условие. Зоя сумела пробудить чувство даже в железном, циничном, ледяном Роллинге. И когда она его бросила, он горько плакал и чувствовал себя вышвырнутым *«в ночную слякоть… Какие уж там мировые концерны – тоска, тоска голого, маленького, жалкого человека».*

Именно в ней Гарин нашёл достойную себя подругу, которая способна придать его сверхвласти озарение, светоносный ореол сказки. А у Зои после сближения с ним *«закружилась голова от сумасшедшей мечты».* Теперь ей *«наяву и во сне чудились какие-то дивные острова, мраморные дворцы, уходящие лестницами к облакам, праздники, карнавалы… Я ограблю все музеи Европы. Я соберу всё, что было создано человечеством… Величайшим счастьем для смертного будет получить приглашение на Золотой остров и увидеть ослепительное лицо повелительницы этого фантастического мира».*

Когда герои романа вплотную приближаются к достижению конечной цели, их постигает горькое разочарование. Словно бы иллюстрируется расхожая мысль социал-демократа Э.Бернштейна *«Движение – всё, цель – ничто»*, о чём Зоя говорит на свой лад: *«Иногда мне начинает казаться, что счастье – только в погоне за счастьем».* Особенно остро это выражено у главного зачинщика столь грандиозной затеи. Свой невероятный успех в письме к Зое он расце-

нивает так: *«Друг мой, только вы одна в состоянии понять, какого я сыграл дурака».*

Поддерживать и раздувать свой имидж властелина мира, носить маску великого человека, принимать участие в пустопорожней мишуре официозных ритуалов – всё это рождает ощущение маразма, идиотии, к чему присоединяется сознание дутой фальши, окружающей его *(«На улице автомобиль диктатора приветствовали криками. Но присмотреться – кричали всё какие-то рослые ребята, похожие на переодетых полицейских»).* Всяческие титулы и подношения вызывают у него тошноту раздражения.

Он с удовольствием плюнул бы на эти жирные лысины и уважаемые плеши… Однако он понимал, что не плюнет, но сейчас встанет и поблагодарит. «Подождите, сволочи, думал он, стоя перед аплодирующим ему амфитеатром, – поднесу я вам проект о чистоте расового отбора и первой тысяче…» Но и сам чувствовал, что опутан по рукам и ногам и ничего такого решительного не поднесёт.

Так что крах безумной идеи приходит как спасение. Сама природа противится планам Гарина и Зои вначале бурей над Золотым островом, затем океанским ураганом, который выбрасывает их на необитаемый коралловый островок, где они смогут дотянуть свой век, как первобытные люди. Проставляя такую финальную точку, писатель незримым подтекстом утверждает: непомерность притязаний, любая гигантомания, всякое «сверх» и «гипер» неизбежно заканчиваются крушением…

Если «Аэлита» в определённом смысле утопия, то «Гиперболоид инженера Гарина» – антиутопия. Но их объединяет трактовка жанра: в обоих случаях к «номинации» *научная фантастика* следует добавить прилагательное *социальная*, поскольку здесь самым широким образом включалось обсуждение острых политических вопросов, имевших прямое отношение к современности той поры. Открывая классику советской научной фантастики, эти романы предопределили её дальнейшее развитие именно в подобном ключе.

Одна из мотиваций рассмотренных произведений состояла в художественном раскрытии тех небывалых технических возможностей, которые открывались в начале XX века. При всей захватывающей фантазии этих текстов, Толстой, как выпускник Петербургского тех-

нологического института, имел достаточные основания утверждать: *«Все астрономические и физические данные вполне отвечают действительности»* (примечание к повести «Союз пяти», которая тематически перекликается с романом «Гиперболоид инженера Гарина»). Его научные прогнозы оказались весьма прозорливыми: межпланетные полёты, улавливание сигналов из космоса, «парашютный тормоз», лазер, деление атомного ядра и т.д.

* * *

1920-е годы, с учётом упоминавшегося выше завершения в следующем десятилетии ряда произведений, с точки зрения творческой активности были для Толстого наиболее плодотворными. К данному периоду в своей основе относится и, несомненно, его центральное создание – трилогия романов «Хождение по мукам». Она создавалась с перерывами почти четверть века: «Сёстры» (1919–1921, 2-я редакция 1925), «Восемнадцатый год» (сбор материалов начал в 1925-м, написание 1927–1928), «Хмурое утро» (1939–1941, но этому предшествовала ещё более основательная работа по сбору исторического материала), после чего до 1943 года осуществлялась окончательная доработка текста, когда основной целью было стремление добиться единства стиля изложения.

«Книга первая. Сёстры» посвящена жизни России последних дооктябрьских лет, начиная с совершенно определённого указания на исходный момент описания: *«Таков был Петербург в 1914 году».* На взгляд Толстого, который являлся очевидцем и участником происходящего в то время, в стране царила бешеная, но внутренне нездоровая активность.

С невероятной быстротой создавались грандиозные предприятия. Возникали, как из воздуха, миллионные состояния. Из хрусталя и цемента строились банки, мюзик-холлы, скетинги, великолепные кабаки, где люди оглашались музыкой, отражением зеркал, полуобнажёнными женщинами, светом, шампанским. Спешно открывались игорные клубы, дома свиданий, театры, кинематографы, лунные парки… В городе была эпидемия самоубийств. Залы суда наполнялись толпами истерических женщин, жадно внимающих кровавым и возбуждающим процессам. Разврат проникал всюду, им был, как заразой, поражён царский дворец.

Ту же нездоровую, лихорадочную атмосферу отмечает писатель и в жизни интеллигенции тех лет с её декадентством и шумным футуристическим эпатажем, когда естественные чувства *«считались пошлостью и пережитком, а неврастения – признаком утончённости».* Но и в души тех, в ком теплились здоровые начала (их Толстой и делает главными героями книги), вкрадывалось смятение, ощущение беспомощности. Это состояние обострялось в обстановке развала жизни в ходе Первой мировой войны и когда нарастало угрожающее дыхание надвигающейся революции. Предчувствуя неизбежность крушения старого миропорядка, они с тревогой вглядываются в грядущий хаос и разрушение всего и вся.

Социум в этом романе помечен очень широко, многоохватно, но скорее именно помечен и идёт контрапунктом к главному – истории большой любви. Сквозь сумятицу событий настойчиво пробивается мысль о ней не только как высшем, самом драгоценном даре жизни, но и как её спасительности среди разваливающегося мира.

Уютный, старый, может быть, слишком тесный, но дивный храм жизни содрогнулся и затрещал от ударов войны, заколебались колонны, во всю ширину треснул купол, посыпались старые камни, и вот среди летящего праха и грохота рушащегося храма два человека, Иван Ильич и Даша, в радостном безумии любви, наперекор всему, пожелали быть счастливыми.

Превосходно и во всех подробностях передано постепенное движение этого чувства от смутных, затаённых эмоций к его осознанию и всепоглощающей полноте. Телегин рассуждает о нём так.

– Даша, если бы мне подарили всё, что есть, всю землю, мне бы от этого не стало лучше – ты понимаешь? Если я один, на что я сам себе, правда ведь?.. Есть, ходить, спать – для чего? Для чего эти руки, ноги?.. Что из того, что я, скажем, был бы сказочно богат… Ты представляешь, какая тоска быть одному? Но сейчас, когда ты сидишь вот так… Сейчас меня больше нет… Я чувствую только – это ты, это счастье. Ты – это всё.

Параллельно Даше с Телегиным близкую историю проживают Катя с Рощиным. Примечательна страница их окончательного сближения. Только что, похоронив нелюбимого мужа, Кате казалось –

жизнь кончена. Но вот появляется Вадим Петрович, узнавший обо всём, и предлагает располагать им, всей его жизнью (в приводимом ниже отрывке фраза *«с жалким пузырьком морфия»* означает то, что Катя хотела отравиться).

Чутьём женщины Катя поняла вдруг: она, несчастная, маленькая, грешная, неумелая, со всеми своими невыплаканными слезами, с жалким пузырьком морфия, стала нужна и дорога этому человеку, молча и сурово ждущему – принять её душу в свою.

В финале книги Рощин произносит знаменательные, ключевые для её концепции слова, утверждающие значимость любви как единственно надёжного, прочного и вечного в человеческой существовании.

Пройдут года, утихнут войны, отшумят революции, и нетленным останется только одно – кроткое, нежное, любимое сердце ваше.

Если в «Сёстрах» во главу угла положена история личной жизни главных героев, то «Книга вторая. Восемнадцатый год» отодвигает их судьбы на второй план. Они становятся скорее связующей нитью к предыдущему роману и свидетельством того, какая происходила жестокая ломка этих судеб. Стало ясно, что прежнее рухнуло безвозвратно, всё определяет громада всеобщего потока, и вот теперь началось настоящее *«хождение по мукам»*.

Эту эволюцию повествования образно описал К.Федин: *«В первый роман вступали сначала негромкие, потом ясно различимые, настойчивые, тяжкие и, наконец, всё подавляющие шаги истории. Приступая ко второму тому трилогии, Толстой уже впустил во все двери и окна бурю истории, и она забушевала, завертев, как песчинки, маленькие, милые и отчаянные судьбы героев»*.

Автор разворачивает чрезвычайно широкую панораму событий, прокатывавшихся по всей России первого послеоктябрьского года. Разворачивает с такой степенью убедительности, что создаётся впечатление, будто он сам был живым свидетелем всего этого. Секрет же, помимо большого писательского дара, состоял в следующем: Толстой перед созданием книги собирал статьи о Гражданской войне, выписки из газет того времени, стенографические записи воспоминаний участников боёв, мемуары генералов Белой гвардии, многократно ездил по тем местам, где происходили описываемые им события.

Об отличии от предыдущего романа, сам писатель говорил: *«Это был предельный историзм. Я первый раз начал писать исторический роман»*, подразумевая тщательную опору на огромный фактический материал. Хроникальный элемент был и в «Сёстрах», но теперь он становится определяющим, что делает «Восемнадцатый год» документальной летописью с охватом всех основных событий и главных исторических фигур.

Здесь с поразительной ясностью передана невероятная неразбериха, творившаяся в стране того времени. Передана она очень объективно, с показом того, как у разных социальных слоёв и просто у разных людей были разные правды, и они насмерть бились каждый за свою правду. В разломе всего и вся, в смертоносном разгуле страстей стервенели в ненасытной ярости красные и белые, так называемые зелёные и махновцы.

Толстой даёт колоритные портреты людей, поднявшихся на поверхность в мутной воде неистовств Гражданской войны. Вот трагический актёр Мамонт Дальский.

Это был человек дикого темперамента, красавец, игрок, расчётливый безумец, опасный, величественный и хитрый. Когда началась революция, он почувствовал гигантскую трагическую сцену и захотел сыграть в ней главную роль в новых «Братьях-разбойниках». Со всей убедительностью гениального актёра он заговорил о священной анархии и абсолютной свободе, об условности моральных принципов и праве каждого на всё. Он сеял по Москве возбуждение в умах. Когда отдельные группы молодёжи, усиленные уголовными личностями, начали реквизировать особняки, он объединил эти разрозненные группы анархистов, силой захватил Купеческий клуб и объявил его Домом анархии.

– Мы ломаем сверху донизу всё… Мы сожжём все книги, разрушим музеи… Нужно, чтобы человек забыл тысячелетия… Свобода в одном: священная анархия… Великий фейерверк страстей…

Ещё один портрет – Сорокин, которого назначили главнокомандующим всеми красными силами Северного Кавказа, а позже расстреляли за диктаторские склонности. И вот каким он предстаёт в горячем азарте перед боем.

Всюду видели его чёрное от пота и пыли лицо, оскаленные зубы. Он переменил уже третьего коня, осматривал расположение батарей, окопы, выскакивал в степь к секретам, уносился к подъезжавшим и разгружавшимся обозам со снарядами, взмахом нагайки подзывал командиров и, перегибаясь к ним с седла, горячий и страшный, с бешеными глазами, выслушивал рапорты. Он, будто дирижёр гигантского оркестра, натягивал нити музыки начинающейся битвы.

Итак, «Сёстры» и «Восемнадцатый год» – это по своим смысловым акцентам два разнонаправленные вектора. «Книга третья. Хмурое утро», завершая эпопею о Гражданской войне, приводит их к синтезу: личное счастье главных героев органично соединяется с происходящим вокруг них и становится немыслимым вне судеб Отечества.

Уже в предыдущем романе можно было почувствовать, как в соотношении бунтарски-стихийного и дисциплинирующе-организующего начал верх постепенно одерживает второе. Теперь оно становится безусловно доминирующим, что исторически соответствовало последним страницам Гражданской войны. Более того, ощутимо намечаются созидательные потенции утвердившегося нового мира.

При всём том, отнюдь не вуалируется продолжающееся *«хождение по мукам»*. Но, в конечном счёте, суть этой книги обращена к мысли о поразительной неистощимости и неуничтожимости жизни, о её способности возрождаться даже на сплошном пепелище. Телегин говорит об этом своим бойцам в характере притчи.

Или вот пример: проросшее зерно своим ростком – уж, кажется, он и зелен, и хрупок – пробивает чёрную землю, пробивает камень. В проросшем семени вся мощь новой жизни, и она будет, её не остановишь.

Об этом Иван говорит, памятуя судьбу сестёр. Даша и Катя, два донельзя слабых создания, неприспособленные к борьбе за существование, каждый раз находят в себе силы, чтобы вновь и вновь подняться к жизни.

В подобной оптимистической настроенности ощутима печать времени создания третьего романа, когда жизнь страны обрела стабильность и относительное благополучие (ходовой стала фраза вождя *«Жить стало лучше, жить стало веселей»*). Но сказалось в психоло-

гическом строе текста и то, что горизонты бытия уже омрачались тогда угрозой новых больших испытаний. Последние строки книги были дописаны 22 июня 1941 года – не отсюда ли название *«Хмурое утро»*?

Ключом к содержанию всей трилогии можно считать эпиграф к её второй части: *«В трёх водах топлено, в трёх кровях купано, в трёх щёлоках варено».* И главным героям, и всей стране пришлось пройти через это, чтобы вновь и вновь утвердить идею своей национальной несокрушимости.

А в эпопее Толстого охвачена вся Россия бурного времени преддверия Первой мировой войны, самой этой войны, революций 1917 года и Гражданской войны. Охвачены все слои и группы общества – через индивидуальные и массовые портреты, через документализм и свободный художественный домысел. Взять хотя бы перечень реальных исторических фигур, которые действуют в последней книге (перечисление сделано по ходу их появления в тексте):

- Ленин, Сталин, Корнилов, Деникин, Колчак;
- белые генералы Марков, Эрдели, Романовский, Кутепов, Дроздовский, Тимановский, Покровский;
- красные военкомы Автономов, Сорокин, Кожух, Жлоба;
- Махно, Савинков, Мамонт Дальский, командующий армией белочехов Чечек;
- казачьи атаманы Каледин, Краснов, Дутов.

Мастерство писателя особенно ощутимо в том, как цепко он выхватывает ключевые моменты исторической канвы и бросает главных героев в самую гущу событий и в среду наиболее значительных фигур. В судьбе этих героев концентрируются искания русской интеллигенции в потоке кардинально меняющегося времени, и именно их имел в виду автор, когда говорил, что его книга о *«потерянной и возвращённой Родине»*.

* * *

Ещё одним звеном в литературной летописи Гражданской войны стала написанная Толстым в 1937 году повесть «Хлеб» (по объёму и по охвату событий и лиц это полнометражный роман). Её обычно ставят «в скобки» ввиду того, что создавалась она по заказу властей и в согласии с теми представлениями о Гражданской войне, которые бытовали в кругу Сталина и его соратников. И, по сути, центральной

фигурой повествования оказывается именно Сталин – мудрый, твёрдый, спокойный, внушающий уважение и большую симпатию.

Между тем, повесть весьма примечательна не только в художественном отношении и по увлекательности изложения. При локализующем подзаголовке «Оборона Царицына» здесь в полной мере представлен свойственный Толстому метод широкого панорамирования жизненного материала: от первых до последних лиц социальной иерархии и на всём просторе огромной страны. Трудно даже представить, сколько нужно было изучить документов и разного рода свидетельств, чтобы достоверно развернуть столь эпическую картину.

Кроме того, обращает на себя внимание, как смело и много говорит автор устами Ленина, Сталина, Ворошилова, многообразно показывая их в различных ситуациях. А ведь Сталин и Ворошилов в годы создания и издания повести были живы и при всей полноте власти, так что нельзя не оценить высокого литературного мастерства писателя и его способности к убедительной речевой характеристике.

Во всей видимости, по возвращении из эмиграции он искренне верил в историческую правоту большевизма и Октябрьской революции. Подтверждением тому может служить повесть «Гадюка» (1928), где он заведомо принижает белых и возвышает красных, причём без малейшей идеализации, очень убедительно.

Героиню повести Ольгу Зотову, бывшую гимназистку и купеческую дочку, в стан красных привела в том числе и жестокость белых. Когда по ложному доносу она оказалась в их тюрьме, при ней уводили пытать человека.

Раздались удары, будто выколачивали ковёр, а не человека… Он молчал… Удар, снова удар… И вдруг что-то замычало… «Ага! Заговоришь!..» И уже не мычанье – больной вой наполнил всю тюрьму… Эта ночь, когда человек мучил человека, закрыла тьмой всю её робкую надежду на справедливость.

Натерпевшись от белых и полюбив красного командира, Ольга стремительно мужает.

В слабой девочке таились железные силы, непонятно откуда что бралось. За месяц обучения на плацу, в конном и пешем строю, она вытянулась, как струна… Худые руки её научилась ловко и чутко управлять конём. Ноги, казалось, пригодные только к буржуазным

танцам да к шёлковым юбкам, развились и окрепли… как клещ сидела в седле, как овечка ходил под ней конь. Обучилась владеть и клинком.

Полюбившийся ей лихой рубака Емельянов олицетворял для неё романтику революции. Как и во всём остальном, он умел ярко сказать про размах, с которым Россия ринулась в новую жизнь: *«По всему миру собираемся на конях пройти… Кони с цепи сорвались, разве только у океана остановимся».* И столь же сочно он мог описать азарт баталии.

– Конь – это стихия. Конный бой – революционный порыв… Вот у меня – одна шашка в руке, и я врубаюсь в пехотный строй, я лечу на пулемётное гнездо… Можно врагу вытерпеть этот мой вид? Нельзя… И он в панике бежит, я его рублю и у меня за плечами крылья…

Ольга была у Емельянова вестовым, нередко приходилось ночь провести с ним на одной постели, но он держался и только перед гибелью признался в своих чувствах к ней, так и не переступив черту – вот ещё один красноречивый штрих в пользу красного командира.

А дальше писатель без околичностей, с жестокой правдивостью оценивает ситуацию второй половины 1920-х годов, когда романтика Гражданской войны уже становилась легендарной и входила в резкое столкновение с расцветающим обывательским нэповским мирком. Мирок этот, о котором Толстой пишет с брезгливостью, не только правит свой бал, но и превращает былых героев в «белых ворон», «гадюк», «сумасшедших».

Ольга не выдерживает травли, и так же, как это происходит в аналогичной ситуации предыдущей повести «Голубые города» (1925), фанаты революционной идеи, подобные Ольге, способны пойти на убийство преуспевающих в изменившейся жизни, которая далеко ушла от того, за что ещё недавно боролись и погибали.

* * *

Третье десятилетие творчества Алексея Николаевича Толстого отметим как *1930-е годы* с присоединением к этому первой половины 1940-х. Центральным созданием данного периода стал роман «Пётр Первый». Но прежде вкратце о двух других произведениях, всецело относящихся к тому времени.

С начала 1920-х годов начался расцвет советской детской литературы, зачинателями которой выступили В.Маяковский, С.Маршак и К.Чуковский. Несколько позднее их эстафету подхватили А.Гайдар, А.Барто, Б.Житков, В.Бианки, М.Пришвин, С.Михалков, Л.Кассиль и др. Они достаточно широко обращались в том числе к жанру сказки, и именно в этом жанре своё особое место заняла повесть «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1936). Толстой написал её по мотивам прочитанной им в детстве сказки итальянского писателя К.Коллоди «Пиноккио», многое настолько основательно переработав, что о первоисточнике скорее приходится догадываться. Всё здесь чрезвычайно изобретательно и занимательно как по фабуле с массой непредвиденных поворотов, так и по блистательному письму, щедро пересыпанному юмором.

Совершенно иной колорит отличает то, что писатель назвал драматической повестью – «Иван Грозный» (1941–1943) как дилогия больших пьес: «Орёл и орлица» и «Трудные годы». Имея в виду начавшуюся Великую Отечественную войну, побудительный мотив их написания Толстой обозначил так: *«Я вызвал из небытия великую, страстную русскую душу – Ивана Грозного, чтобы вооружить свою рассвирепевшую совесть»,* добавляя, что эта вещь *«была моим ответом на унижения, которым немцы подвергли мою Родину».*

Поставив своей актуальной целью возвеличить *«дивную силу сопротивления русского народа»* его врагам, писатель не удержался от невольной идеализации царя и его взаимоотношений с народом, что в позднейшей критике нередко связывали с апологетикой Сталина. И похоже, Толстой на стороне первого самодержца, когда тот на смелую реплику одного из бояр *«Самовластия твоего более терпеть не хотим!»* отвечает:

– Псы! Холопы! Царёнком меня не задушили, теперь – поздно! В руке моей держава русская, сие – власть. Обычай старины, что я – равный вам, забудьте со страхом… Русская земля – моя единая вотчина. Я – царь, и шапка Мономахова на мне – выше облака…

Главный труд последнего периода «Пётр Первый» занял у Толстого в общей сложности более полуторадесятилетия: книга первая 1929–1930, книга вторая 1933–1934, книга третья 1944–1945 (закончить не успел). Фигура великого царя-реформатора занимала воображение писателя ещё с 1918 года, когда один за другим появились рас-

сказы «День Петра», «Первые террористы», «Наваждение», а затем пьеса «На дыбе» (1928). Непосредственно к роману примыкают два варианта пьесы «Пётр I» (1934 и 1938), а также сценарий к одноимённому фильму, который стал большой удачей отечественного кинематографа (1937–1939, режиссёр В.Петров, в главной роли Н.Симонов).

«Пётр Первый» – исторический роман, но сам автор живо ощущал его связь с современностью, в том числе отмечая созвучие динамизму времени его создания: *«Несмотря на различие целей, эпоха Петра и наша эпоха перекликаются буйством сил, взрывами человеческой энергии и воли».*

Эволюция главного героя к своему державному самоутверждению достаточно прозрачно проецируется на движение страны от смуты и бурелома начала XX века к упорядоченности и твёрдой власти 1930-х годов. Свойственный роману пафос созидания отвечал тому, что ставилось основной целью, начиная с «социалистической реконструкции» рубежа 1930-х. А пронизывающее эпопею Толстого чувство патриотизма вылилось ко времени создания третьей книги в прославление русского оружия.

Достаточно привести на этот счёт эпизод перед взятием Нарвы, когда чужестранный фельдмаршал, составлявший диспозицию штурма, позволил себе сказать, что *«русский солдат это пока ещё не солдат, а мужик с ружьём. У него ещё нет ни малейшего понятия о порядке и дисциплине. Нужно ещё много обломать палок о его спину, чтобы заставить его повиноваться без рассуждения, как должно солдату».* Сказав это и взглянув на царя, он ужаснулся.

Лицо Петра было страшное, шея будто вдвое вытянулась, вздулись свирепые желваки с боков сжатого рта, из расширенных глаз готовы были вырваться фурии.

– Вот как, вот как, русский солдат – мужик с ружьём! – проговорил он сдавленным горлом. – Плохого не вижу… Русский мужик – умён, смышлён, смел… А с ружьём – страшен врагу… За всё сие палкой не бьют! Порядка не знает? Знает он порядок. А когда не знает – не он плох, офицер плох… А когда моего солдата надо палкой бить, так бить его буду я, а ты его бить не будешь…

Естественно, что личность, давшая имя роману, находится в его центре. Писатель тщательно, во всех подробностях и поэтапно вос-

производит восхождение своего героя. Напомним несколько вех этого восхождения.

Стремительно входя в силу, юный Пётр менее всего заботится о царских приличиях. Добропорядочные бояре не знают, что и думать.

Отцы и деды нерушимой стеной стояли вокруг царя, оберегали, чтоб пылинка али муха не села на его миропомазанное величие. Без малого как бога живого выводили к народу в редкие дни, блюли византийское древнее великолепие… А этот что же вытворяет? С холопами, как холоп, как шпынь ненадобный, бегает по доскам, бесстыдник, в вязаном колпаке, в одних немецких портках и грязной рубашке рысью везёт тачку…

Когда на его суд представили государственное дело, связанное с иноземцами, и понял Пётр, что не по пути ему с замшелой стариной, он смело выговаривает патриарху.

– Святейший отец! Горько, что нет между нами единомыслия… Мы в твоё христианское дело не входим, а ты в наше военное дело входишь… Замыслы наши, может быть, великие – а ты их знаешь? Мы моря хотим воевать… Полагаем счастье нашей страны в успехах морской торговли. Сие – благословение Господне… Мне без иноземцев в военном деле никак нельзя… А попробуй тронь их кирхи да костёлы – они все разбегутся… Это что же… Крылья мне подшибаете?

Удивились бояре, что Пётр говорил столь мужественно. «Ого, – переглянулись, – вот какой!.. Крутенек!..»

То есть начинал Пётр оперяться орлиными крыльями. И впервые свой державный нрав показал он после поражения от шведов под Нарвой.

– Конфузия – урок добрый… Славы не ищем… И ещё десять раз разобьют, потом уж мы одолеем… Всё государство на ноги поднимем… Потерпели конфузию – ладно! Теперь войну и начинаем…

Без прикрас отмечая беспредел буйных разгулов, прорывы бешенства и то, что для осуществления невиданных замыслов молодой

царь безжалостно истреблял ресурсы страны и её людей, Толстой, тем не менее, видел своего героя в позитивном ореоле, как могучего деятеля, сумевшего повернуть жизнь России в иное русло, вывести её из состояния отсталости в число великих держав.

Доведя повествование до взятия Нарвы, автор как бы ставит многоточие, с которого начиналась победоносная история обновлённой России Петра Великого, первые большие успехи его преобразований. Именно к тому моменту завершилось и становление личности главного героя.

Рука об руку с этим воссоздаётся в романе и становление реформированной страны. Широко панорамируются любые пласты русской жизни петровского времени во всей её противоречивости. Заодно даётся срез и по иностранцам, начиная с королей Карла и Августа. Всякому лицу и сословию находится место в этой панораме, но в первую очередь автор выделяет тех, кто оказался способен понять исторический вызов Петра и соответствовать размаху его деяний, а через их образы утверждает он лучшее, наиболее деятельное в русской национальной натуре.

Самыми многообразными средствами в романе ярко передан колорит эпохи. Среди этих средств важнейшее – сочный, нередко близкий к народной речи язык, на котором изъясняются персонажи и который доподлинно передаёт их характер. Для примера приведём несколько извлечений из истории вхождения Меншикова в круг Петра.

С сызмальства дошлый, прыткий, ловкий, он приговаривает про себя: *«Со мной не пропадёшь».* Когда удрал из родного дома от отцовских побоев и сумел приткнуться к одному торгашу, стал продавать печево, голося во весь рот и очень складно.

– Вот пироги подóвые, медовые, полденьги́ пара, прямо с жара, – звонко кричал Алексашка, поглядывая на прохожих. – Вот налетай, расхватывай. – Видя стоявших кучкой стрельцов, он приговаривал, приплясывая: – Вот, налетай, пироги царские, боярские, в Кремле покупали, да по шее мне дали. Нарышкины ели, животы заболели.

Стрельцы смеялись, расхватывали пирожки.

Уже будучи в юных летах, Алексашка приглянулся Петру и стал возле него находиться безотлучно.

Ловок был, бес, проворен, угадывал мысли: повернётся, кинется и – сделано. Непонятно, когда спал – проведёт ладонью по роже и, как вымытый – весёлый, ясноглазый, смешливый. Ростом почти с Петра, но шире в плечах, тонок в поясе. Куда Пётр, туда и он. Бить ли на барабане, стрелять из мушкета, рубить саблей хворостину – ему нипочём. Начнёт потешать – умора. Пётр от смеха плакал, глядя – ну, прямо, влюблённо на Алексашку. Поначалу все думали, что быть ему царским шутом. Но он метил выше: всё – шуточки, прибауточки, но иной раз соберутся генералы, инженеры, думают, как сделать то-то или то-то, уставятся в планы, Пётр от нетерпения грызёт заусенцы – Алексашка уже тянется из-за чьего-нибудь плеча и – скороговоркой, чтобы не прогнали:

– Так это же надо вот как делать – проще простого.

– О-о-о-о-о-о! – скажут генералы.

У Петра вспыхнут глаза.

– Верно!

Это монументальное по складу и многоплановое по композиции произведение сам Толстой по достоинству именовал эпопеей. Мы, в свою очередь, справедливо считаем «Петра Первого» самым известным образцом жанра исторического романа в русской литературе XX столетия и относим его к числу высших достижений мирового исторического романа. И, наверное, приходится признать, что многие из нас знают о первом русском императоре более всего из этого романа.

* * *

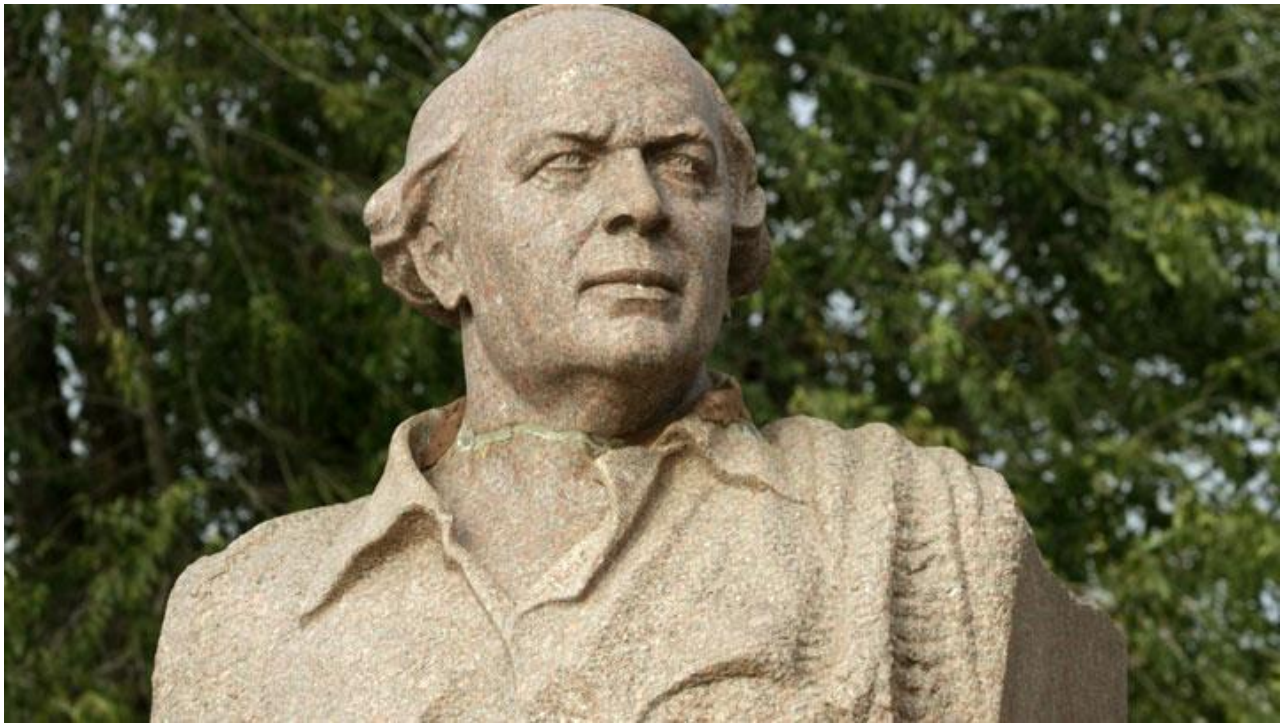
Насколько можно было убедиться, магистральная тема творчества Алексея Николаевича Толстого – судьбы России и судьбы её людей, неразрывно связанные с движением национальной истории. М.Горький о его писательском таланте говорил – *«большой, настоящий русский и по-русски умный».*

Глубокая вера в русский народ и русского человека определила патриотическое наполнение наследия писателя. Его подчас порицают за компромиссность и благополучные отношения с установившимся к 1930-м годам политическим режимом, причисляя чуть ли не к «сталинистам», но следует понять, что за внешней оболочкой таилось главное – это был, как говорится, патриот-государственник, всеми силами стремившийся утверждать величие своего Отечества.

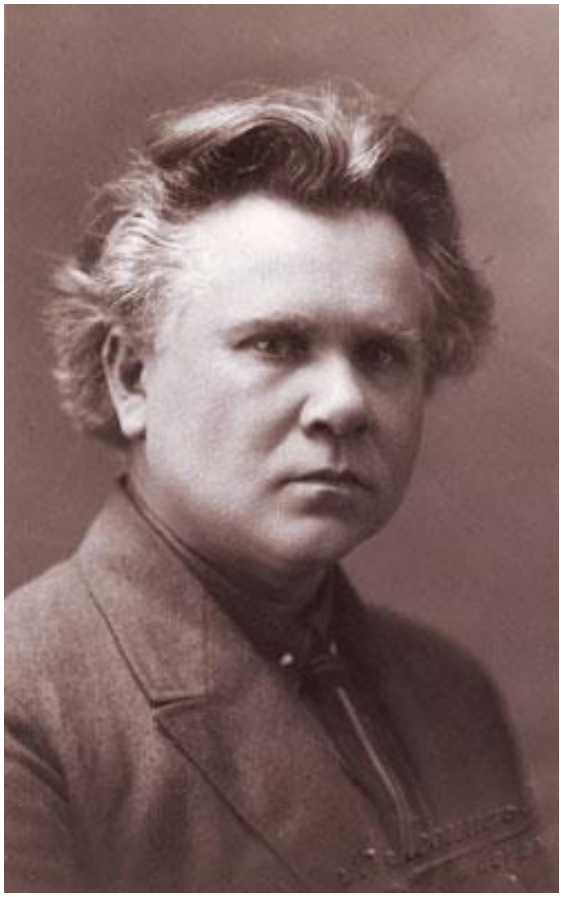
Как художнику, ему было присуще исключительное знание жизни и человека, позволяющее одинаково убедительно, с впечатляющей наглядностью и пластичностью раскрывать характеры представителей всех слоёв общества. В этом его главным оружием служило яркое словесное мастерство, способность каждого из своих персонажей наделить только ему присущей речевой интонацией.

Лучшее из созданного писателем, безусловно, является классикой русской литературы первой половины XX века. Косвенным свидетельством этого может служить перечень фильмов, поставленных по его произведениям: «Аэлита» (1924), «Хромой барин» (1925), «Пётр I» (1-я серия 1937, 2-я серия 1939), «Золотой ключик» (1939), «Сёстры» (1957), «Восемнадцатый год» (1958), «Хмурое утро» (1959), «Гиперболоид инженера Гарина» и «Гадюка» (оба 1966), «Крах инженера Гарина» (1973), «Приключения Буратино» (1975), «Хождение по мукам» (1977), «Похождения графа Невзорова» (1982).

В 1959 году на родине писателя, в городе Пугачёве был установлен памятник работы С.Меркурова.



* * *



Фёдор Васильевич ***Гладков*** (1883–1958) после двух крупных романов, посвящённых созидательной деятельности трудовых масс на различных этапах строительства социализма («Цемент» 1925, «Энергия» 1938), в послевоенные годы создаёт автобиографическую тетралогию: **«Повесть о детстве»** (1949), **«Вольница»** (1950), **«Лихая година»** (1954), **«Мятежная юность»** (1957). Действие её двух первых частей происходит на родине писателя, в селе Чернавка Петровского уезда Саратовской губернии. Третья часть открывается красочным описанием того, какими показались десятилетнему подростку, приехавшему из глухой деревни, Саратов и Волга конца XIX века.

С высокой пологой горы я увидел внизу, в широкой лощине, сказочный мир – множество белых домов с зелёными и красными крышами, церкви с высокими колокольнями, прямые улицы в садах, а дальше – необъятный, сверкающий простор. Это был Саратов и – Волга.

По зеркальному разливу Волги плыли огромные белые дома, а за ними – чёрные длинные амбары с домиками на крыше. Это было

настоящее чудо. В первое мгновение мне показалось, что пароходы и баржи реют в воздухе, и было трудно поверить, что они плывут по реке.

Воскрешая события своих детских и юношеских лет, писатель поэтапно, шаг за шагом прослеживает процесс эволюции человека от абсолютно закабалённого состояния к поиску путей борьбы с мученическим подневольем.

Воссоздание этого процесса, хронологически отсылающего к временам рубежа XX века, явилось достаточно отчётливой параллелью к тому, что происходило в годы написания тетралогии, когда страна постепенно и пусть частично, но освобождалась от бремени тоталитаризма сталинского образца, входя в русло хрущёвской «оттепели». Именно это обстоятельство придало художественному повествованию Гладкова актуализирующую силу, во многом определив его творческую удачу: он написал не просто мемуары, а воссоздал живую явь, согретую дыханием современности.

Вторая часть тетралогии названа повестью, но по объёму (около полутысячи страниц) и по охвату жизненного материала это настоящий роман. Обо всём рассказывается здесь от лица десятилетнего мальчика за год его жизни. Отец и мать уезжают с ним из деревенской глухомани Саратовского Поволжья на заработки в Астрахань. Через некоторое время отец отправляет жену с сыном на рыбные промыслы Каспия. За этот год подросток узнаёт окружающий мир с самых различных его сторон. Участвуя в жизни взрослых, он быстро мужает, многое начинает понимать. Взгляд на панораму разворачивающегося бытия через призму его детского ви́дения и крепнущего сознания придаёт повествованию своеобразие и особое обаяние.

С большой экспрессией, густыми мрачными красками писатель рисует ужасающие условия жизни народных низов, их бесправие и нищету. Наблюдая вслед за ним картины гибельной кабалы, приходишь к выводу: такое мироустройство безусловно не имело никакого оправдания. Если подобное существовало, пусть даже не везде, а хотя бы только в отдельных углах России, всё равно требовались радикальные меры, чтобы кардинальнейшим образом изменить формы существования трудовых масс.

И по контрасту, в согласии с российским законом экстремальных величин – вопиющее своеволие хозяев жизни (здесь главным образом в лице купцов-промышленников), попрание ими всех человече-

ских норм, издевательское отношение к «черни», абсолютное отсутствие малейшей заботы о тех, кто на них работает в поте лица и в ряде случаев со смертельным исходом.

Народная масса предстаёт в романе в подавляющем своём большинстве забитой, приниженной, горемычной, покорной (поистине «стадо овец»). Но в ней пробиваются первые искры стремления к иной жизни. Изредка в её среде появляются фигуры с развитым чувством человеческого достоинства, готовые постоять за себя и за братьев по несчастью. И сама народная масса исподволь созревает к борьбе за свои права.

С этим как раз и связан заголовок романа – *«Вольница»*. До подлинной вольницы ещё очень далеко, но её проблески уже возникают: в оживающих легендах о Стеньке Разине, в отдельных бунтарских порывах, а главное – в артельном духе с его законом сплочённости перед станом притеснителей.

И герой-повествователь Федя являет собой в зародыше тип нового человека: стремится всё узнать и понять, остро чувствует неправедность и несправедливость, своими малыми силами стремится не дать себя в обиду.

Вслед за Горьким и другими литераторами, поднявшимися из глубин отечественного бытия, Гладков настаивает: сколько ярких, сильных, красивых натур есть в народной России! Он восхищается ими, он влюблён в этих людей.

Она так была красива, что я не мог оторвать от неё глаз. Про неё так и хотелось сказать: «А сама-то величава – выступает, будто пава…» Должно быть, таких женщин, как она, в песне называют «белыми лебёдушками». Она не рисовалась, не играла, не кичилась, а вся была тёплая, ясная, пригожая и очень простая. Мне всё в ней нравилось: и белое лицо, и голубые глаза, умные и проницательные, в длинных ресницах, и густые брови, точно вышитые гладью, и точёный нос, и упрямые губы, которые дрожали от улыбки, и открытая высокая шея, которая ни перед кем не согнётся…

И Федя, и многие из окружающих его простых людей способны отзываться трепетными струнами своей души на поэтическое слово и музыку.

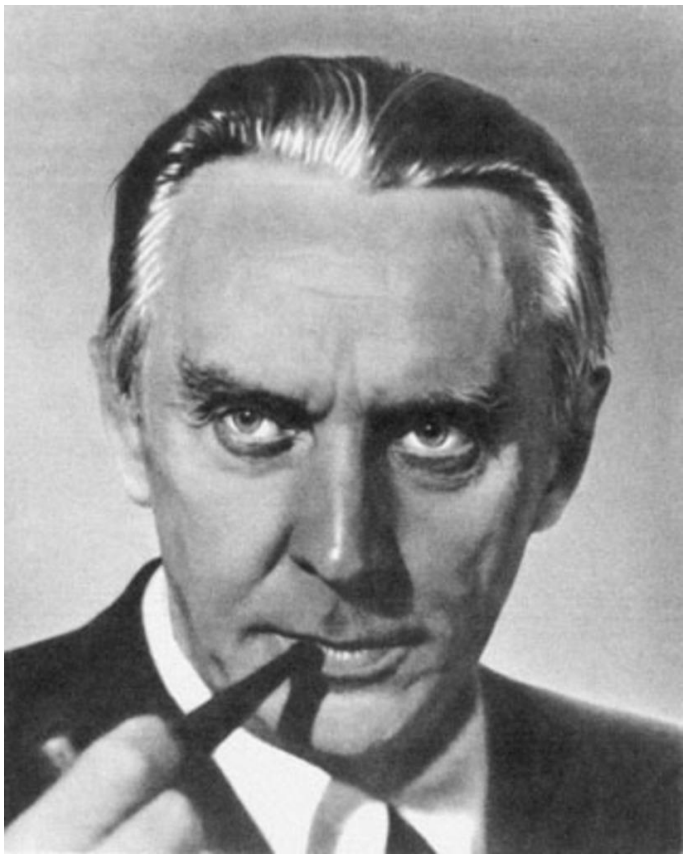
Такой музыки я ещё не слышал никогда, и пение гитары охватило меня, как неожиданное счастье. Звон струн был туманный, нежный, вздыхающий: звуки порхали, переплетались, стонали, смеялись и плакали, и мне чудилось, что всё пело – и стены, и солнечный воздух за окнами, и посуда на столе, и все лица, и весь я, до самых глубин, которых до сих пор никогда ещё не ощущал в себе.

Так в сугубо реалистическое повествование входит романтика красоты, противопоставленная прозе убогой и затравленной жизни. В этой романтике своё особое место занимают одухотворяющие силы природы, прежде всего Волга и Каспий. В душе подростка они рождают порой целые поэмы.

Мне стало вдруг весело, и как-то по-новому заиграл в струнах и водоворотах безбрежный простор Волги. Как будто на огромных крыльях плыли по реке белопарусники. В синем небе реяли облачка – ковры-сомолёты. И впервые я почувствовал, как поёт Волга: это был глубокий и раздольный гул, и в этом гуле стонали далёкие напевы больших толп: «О-йох, да и-йо-ох!..» Казалось, что эти стонущие напевы несёт в себе Волга, и они вырываются из мутной пучины в разливных водоворотах и в тяжёлом её течении. Словно она на своём бесконечном пути по России впитала в себя и горе и радости сёл и городов. Вот здесь, недалеко от моря, она, густая, как масло, медленно плывёт в дымную даль, сливаясь с мутным небом на горизонте, и не может вместить в себе всей громады течения: она разливается по песчаным степям, как море.

Так складывается эпопея о пробуждении в сознании людей представлений о достойном существовании. В этом, лучшем своём произведении Ф.Гладков обнаруживает глубокое знание различных сторон народной жизни, чему соответствует адекватная лексика, насыщенная фольклорными речениями.

* * *



Наряду с А.Н.Толстым, из саратовских писателей начала XX века самым значительным был *Константин Александрович* ***Федин*** (1892–1977). Он родился в нашем городе, и в его опубликованных воспоминаниях находим такие строки.

Родина моя – Саратов.

Детство – окружные деревеньки Евсеевка, Синенькие, Увек, Поливановка, Курдюм и Разбойщина. Заброшенные сады, рыбачьи дощаники, буксиры, крепкий анис…

Детские впечатления от Волги с её неповоротливыми пароходами, бесконечными вереницами плотов, просмолёнными рыбачьими дощаниками и окрестными садами – отсюда пошли мои первые представления о русской земле, о русском народе. Здесь складывались начальные представления о прекрасном…

Волга – моя родина. Каждое новое свидание с ней волнует меня, точно, ступив на её берега, я попадаю в отчий дом… Волга в русской жизни – как небо и воздух. Мы дышим Волгой, мы любуемся ею. Мы поём о ней самые сердечные песни. С детства волжанин мечтает о своей реке, как о самом прекрасном из всего, что ему дано на земле.

В романе «Костёр» встречаем одну из вариаций на общеходовую истину *«Все мы родом из детства»*.

Чем дольше не был в доме, где вырос и оставил свои ранние годы, тем беспокойнее стучит сердце, когда опять приближаешься к родному порогу.

Кажется, давно уже всё позабылось, поросло мхом и грибами, да вдруг выглянет на повороте дороги какая-нибудь дряхлолетняя сосна, по которой карабкался мальчишкой – висел где-то на суку, под небесами, посвистывал Соловьём-разбойником – и сами собой остановятся ноги.

Глядишь, глядишь на разлапую вершину и дивишься: да неужели ты всё ещё прежняя, какой была тогда? А я-то думал – уже больше ничего не повстречаешь былого, всё переменилось или ушло. Но забвение – только дымка: дунет ветром – её нет.

В конце первой книги этого романа один из героев, оглядывая Оку, говорит: *«Это почти Волга. А Волга – что может быть роднее?»*

Саратов и Поволжье живут во многих произведениях писателя – в рассказах «Сазаны», «Встреча с прошлым», «Гармонь», в повести «Старик» и особенно широко в романах «Братья», «Первые радости», «Необыкновенное лето». К примеру, в романе «Первые радости» всё происходит в Саратове: Липки, Пешка, Зелёный остров, здание Музыкального училища (будущая Консерватория), строящееся здание Университета, Театр драмы, сад Очкина и т.д. Касательно первой из названных достопримечательностей в этом романе говорится следующее.

В городе был большой бульвар с двумя цветниками и английским сквером, с павильонами, где кушали мельхиоровыми ложечками мороженое, с домиком, в котором пили кумыс и югурт. Аллея, засаженная сиренями и липами, вязами и тополями, вела к деревянной эстраде, построенной в виде раковины. По воскресеньям в раковине играл полковой оркестр. Весь город ходил сюда гулять, все сословия, все возрасты… Бульвар назывался «Липками».

* * *

Переходя непосредственно к художественному наследию писателя, сразу же начнём с того, что впервые по-настоящему обозначило масштаб его дарования – произошло это в середине 1920-х годов.

Кульминационный этап начала XX века приходился на исторический отрезок от начала Первой мировой войны до окончания Гражданской войны в России. Именно этот отрезок определяет временны́е рамки повествования в романе **«Города и годы»** (1924). В нём до известной степени как в сгустке представлен событийно-психологический узел происходившего на том этапе, причём происходившего на территории двух стран, находившихся в самом центре исторического процесса тех лет – России и Германии.

«Города и годы» – первый и, пожалуй, лучший роман Федина. В нём писатель поднялся до самого высокого уровня современной художественной прозы, одним из свидетельств чего является его издание во многих странах мира, а также выпуск двух фильмов (в 1930-м, а затем в 1973 году). Достигнутый уровень становится показателем несомненной убедительности отображения представленной здесь реальности и побуждает довериться слову и мысли писателя.

Будучи одним из самых примечательных произведений русской литературы этого времени, оно обнаруживает концепционную близость к роману А.Н.Толстого «Хождение по мукам» и дилогии лучших отечественных симфоний тех лет – Пятой и Шестой Н.Мясковского. Общая для них центральная тема – судьбы интеллигенции в ситуации коренного исторического перелома начала XX столетия.

Бурный водоворот событий, кардинально меняющих всё и вся в этом мире, и напряжённые искания личности, которая, словно щепка, мечется в этом водовороте – вот что повлекло за собой усложнённую композицию романа, в котором действие лишено хронологической последовательности, а сюжетные линии обрываются и вновь всплывают на поверхность. На эту «изломанность» профиля повествования своё воздействие оказали и модернистские увлечения начала XX века с характерным для данного периода стремлением к художественному эксперименту, так что и по своей форме роман Федина весьма отвечал духу времени.

В написанном много позднее послесловии к своему первому роману, автор констатировал в отношении главного героя: *«смятение*

духа Андрея Старцова, нашедшее отражение в "смятенной" концепции романа». Через его фигуру был запечатлён сложный комплекс столь свойственных переломной эпохе исканий, прозрений, заблуждений и мучительных раздумий человека в его столкновении с необходимостью социально-нравственного выбора.

«Смятенная» концепция романа «Города и годы» определяет изломанность его «маршрута». *Города*, по которым перемещается повествование – это несколько немецких городов, Петербург, Москва, уездный город Семидол, а также ещё целый ряд всякого рода «населённых пунктов» Германии и России. *Годы* зафиксированы в названиях глав.

*Глава **первая** о годе, которым завершён роман*
Глава о девятьсот девятнадцатом
Глава о девятьсот четырнадцатом
Глава отступлений

Затем следует их последовательная смена:

Глава о девятьсот шестнадцатом
Глава о девятьсот семнадцатом
Глава о девятьсот восемнадцатом
*Глава **вторая** о девятьсот девятнадцатом, которая предшествует **первой***
Глава о девятьсот двадцатом

Так, совершенно вольно, необычно, с хронологическими перестановками, строится композиция романа. Сюжет начинается с конца, события излагаются с обрывами нитей повествования, которые в конечном счёте связываются воедино. Правда, приходится признать: чтобы безусловно сложить для себя сюжетную канву в единую последовательность, читателю после полного прочтения желательно вернуться к исходным главам. Только тогда станет ясно, что начало романа – не абсурд, и прояснится, что главный герой сходит с ума, «железный» друг-большевик убил его за совершённую им измену «делу революции» (когда-то Андрей из личных соображений помог спастись её врагу) и был оправдан товарищеским судом.

Ни в коем случае не будучи автобиографическим произведением, роман «Города и годы» тем не менее явился непосредственным

отображением того, что писателю приходилось наблюдать в те времена. Он находился в Германии с весны 1914 по осень 1918 года и волей обстоятельств оказался там в положении гражданского пленного. Это позволило ему многогранно, во всевозможных ипостасях описать жизнь немцев времён Первой мировой войны.

В раскрытии во многом чуждого для него национального уклада жизни нередко сквозит ирония. Она относится главным образом к бюргерскому укладу жизни, девизом которой является благополучие во что бы то ни стало. Благополучие чистенького, гладкого, ухоженного, упорядоченного существования, отвечающего всем установлениям раз и навсегда установленных правил. Об этом типе существования определённое представление даёт образ-метафора, открывающий ***Главу о девятьсот семнадцатом***.

Этот дом благополучен.

Он не мог не быть благополучным. Его окна горели на солнце таким огнём, точно в них были вставлены не стёкла, а хрустальные многогранники. Он был умеренно сер, потому что был облит цементом, умеренно розов, потому что к цементу был примешан сурик, умеренно бел, потому что выступы и лепка фасада были чистенько оштукатурены.

Этот дом – с сотнями горящих окон, с тяжёлой, как храмовые ворота, дверью, прикрытый гладкой чешуёй кирпично-красной черепицы – этот дом был умеренно приятен.

Всякий умеренно приятный дом, конечно, благополучен. Как человек, который стоит на своём месте, в галстуке, в манжетах, проглаженных брюках, с упорядоченными волосами на голове, в крепких башмаках и с своевременной улыбкой на лице. Такой человек приятен, такой человек благополучен.

Это бюргерское благополучие разлетается вдребезги при столкновении с ужасами войны. И тогда авторскую иронию сменяет сгущённая экспрессия боли и страдания. Таков, к примеру, эпизод в той же «благополучной» главе, когда в госпиталь является жена искалеченного солдата, потерявшего все конечности, зрение и слух. Он умоляет окружающих написать жене, чтобы она приехала, а она в это время находится рядом и пытается пробиться сквозь его слепоту и глухоту.

– Альбе-ерт! Ты слышишь, ты видишь меня? Альбе-е-ерт!

– Жене напишите, слышите? Марте Бирман, в Тейфельсмюле…

Она кинулась перед ним на колени, теребя его голову, глотая слёзы, лившиеся в рот, задыхаясь, кашляя, икая, визжала:

– Альберт! Я здесь, здесь, я твоя Марта! Мерхен, твоя, твоя, здесь, здесь, здесь!..

Он вопил разодранным криками голосом, кружа распахнутыми чёрно-синими, как старая эмаль, глазами без зрачков:

– Жене, напишите жене!

Та же ирония и та же сгущённая экспрессия сопровождают описания жизни России послеоктябрьских лет. Федин весьма рельефно воспроизводит некоторые типичные особенности поведения и лексикона новой революционной власти, утвердившиеся в те годы. К примеру, не без явной насмешливости он рисует фигуру председателя исполкома некоего Семидола.

По городу надо ходить быстро, припечатывая подошвы к утоптанным панелям, подёргивая и теребя верхнюю губу, сморщив на лбу шишку и глядя вперёд по меньшей мере на полверсты. А когда встречные кланяются – отвечать стремительно и кратко:

– Здр-расте, товарищ!

Если же ехать в тарантасе, то не иначе, как сжав крепко губы, засунув руки в карманы и впившись глазами в кучерскую спину. Тогда всем ясно, что товарищ Голосов спешит по неотложному делу государственной важности, а не катается на советских лошадях без необходимости.

* * *

Совершенно иная тональность вступает в свои права там, где писатель обращается к ведущей теме своего романа: судьба интеллигента, запутавшегося в бурном водовороте *«страшных лет России»* (А.Блок) – России Первой мировой войны, двух революций и Гражданской войны. В этом историческом водовороте прочное место могут найти только фанатики, которые вплавляют свою судьбу в магистраль всеобщего жизненного потока. Колеблющиеся, неуверенные, сомневающиеся, подобные Андрею Старцову, при всех их человеческих достоинствах обречены быть смятыми этим потоком.

Именно такой – уничтоженной, перекорёженной в мясорубке и кипящей лаве этого времени, отброшенной прочь оказывается единичная человеческая судьба, олицетворяемая образом главного героя. Один из «бывших», действительный статский советник, как-то говорит Андрею: *«Теперь всё полетело к чёрту в пузо. Всё! Мы теперь с вами – кашица в утробе какого-то дьявола».*

Симптоматичен трагический финиш жизни главного героя, который автор связывает с городом на Неве как горнилом нового жизненного порядка. Образ этого города унаследован от самых мрачных страниц русской литературы, что дополнительно отягощено голодом и разрухой революционного лихолетья.

Исходная глава романа начинается на той абсурдно-нелепой ноте, которая может привести читателя в замешательство. Насколько можно понять по первым страницам, главный герой, высунувшись из окна, обращается к соседям с речью, по поводу которой его хозяйка констатирует: *«Я давно думала, что он помешался!»* Отдельные фразы этой речи говорят о состоянии персонажа.

– … меня грызёт тоска, почтенные граждане, сердце моё ссохлось и свернулось штопором, как лимонная корка на раскалённой солнцем мостовой.

Из этой же речи можно понять, что дело происходит в Петербурге: *«Теперь белые ночи, и в нашем колодце…»* Слово *колодец* повторяется затем дважды, и когда здесь же находим упоминание о *«каменной коробке смежных домов»*, мы понимает, что речь идёт о столь характерной для Петербурга невероятно скученной многоэтажной застройке, напоминающей глухие, тёмные, сырые колодцы, подавляющие отсутствием солнечного света и малейшего намёка на какой-либо ландшафт.

Глава, названная первой и повествующая о девятьсот девятнадцатом, открывается разделом под названием ***«Петербург»***. Город, который за видимостью роскошных проспектов и набережных всегда отличался каменной бесприютностью «нутра», с особой очевидностью предстал в этом своём качестве в первые послеоктябрьские годы – годы *«нового летоисчисления»*, как помечает это автор.

На третий год нового летоисчисления, в конце октября, над Петербургом висела тьма. С северо-запада гнал тьму со свистом и гулом мокрый, косоплечий ветер.

Петербург шелушился железной шелухой, и шелуха со звоном билась по крышам и падала, скрежеща, на каменные днища улиц.

Внизу было темно, как в туннелях.

Дома вымерли, дома провалились, домов не было. Пересекались, тянулись во тьме безглазые, мокрые бока туннелей.

И по мокрым, безглазым бокам туннелей и по каменным днищам их с визгом и звоном неслась железная шелуха. Косыми плечами мял ветер каменный город, сдирал ошмётками сношенную кожу, швырял ею в промозглую тьму.

И Федин рассказывает о жителях этого города, которым приходится проживать *«долгую жизнь без неба, без прямых, широкогрудых ветров, вырасти в сомкнутом строю железных столбов, провести детство на чугуне лестниц и асфальте мостовых».* Именно в этом городе Андрей Старцов окончательно не выдерживает потрясений судьбы и впадает в помешательство, когда немецкая девушка, которую он так любил, приезжает в Петроград и, убедившись в его измене (он невольно оказался женатым на другой), бежит прочь, а несколько погодя приходит письмо из Германии от того немца-врага, которого он спас от возмездия революции (в письме сообщаются подробности, приводящие Андрея в ужас). Старцов бежит прочь из дому, как когда-то бежал обезумевший пушкинский Евгений «Медного всадника».

Всклокоченный, измятый, он замедлил свой отчаянный бег только на окраине города. Кругом него лежали пустыри, засыпанные отбросами и кирпичом. Шёл мелкий дождь, сгущая и холодя вечерний сумрак. В каменном остове разрушенной постройки, как зверь в клетке, покачивался ветер.

Делая местом развязки невские берега, а её временем вечерние сумерки, и до предела нагнетая экспрессию, писатель рисует картину кошмара, окружившего Андрея.

Его поглотила беззвучная громада амбаров, элеваторов, вышек и башен. Он углублялся в город костенеющих, мёртвых небоскрёбов.

Вдруг что-то серое пересекло ему дорогу и провалилось в землю. Один за другим скользнули через дорогу серые комочки. Вот что-то ткнулось об его сапог и откатилось в сторону. Вот он наступил на что-то мягкое, как тряпка, и короткий визг резнул по его ушам. Он замедлил шаг, потому что начал натыкаться на податливые препятствия, рассыпанные по всей дороге. Он остановился, потому что пронзительные визги, раздававшиеся с каждым его шагом, заострились до свиста.

Он стоял посередине улицы из подпиравших чёрное небо амбаров. Он стоял по щиколотки в какой-то массе, крутыми волнами перекатывавшейся через дорогу и тяжело омывавшей его ноги. Он смотрел на мутно-серые гребешки этих волн, и они казались ему покатыми спинками каких-то бесчисленных гадких зверьков.

Андрей рванулся и побежал к городу. Но улицы завели его опять на пустыри. Он оступился в глубокую рытвину, упал, стал выкарабкиваться и скатываться назад в яму. Наконец, с воплем выскочил из ямы и кинулся в ночь, крича:

– Помогите, по-мо-ги-ите!..

И в ночи, по щебню, по рытвинам, по бесконечным пустырям метался, как безумный, ища путей. Но кругом него лежали пустыри, над ним висело чёрное небо, и не было человеческого жилья, и не было путей.

Разумеется, эта финальная сцена во многом метафорична. Та трудная судьба, которая выпала на долю главного героя, его попытки найти своё место в буреломе событий войн и революций, заканчиваются печальным крушением (кстати, лучшим из предварительных названий романа Федин считал *«Бурелом»*). Ночная темь, рытвины и ямы петербургской окраины, кишащие крысами зловещие пустыри – такова нелицеприятная картина времени, не имеющая ничего общего с пафосом утверждавшегося «светлого царства коммунизма».

Между прочим, и в той публичной речи, с которой Андрей обращается к соседям по каменному колодцу, сквозит неприкрытая ирония в адрес устанавливающегося социального строя.

– Почтенные граждане! Республика в конце концов неплохая штука. В республике можно выбивать перины и проветривать их на солнышке. В республике можно иметь музыкальный слух и обучаться

игре на домре. Совершенно очевидно, что образ правления государства никак не отражается на добротности граммофонных пластинок. И, наконец, республика сравнительно легко усвоила, что крашеные оконные рамы отменно противостоят ветрам и непогоде.

– Добрейшие обыватели! На дворе двадцать второй год. Это верно, потому что мы кушаем сметану и простоквашу, учимся играть на домре и проветриваем перины. Это верно, потому что против перечисленных занятий, как ни мало они революционны, республика не возражает…

И оказывается, что серьёзная, глубокая по своей внутренней сути, безусловно положительная личность, каким обрисован Андрей Старцов, несомненно вызывающий симпатии читателя, эта личность, при всём стремлении влиться в общий строй меняющегося бытия, обречена на роль маргиналия и более того – сломлена обстоятельствами. Этой объективной жизненной правдой своего очень субъективного, «странного» романа Федин был чрезвычайно далёк от того писательского конформизма, который ему приписывают порой в нынешние, посткоммунистические времена.

* * *

Наблюдая резко изменившийся мир, мир начала XX века, писатель не раз констатирует его «антилиризм» и не раз заявляет о праве человека на нежность, любовь и добросердечие.

Почему нельзя говорить о чувствах трогательных и наивных, как детский лепет? Кто наложил запрет на нежные вздохи, на незабудки, на чистый, тёплый поцелуй? Кто осмелился сказать, что чувствительность – это нечто более пошлое, чем жестокость, в то время как влюблённый шёпот мы слышим реже, чем стон убитого?..

Эта затоптанная суровым временем травинка нежности и любви в конечном счёте оказывается важнее грохота и беснований грозного, беспощадного социума. Главный герой показан сломленным не столько тем, что не сумел толком вписаться в круговорот окружающей жизни, сколько тем, что предал самого дорогого для себя человека, загубил свою настоящую любовь. И его последним, всеохватывающим желанием становится во что бы то ни стало увидеть бесценную и единственную для него Мари.

Высшая драгоценность большого человеческого чувства подтверждается в том эпизоде романа, когда Андрей рассказывает другу о своей истории с Мари. Тот задаёт ему вопрос и получает абсолютно однозначный ответ.

– Значит, самое большое в твоей жизни за эти годы – любовь?
Андрей сказал:
– Да.

В «лирических отступлениях» романа «Города и годы» столь характерная для него авторская ирония приобретает совершенно иные «обертоны». Вот характерный пассаж в той главе, в которой предполагается рассказать о мощном всплеске чувства, возникшего между Андреем и Мари.

Глава, которую мы пишем, посвящена цветам. Их мало в нашем романе, их любят девушки, негодующие на писателей, которые рассказывают о войне, забастовках и королях, вместо того чтобы говорить об изменах и объятиях, о любви и цветах. Грустно думать, что до этих сочувственных слов не дочитает романа ни одна девушка. Но если нежная душа, вконец измученная солдатскими эшелонами, революционерами, социал-демократами и королями, случайно раскроет книгу на этой странице, она найдёт здесь наше клятвенное обещание говорить на протяжении главы только о цветах, об одних цветах, душистых, окроплённых чистою росой, целомудренных, живых цветах!..

Ирония всевозможных оттенков – одно из свидетельств несомненной и ярко выраженной романтической природы фединского романа. Но, разумеется, это романтизм современного покроя, чему служат и соответствующие «модернистские» черты повествования: отмеченная выше «изломанность» конструкции, неожиданные повороты сюжета, запредельные состояния, сложно закрученная вязь человеческих судеб.

В том же ряду – особая выпуклость, резко поданная индивидуализация обрисованных характеров. В первую очередь, это касается образа Мари, особенно времени её подросткового становления, когда она обрисована своевольной, «дикой» девочкой, которую простолюдины подозревают в причастности к дьяволу. Одно из проявлений её

«бесовщины» явствует из рассказа кучера, обязанностью которого было резать кур, гусей и уток.

Только он приладился у чурбана и, зажав гуся между колен, замахнулся тесаком над гусиной шеей, как к нему подбежала фрейлен Мари и объявила о своём желании зарезать гусака собственноручно. Да, да, собственноручно! Каково было ему это слышать? Конечно, он отговаривал её, упрашивал, пригрозил даже нажаловаться. Не тут-то было! Мари схватила гуся за шею и заладила своё: дай да дай. В конце концов она вырвала у него тесак и ударила по гусиной шее. Отрубить гусаку голову ей не удалось, но кровь хлынула ручьём, и гусь вырвался у кучера из рук. Птица была крупная, сильная. Два-три взмаха крыльев – и она взвилась под крышу и заметалась вдоль и поперёк сарая, натыкаясь на стропила, косяки, изрыгая стонущий хрип.

А Мари неподвижно стояла у притолоки и каким-то мёртвым, остылым взглядом следила за издыхавшей птицей. И когда кучер приметил этот взгляд, он опрометью бросился из сарая. Вспомнить о глазах Мари или пойти в сарай, где он увидел их, ему было жутко. А заколоть птицу теперь он просто не мог.

Несколько позже Мари повесила кошку, любимицу своего брата. И когда отец спросил, зачем она сотворила с кошкой *«такую гадость»*, услышал в ответ: *«Хотела посмотреть, как она будет умирать…»*

Через несколько лет эта девочка-зверёк превратилась в красивую девушку, о которой мечтает именитый своим происхождением лейтенант и ему удаётся обручиться с ней. Но затем Мари встречает Андрея Старцова, находящегося в Германии на положении интернированного чужеземца, и их охватывает большое взаимное чувство.

Это та Мари, которую Андрей позже предал – пусть в чём-то невольно, но предал, связав свою жизнь с другой женщиной. И это предательство, наряду с другими обстоятельствами его неудавшейся судьбы, сводит его с ума.

Заострённость подобных перипетий, опора на рельефное, отточенное слово, наполненная нервной энергетикой проза – всё это отмечает принадлежность фединского романа к по-настоящему большой литературе. О том же свидетельствует обращение к поднятым здесь крупным социально-нравственным проблемам. Глубинные

смыслы конкретно-сюжетного повествования выразительно подчёркнуты введением соответствующих метафор. Так, открывая ***Главу о девятьсот восемнадцатом*** (год окончания Первой мировой войны), писатель использует образ, символизирующий агонию человечества, выпотрошенного прошедшей войной.

Старый взбесившийся пес, глодавший в беспамятстве самого себя, при последнем издыхании повалился на землю. Сухим языком он начал зализывать раны на своих ляжках и окровавленной мордой вправлял в распоротый живот выпавшие внутренности.

А вокруг пса курился ладан, и колокольцы кадильниц переливались над его ушами, и умильные патеры, кардиналы, ксёндзы шествовали в чинном согласии, и раввины лопотали свои тысячелетние заклинанья, и ангельские голоса оглашали застывший воздух:

И на земле мир…
в человецех благоволение…

А пёс южал от предсмертной боли, и слепые глаза его были застланы мутной слезой.

Так встретили люди мир.

Писатель стремится осмыслить истинные причины, которые привели к развязыванию Первой мировой войны. В одной из начальных глав он вводит в картину народного гулянья эпизодического персонажа, который выражает то, что затаилось в подсознании германской нации. И примечательно, что его откровение изливается в разделе под заголовком ***«Когда, собственно, началась мировая война»***. Вот какой видит он Германию кануна войны.

– Такой расцвет, такая пышность, такой достаток, такое довольство. Нестерпимо. Я чувствую, что под почвой всей страны, под сознанием всего народа лежат целые пласты напряжённого нетерпения. Всё кругом так насыщено, налито, наполнено, что нужна, необходима, неизбежна разрядка. Во всём вокруг я слышу дыхание какой-то страшной потенции. И я вижу, как эта потенция растёт, как она непрестанно питается извне, словно аккумулятор, заряженный электричеством. Вы понимаете, куда она будет направлена?

Вы ощущаете, как эта сила колеблет под вами землю? Вы чувствуете, какое это будет изверженье?

Следует признать следующее: подспудно в этом романе вызревала мысль о нацистской идее, завладевшей сознанием Германии всех первых десятилетий XX века, что вовлекло человечество в катастрофы двух мировых войн. В написанном много позже послесловии к роману Федин отмечает, что уже накануне первой из этих войн обнажились *«издавна воспитанные милитаризмом и укоренившиеся черты. В мещанской, буржуазной и особенно юнкерской среде это было национальное высокомерие и воинственная нетерпимость ко всем ненемецким народам. Почти всякий филистер, от мала до велика, считал себя призванным судить каждую нацию и рвался "наказать" славян, "наказать" французов уже за одно то, что они смели думать не так, как думали немецкие милитаристы»*.

И автор справедливо отмечает в своём романе *«предвидение последовавших за Первой мировой войной событий»*. Те силы, которые обрекли мир на страшные потрясения Второй мировой войны, *«существовали в зародыше ещё в Первую мировую войну»*. И он напоминает о чудовищных преступлениях: *«Это нацисты уничтожили в своих лагерях тысячи тысяч мужчин и женщин. Это они во рвах расстреливали матерей с грудными детьми. Это они выжгли целые страны. Они стёрли с лица земли сотни городов. Они клеймили пленных, как каторжан…»*

* * *

Так в русскую литературу первой половины XX века входил ещё один крупный писатель. Это подтвердил его второй роман – **«Братья»** (1928). Федин вновь рассказывает здесь главным образом о судьбах интеллигенции примерно в те же трудные, переломные годы: перед революциями 1917 года и Гражданской войной, в их время и в ближайший период после них. Он вновь обнаруживает прочное, но ещё более широкое знание жизни в различных её пластах и ипостасях – в российской глубинке и столице, в среде интеллигенции и в низовых слоях. Однако на этот раз он только изредка позволяет себе выходы в романтически заострённый показ дебрей сознания и психологических «темнот». Здесь он ориентирован на безусловно реалистическую прозу с достаточно последовательным изложением событийной канвы и крепко сцепленными людскими судьбами.

В центре жизненной драмы семья Каревых – отец (заволжский промышленник) и три брата: пользующийся широким признанием профессор-медик Матвей, мучительно ищущий своего пути музыкант Никита, лихой вояка Ростислав. Рядом с ними множество колоритных фигур, основные из них – матрос-большевик Родион и «роковая женщина» Варвара, непредсказуемая, обольстительная (в некотором роде близка Настасье Филипповне из «Идиота» Достоевского и предвосхищает Ларису из «Доктора Живаго» Пастернака).

Главное лицо – Никита. Он особенно притягателен для автора и потому, что находится в разладе с окружающей жизнью, и потому, что олицетворяет неизбежно сложные искания творца искусства (не случаен жанровый подзаголовок этого произведения: *роман-симфония*). Федин хорошо сознаёт, что с точки зрения всеобщего бытия это только пылинка, но в этой пылинке отражается вся вселенная жизни. И сразу же следует признать, насколько поразительно точно, с законченным знанием профессиональных мелочей и вместе с тем поэтично описывается творческий процесс становления музыканта: обучение на скрипке, затем переход к сочинению музыки.

К примеру, очень подробно и достоверно рассказывается об обычно типичной для детей (особенно мальчиков) нелюбви к урокам музыки и к неизбежной профессиональной муштре во время этих занятий. И как высшую благодать подаёт писатель момент, когда после многолетнего ученического «послушания», после нередких приступов ненависти к своему учителю-мучителю Якову Моисеевичу, Никита с ним и двумя другими музыкантами исполняет в публичном концерте квартет Мендельсона и наконец-то впервые в жизни входит в соприкосновение с настоящей музыкой: *«Так, если бы одушевить неживую природу, пригретая солнцем капля воды должна была бы чувствовать себя испаряясь».* С этой минуты он возлюбил *«учителя, скрипача Якова Гольдмана»* и понял, что *«на свете стоило жить»*.

По роману на этот счёт рассыпано множество метких штрихов и деталей. Вот, допустим, Никита Карев дирижирует своей новой симфонией в филармоническом зале. После исполнения – оглушительный успех у публики. Взволнованный композитор благодарит оркестр, трясёт руку первому скрипачу, на что *«концертмейстер снисходительно-вежливо улыбался»*. В артистической Никиту ждал старый мэтр. *«Он чуть приподнял над своим животом вялую руку и безмолвно дал её Никите пожать. Вероятно, это означало решительную похвалу…»*

И в отношении всего остального в романе «Братья» находим массу впечатляющих жизненных наблюдений. Так, после прошедшего в городе черносотенного погрома, направленного против инородцев, Никита возмущается гнусным поступком блюстителя порядка и в разговоре со старым евреем называет это подлостью, на что его собеседник отвечает древней мудростью.

– Подлость?.. Вам надо знать талмуд. Там есть такое место: падает камень на кувшин – горе кувшину; падает кувшин на камень – горе кувшину; так или иначе – всё горе кувшину.

Или такой эпизод. Когда Никита совершенствуется в музыкальном ремесле за границей, в одном доме с ним живёт молодой скрипач, который трудится неустанно, как автомат, у которого всё в жизни, что называется, разложено по полочкам и который буквально источает ясность, бодрость, жизнелюбие. Но как-то его педагог из самых лучших соображений посоветовал ему перейти на альт. И после нескольких дней депрессии тот повесился. Никиту этот случай психологически сразил наповал: такой жизнелюб, такой деятельный и целеустремлённый молодой человек, и одно благое пожелание сбивает его с ног. То есть насколько всё зыбко и эфемерно в человеческом мире!

И ещё раз о конформизме, в котором постсоветское литературоведение не раз упрекало Федина. Даже самый поверхностный анализ текста «Братьев» убеждает в заведомой объективности писателя. Он показывает реальность с учётом победы большевизма, но в равной мере отмечая плюсы и минусы как предреволюционной, так и послереволюционной жизни. То и другое он описывает без малейшего энтузиазма, а перипетии судьбы главного героя, Никиты Карева, отнюдь не приводят к какому-либо завершающему высветлению. Роман заканчивается только констатацией необходимости примирения с жизнью и своей судьбой. *«Пусть так»* – эта последняя фраза повествования звучит для Никиты, обречённого на одиночество, как смысловой синоним тривиальной истины: приходится жить, надо жить, другого естественного выхода для человека нет.

Тем не менее, эта нота знаменовала отход от трагического мировосприятия, характерного для предыдущей книги, из чего можно сделать вывод, что русская интеллигенция послеоктябрьских лет постепенно обретала своё место в резко изменившихся условиях существо-

вания. И именно к безвозвратно уходящему прошлому относится эпиграф произведения, взятый из Байрона: *«Прощай, прощай, и если навсегда, то навсегда прощай!»*

Другой роман, другое мироотношение и другой Петербург–Петроград–Ленинград. В облике этого города отступают подавляющий мрак и каменная неприютность, в известной мере возвращаются «респект» и фешенебельность. И уже на третьей странице книги мы сквозь всю ироничность автора прочитываем уверенно пророческое.

Давно ли потеряли мы в переулках нашей памяти – так легко, словно обронили на проспекте перевязанную шпагатиком покупочку – окаменело-возвышенный облик Петербурга? Грозные мятежные и смятенные годы счесали с Петербурга завитушки, пуговицы, папильотки, бантики, и город предстал перед нами в суровой своей наготе. Поблёкло, омертвилось великолепие фасадов, застыли обмороженными пальцами недвижные краны верфей, гавани, порта, и люди, скрюченные холодом, торопились оголить окоченелый город там, где он был ещё прикрыт.

Но нет такого испытания, нет запрета, которые поколебали бы людскую веру в воскресение, и люди верили, что город воскреснет, и – каждому по вере его – город воскрес. Он зашевелил окоченелыми пальцами, со ржавым свистом повернулись краны верфей, он начал дышать, и редкой испаринкой отделились от него дымки́ и поплыли в рассвет.

И вот уже изо всех щёлочек, скважин и трещин, с василеостровских задворок, величественных своими фасадами, лопухами и крапивой, с молочнобидонной, сыроварной Охты, из деревянного Лесного, из подворотен дворцов и разбитых окошек Рот – отовсюду полез, повыполз, посочился старомодный, недавно упразднённый Петербург.

* * *

Завершающие литературные труды Константина Федина, постепенно раздвигаясь в масштабе, складывались в большую трилогию романов: «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Костёр». В них прослеживалась судьба одних и тех же основных персонажей, связанная с важными историческими вехами жизни России первой половины XX века: 1910 год как начало новой фазы общественного подъёма после поражения Первой русской революции, 1919 год как

решающий момент в ходе Гражданской войны, 1941 год как начало Великой Отечественной войны.

Последняя часть трилогии осталась незавершённой, и главной причиной тому послужило, очевидно, ощущавшееся самим автором заметное снижение художественной силы создававшегося текста. Как и прежде, убеждает свойственное писателю хорошее, точное русское слово, доскональное знание жизненного материала, однако присущая ему обстоятельность описаний вязнет здесь в подробностях, житейских мелочах, что становится помехой полноценному восприятию замысла.

Таким образом, реально приходится говорить не о трилогии, а о дилогии романов, объединяемых в том числе близостью времени создания: первый из них закончен в 1945, второй – в 1948 году (кстати, о значимости этих книг говорит тот факт, что по ним в 1956 году была выпущена дилогия одноимённых фильмов).

По своей сюжетно-хронологической основе роман **«Первые радости»** обращён к жизни России начала XX века, когда после поражения Первой русской революции зарождалась новая волна освободительного движения. Писатель воссоздаёт картину этой жизни в призме событий, происходящих в большом провинциальном городе. Воссоздаёт очень сочно, во всех срезах социальной иерархии: от «столпов общества» до тех, кто тогда «посягал на священные устои», от состоятельных горожан до самых нищих низов, от представителей художественной братии до «золотой» молодёжи.

Среди множества ярко обрисованных чисто русских типажей выделены главным образом трое. Кирилл Извеков предстаёт как юноша, в характере которого просматривается будущее страны. Наделённый принципами, волей, развитым чувством человеческого достоинства, он смолоду встаёт на путь революционной борьбы, и в нём хорошо ощутима хватка тех, кто впоследствии составил ядро властных структур «страны Советов».

Цветухин – чрезвычайно характерно выписанный образ актёра, который по-детски открыто радуется своему успеху у публики и способен добиться определённых высот в искусстве благодаря своей несомненной талантливости. При всём антураже «премьера», это человек с сердцем, наделённый отзывчивостью и готовый постоять за справедливость.

Пастухов – фигура барственная, вальяжная. Привыкший жить на широкую ногу, в меру циник и эгоист, он тем не менее не утрачивает «человеческого лица» и большого обаяния.

В отличие от романов Федина 1920-х годов («Города и годы», «Братья») книгам рассматриваемой дилогии присуща сугубо реалистическая направленность. Течение жизни воспроизводится в них очень объективно, спокойно, уравновешенно, с неукоснительной последовательностью и завидной обстоятельностью. Как известно, это одно из характернейших качеств отечественной прозы середины XX столетия, и в этом одно из свидетельств принадлежности обоих романов не столько описываемым в них временам, сколько тому, что было порождено мироощущением человека 1930–1940-х годов. В опоре на мироощущение подобного рода обрисована в «Первых радостях» линия, сплетающаяся вокруг Лизы. Красота этой девушки привлекает и Кирилла (для них обоих это первая любовь), и повидавшего виды театрального премьера Цветухина, и богатого молодого коммерсанта (в конечном итоге, Лиза становится его женой).

Однако эта сюжетная линия остаётся скорее сферой «лирических отступлений». На передний план выдвинуто судебное дознание по делу революционного подполья. Именно ситуация расследования позволяет писателю расставить всё по своим местам, выяснить «кто есть кто»: одни являют стойкость в испытаниях, другие готовы на всё ради спасения своей жизни (неприглядно выглядит в этой истории и Пастухов, столь тяготеющий к комфортабельности существования).

Именно мотив дознания наиболее очевидно актуализирует повествование романа «Первые радости». Сквозь узнаваемый почерк царской охранки явственно просвечивают свойственные сталинским временам иезуитские методы борьбы с «врагами народа». Это тот самый механизм психологического и силового давления, который позволял любого сделать виновным. Характерные штрихи находим в эпизоде допроса отца Лизы в полицейском управлении. Почтенный Меркурий Авдеевич Мешков вызван в качестве свидетеля, поскольку в его ночлежке жил бывший ссыльный Рагозин, в комнате которого была обнаружена нелегальная типография.

Он явился расчёсанный, степенно приодетый, как к заутрене. Вопросы, заданные ему первоначально, были нетрудными. Он отвечал готовно, и вся слаженность и удобство происходящего усыпили

его страх, тем более что Полотенцев всё время будто извинялся за невольно причинённое утруждение.

Тем же располагающе-добродушным тоном Полотенцев предупредил Мешкова, что за ложные показания свидетели несут уголовную ответственность.

– Понимаю, понимаю, – сказал Мешков, действительно сразу поняв, что удобные вопросы кончились.

Полотенцев спросил, что известно Мешкову о его квартиранте Рагозине, после того как тот скрылся.

– Как же мне может быть о нём что-нибудь известно, если он скрылся? – заволновался Мешков.

– А это я буду вас спрашивать, а вы мне – отвечать, – назидательно поправил Полотенцев.

И он неутомимо спрашивал об одном и том же на разные лады. Меркурий Авдеевич напрягал страшно утомлявшие его усилия памяти, чтобы вместо «не знаю» сказать какое-нибудь другое слово, которое остановило бы неотвязное повторение совершенно бессмысленного вопроса, и у него нарастало пугающее и тоскливое ощущение виновности в том, что он не употребил свою жизнь на такое необычайно важное дело, как наблюдение за квартирантом Рагозиным, а занимался Бог знает чем, и вот теперь, из-за этой непростительной ошибки, поверг в несчастье подполковника Полотенцева и вместе с ним обречён мучиться и биться над безответными вопросами.

Получалось, что Мешков упрямствует, запирается, скрывает одному ему известные тайны и, конечно, должен будет сам на себя пенять, если подполковник Полотенцев откажет ему в расположении и доверии.

– Так ли я вас должен понимать, что вы не желаете помочь следствию по делу о государственном преступнике? – спросил Полотенцев, упирая ноготь мизинца в чистый лист бумаги, чтобы записать ответ Мешкова.

– Дозвольте, ваше высокоблагородие, – взметнулся Меркурий Авдеевич, протягивая руку к подполковнику, словно умоляя его подождать записывать и вытирая другой рукой запотевший лоб. – С радостью готов помочь законному следствию, но как быть, если это не в моих силах?

Подполковник приблизился к Мешкову, напряжённо поглядел на него, снял очки и потёр глаза кулаком, точно отгоняя изнуряющий сон.

– Должен вам сознаться: самым огорчительным бывает, когда неожиданно видишь, что ошибся в свидетеле. Когда свидетель по делу в действительности оказывается соучастником в деле, да-с!

И когда несколько позже в круговерть судебного расследования втягивают известного драматурга Пастухова, и ему доводится пройти сквозь страхи возможных преследований, читатель в призме его восприятия осознает: в государственной системе того времени ни за понюшку табака мог пропасть и совершенно невиновный ни в чём человек, причём пропасть независимо от его достоинств и общественного положения.

* * *

Действие романа «Первые радости» прерывается на «многоточии», оно явно ждёт своего продолжения, которое последовало в завершённом три года спустя романе **«Необыкновенное лето»**. И что было совершенно естественно, над ним зримо и незримо веет дух только что отгремевшей Великой Отечественной войны. Но вместе с тем очень весомо явлены приметы предыдущего страшного ристалища отечественной истории – Гражданской войны. Уже с самого начала в ви́дении многих персонажей романа Россия предстаёт не только в терзаниях голода и холода, но и донельзя взбаламученной, когда во всём царит сумятица и потеря каких-либо ориентиров.

Раньше воевали все вместе против одного, для всех очевидного врага. Теперь воевали все порознь, брат шёл на брата, и надо было разглядеть в одном брате врага, в другом – друга. Нет, ничего нельзя было взять в толк из этих небывалых, клокочущих событий.

Из романа «Первые радости» сюда перешли все основные действующие лица, но само действие здесь широко раздвигает свои масштабы – по всей Нижней Волге (причём по отдельным ситуациям как бы предвосхищая будущую Сталинградскую битву) и перекидываясь на другие российские территории. Раздвигается этот масштаб и по времени – посредством введения разного рода ассоциативных параллелей. Для драматурга Пастухова, со свойственной ему художественной фантазией, вне всяких сомнений очевидна связь происходящего сейчас вокруг него с тем, что когда-то давно бушевало в этих же местах.

Громы, ходившие второй год, днём и ночью, перекликались с отдалёнными событиями, описанными на полузабытых страницах. Наверно, прошлое умирало только мнимой смертью вместе с пережившими свой век летописями, но вечно пребывало в крови народа, взмётывая языки старого пламени, едва загорался новый огонь – огонь возмездия и неистовой тоски о лучшей доле.

Пастухов читал о народной войне Пугачёва, и Емельян Иваныч возникал перед ним, как призрак, явившийся на жёлтых лысых взгорьях, обнимающих Саратов. Былой хорунжий стоял без шапки, уткнув кулаки в бока, августовский полынный жар шевелил его русую гриву, и он грозно глядел вниз, на городских людишек, которые взбирались к нему вверх, чтобы положить к стопам покорителя городские ключи.

И тут же воображение переносило Пастухова в нынешние дни.

Тогда слышался ему топот белого коня и свист его ноздрей, и на коне, прижавшись к гриве, скакал, заломив папаху, светлоусый всадник с прищуренным глазом под стиснутыми бровями, и за всадником, переливаясь словно ковыль, волнами накатывались ярые конные полки. Это был балаковский плотник, недавний подпрапорщик из солдат, теперь собравший на просторах Заволжья конную и пешую рать в защиту революции от возмутившихся против неё уральских станиц. Под знаменем большевиков красный командир Василий Иваныч карал и казнил корыстный старый мир увесистой народной дланью. Имя его уже неслось впереди него восточным гортанным клёкотом – Чапай, Чапаев – по всему Уралу, по всей Волге. Опалённый всё тем же неистребимым полынным жаром августа, отвоёвывал он у белых родной уездный город Николаевск, и когда вёл свой Первый имени Емельяна Пугачёва полк в атаку, наименовал штурмуемый город Пугачёвском, отменив рабочей и крестьянской властью царское его Николаево величанье, и конники, скача в атаку, грянули на всю раздольную ширь: «Даёшь Пугача! Даёшь!»

Кроме того, писатель на протяжении всего романа большими вставками разворачивает историческую хронику событий 1919 года – кульминационного и самого трудного года Гражданской войны, показывая картину тяжёлых поражений Советской власти и раскрывая

причины её конечной победы над белым движением и иностранной интервенцией. Этот пласт повествования сближает его по художественному методу с «Войной и миром» Толстого. Так складывается не только подлинно исторический роман, но и настоящая эпопея, чему отвечает чрезвычайно большой объём произведения (около 750 страниц).

Духу эпопеи отвечает и многоликость огромной массы обрисованных здесь персонажей. Создавая роман о начальной поре становления Советского государства, пришедшейся на жаркое лето 1919 года, писатель в конечном счёте рассуждает с позиций победившего тогда большевизма. Через помыслы Кирилла Извекова и ему подобных он стремится показать мечту об иной жизни, идеальное в революционном переустройстве России начала XX века, когда новая власть так часто смотрела «поверх голов», пытаясь создать почву для всеобщего счастливого будущего, когда она самоотверженно боролась и трудилась, не щадя ни себя, ни окружающих. Именно об этом Извеков и рассуждает в конце романа.

– Никакой полёт в небо невозможен без земли. Чтобы взлететь, нужно твёрдое основание. Мы сейчас отвоёвываем себе это основание. Строим аэродром будущего. Это работа долгая и тяжёлая. Скорее всего – самая тяжёлая, какая только может быть. О перчатках приходится забыть. Мы, если надо, землю руками разгребаем, ногтями её рыхлим, босыми подошвами утаптываем. И не отступимся, пока не будет готов наш аэродром. Отдыхать у нас нет ни минуты. Иной раз и улыбнуться некогда. Может, от этой работы мы и стали такими суровыми. Но перемениться нам невозможно. Мы будем укатывать землю, пока она не станет годна для разбега. Чтобы оторваться потом в такую высь, какой люди никогда не знали.

Эта идея в какой-то мере ещё жила и в те годы, когда Федин создавал «Необыкновенное лето». Но так отличающая писателя безусловная правдивость побуждает его вносить в характеристику «победителей» постоянные коррективы. Анечка, которая так приглянулась Кириллу Извекову и которая отвечает на его чувство, не раз и убеждённо задаёт ему вопрос: *«Вы больше всего любите власть?»* или даже утверждает – *«Вы любите, когда вас боятся»*. И при достаточной симпатии к этому герою романа, писатель в уста другого пер-

сонажа может вложить о Кирилле пометы *говорун, словопрения*, которые сразу же привносят в характеристику Извекова некую сомнительность.

Нет! Этот говорун находил в дебатах явную усладу! В конце концов не ради словопрений явился сюда Пастухов в такую тяжёлую минуту.

* * *

Другой из главных для книги образов большевиков – Рагозин. Как и Кирилл, он весь в работе, отдаётся ей безраздельно и на пределе возможностей: всё ради «светлого будущего». И вдруг обнаруживается, что за те годы, когда ему удалось скрыться от ареста и жить нелегальной жизнью вдалеке от родного города, он только кое-что понаслышке узнал о смерти жены в тюрьме и предположительно – о том, что умерла она во время родов и, может быть, ребёнок остался жив.

И вот Рагозин уже после революции возвращается в Саратов, развивает бурную деятельность на важном посту и только изредка вспоминает, нет ли здесь где-либо следов его ребёнка. Среди сумятицы дел начинает мелькать какая-то нить, но Рагозин вовсе не торопится и только случайно наталкивается на упоминание о некоем Ване Рагозине. И только тогда он отыскивает подростка лет десяти (!), который прошёл приюты, а сейчас причислен к какому-то детскому дому. Прежде, чем открыться мальчику в своём отцовстве, Рагозин наконец-то мучительно размышляет.

С чего он начнёт разговор, когда Ваня проснётся? Он скажет: ты – мой сын. Сын спросит отца: где же ты был раньше? Отец должен будет рассказать о преследовании, которому подвергся, о смерти матери. Ты спасал себя, – скажет сын, – но почему же ты не спас мать? Я спасал не себя, я спасал то великое дело, которому служил и служу, – ответит отец. Но ведь ты знал, что я должен родиться, почему же ты меня не искал? Это могло помешать великому делу, – скажет отец. Значит, ты любишь великое дело больше меня, – спросит сын, – зачем же я тебе?

В контексте такого предполагаемого разговора понятие *великое дело* оказывается весьма малоутешительным с точки зрения общече-

ловеческой морали. И в этом содержится явственный намёк на то, что революция и Советская власть зачастую смотрели именно «поверх голов», пренебрегая индивидуальными судьбами.

И ещё один показательный штрих в той же истории. Как-то, разбирая судебные дела, Рагозин по справедливости отнёсся к невиновному человеку, который в царские времена работал в городской прокуратуре. В разговоре с ним Рагозин околично расспрашивал и об архивных бумагах, которые могли бы пролить свет на судьбу его ребёнка. Подследственный в благодарность за человеческое к нему отношение, начинает рыться в архиве и кое-что обнаруживает. Он приходит к Рагозину, чтобы порадовать его – разумеется, не зная, что тот уже нашёл сына.

– Вы прямо тогда не высказали, но я понял, что вам крайне ценно было бы установить участь вашей супруги и, более того, вопрос – родился ли у неё ребёнок и существует ли он. Я тогда не осмелился предложить вам услугу, но дал себе слово употребить все силы, чтобы быть вам полезным.

– И что же?

– Мне удалось после кропотливых поисков напасть на документ. К несчастью, это подтверждение, что супруга ваша скончалась в тюрьме. Но, вместе с тем, документом устанавливается, что она скончалась от родов и, таким образом, что у вас. ... был ребёнок.

– Вон что, – сказал Рагозин.

– Так или иначе, но я могу уверенно сказать, что след вашего ребёнка мною найден.

– Да что вы?! И куда же след ведёт?

– Это требует ещё известных усилий, которые я с радостью приложу.

– А если я скажу вам, что след приведёт вас ко мне на квартиру?

– На какую квартиру?

– На которой я проживаю вместе с сыном.

– Вместе… Вы отыскали своего… Поздравляю, поздравляю от всей души! Неужели, возможно? Сын с вами? Тот, который….

– Вот так-то, – прервал Рагозин. – А из каких соображений вы, собственно, стараетесь?

– То есть… Исключительно из доброго намерения быть вам полезным. Отблагодарить.

– Благодарить меня не за что.

– Я был бы счастлив вам просто услужить.

– Я услуг не принимаю.

Позицию Рагозина в этом диалоге понять и принять невозможно. Так оттолкнуть человека чёрной неблагодарностью! Подобные моменты вызывают в отношении «неподкупных» большевиков только неприязнь.

* * *

Многозначность характеров дополняется в эпопее «Необыкновенное лето» таким ярко выраженным качеством, как «многоязычие». У каждого из основных персонажей не только свой образ действий, своя человеческая повадка, но и соответствующий, ему одному присущий говор. Возьмём, к примеру, торгового человека Мешкова, которого никто не любит и который, действительно, не внушает никаких симпатий. Однако и в первом, и во втором романе этот завзятый стяжатель предстаёт глубоко, искренне верующим.

На определённом витке жизни, уже оказавшийся теперь «бывшим», бесконечно устав от страхов и маеты революционного времени, он собирается в скит, хочет закончить свой путь монахом. Мешков приходит к архиерею-викарию, глубоко почитаемому среди мирян за праведное служение Богу. Начинается их разговор, убеждающий в том числе точно схваченным языком обоих персонажей.

– Пришёл просить благословения своему шагу, который я намерился сделать, владыко. Издавна имел желание постричься. Теперь настало время принять решение. Благословите, владыко.

Меркурий Авдеевич снова поклонился.

– Не поспешно ли решились? – спросил викарий тихо.

– Ведь уже шестьдесят, владыко.

– Вижу. Один в пятнадцать лет наденет клобук – будто родился иноком, на другом и под конец жизни ряса – будто с чужого плеча.

– Веление сердца, владыко. Одной думой жив: о спасении души.

– Давай Бог. Да ведь спастись-то везде можно. В миру крест нести – заслуга едва ли не ценнейшая, чем за нашими стенами.

– Сил нет совладать с собой.

– Значит, по слабости идёте?
– Грешен, владыко.
– Отцу небесному не слабость угодна, но крепость духа.

Завидную писательскую зоркость Федин обнаруживает во всём. Сплошь и рядом по страницам романа разбросаны меткие житейские наблюдения.

Проводы близкого человека в неизвестность тяжелы особенно в эту секунду ухода поезда, в секунду исчезновения последнего вагона, когда вдруг пронизывает чувство физической утраты принадлежащего тебе существа, которого миг назад можно было коснуться и которое сразу стало недосягаемо.

В опоре на подобные наблюдения писатель выходит к разного рода обобщениям. Одно из них касается семейной жизни.

По натуре Агния Львовна принадлежала к тому роду жён, которые сравнительно спокойны, когда водят мужа, как мопса, на поводочке – сравнительно, потому что крайне раздражаются, если мопс больше, чем надо, потянет, и немедленно начинают плакать, убиваться, пить валерьянку, если поводок лопнет.
Егор Павлович не отвечал требованиям человека удобного для покорного счастья. Может быть, его удержала бы цепь, а не поводок, который он то тянул, то дёргал, то теребил, то рвал. Но, чтобы выковать цепь, чары Агнии Львовны были недостаточны. Она только штопала, надвязывала непрочно поводок, снова и снова накидывая его на непослушную шею.

Сила таких обобщений умножается, когда описываемые ситуации выходят за пределы бытового обихода, втягиваясь в круговорот больших исторических событий. Тогда Федин нередко подключает ресурсы глубоко прочувствованного, точно и тонко мотивированного психологизма.

Ещё раз вернёмся к зигзагам судьбы драматурга Пастухова. Обстоятельства сжимают вокруг него и его семьи кольцо испытаний и невзгод до последнего предела. Суть его мучительно безысходных раздумий сводится к следующему: как бы хотелось встать над схват-

кой двух миров, но она затягивает в свой омут всех подряд, и это подчас воспринимается как гибельный исход.

Война катилась на город, война шумела за околицей, война наваливалась на Пастухова с его Асей, с его Алёшей, с его рукописями, замыслами, ожиданиями будущего, с его жизнью. История, время, календарь, часовая стрелка приговорили Пастухова к войне. Приговорили к смерти. Это был факт.

Как можно было осмыслить этот факт? Зачем Александр Пастухов должен погибнуть в войне, которой он не призывал, не хотел, чурался. Ведь приговаривают за преступление, за вину. Что преступил он? В чём виновен? Он не красный, и, значит, его будут считать белым. Он не белый, и, значит, его будут считать красным. Он приговорён за то, что не белый и не красный. Ужели весь мир либо белый, либо красный? Что делать, если Пастухов оливковый? Убить его! Ультрамариновый? Тоже убить!

И писатель, которого в постсоветские времена чуть ли не обвиняют в ангажированности, в высказывания того же Пастухова вкладывает чистейшую, немыслимую «крамолу». Вслушаемся в его диалог с Извековым, когда поднимается тема бесчисленных жертв, которых потребовало переустройство мира. Пастухов сомневается в их необходимости, Кирилл же пытается эту необходимость обосновать (кстати, здесь нетрудно почувствовать намёки на сталинские репрессии 1930–1940-х годов).

– Да. В этой войне нами руководит ненависть. Но ненависть наша не слепа. У неё зоркий глаз. Этот глаз – справедливость. Мы ведём справедливую войну обездоленных, которые защищают своё право на жизнь, достойную человека. Поэтому наша война не злонамеренна и не бессмысленна. У неё великий смысл и прекрасная цель. Если мы сложим оружие, мы будем преступниками, потому что нас не пощадят, раздавят и ещё больше обездолят обездоленных.

Пастухов вскинул руку, чтобы остановить Извекова.

– Я никогда не сомневался в возвышенности целей, о которых вы говорите. Но меня ужасает, что в битве за добро человек вынужден делать так много зла!

– Вы ужасаетесь войны, но под войной разумеете революцию.

– Я разумею уничтожение человека человеком. А каким словом называется уничтожение – разве это существенно?

Подводя итог, остаётся подчеркнуть огромное мастерство большого писателя, каким являет себя Константин Александрович Федин в рассмотренной дилогии романов.

Во-первых, это многоплановое повествование, прослеживающее судьбы большого числа очень разных людей и отдельных семейств, прочно стянуто в единый узел. И, во-вторых, чтение этих романов воспринимается не как рассказ о жизни, а как собственно жизнь, сама жизнь, жизнь как таковая. То есть, перед нами то качество реалистического повествования, когда не просто главной, а единственной целью является не *как*, а *что*.

В Саратове работает Государственный музей К.А.Федина, рядом с которым на площади его имени установлен памятник писателю работы А.Кибальникова и В.Проткова.



* * *



Мы все хорошо знаем то, что стало преддверием расцвета русской детской литературы, который начался столетие назад, в 1920-е годы. Преддверие это разворачивалось в русской литературной классике XIX века и хронологически выглядело следующим образом:

- басни И.Крылова;
- некоторые произведения В.Жуковского;
- сказки А.Пушкина;
- «Конёк-Горбунок» П.Ершова;
- автобиографические повести и сказка «Аленький цветочек» С.Аксакова;
- рассказы «Муму» и «Бежин луг» И.Тургенева;
- стихи о детях и для детей Н.Некрасова;
- автобиографическая трилогия Л.Толстого;
- «Каштанка» А.Чехова.

Однако специально для детей и непосредственно адресованную соответствующей аудитории литературу начали, в сущности, создавать в России только с начала 1920-х годов. Среди её зачинателей

были Владимир Маяковский, Самуил Маршак и Корней Чуковский. И это то, что вскоре стало восприниматься классикой:

- «Что такое хорошо и что такое плохо», «Кем быть?», «Сказка о Пете, толстом ребёнке и о Симе, который тонкий» Маяковского;
- стихи «Сказка о глупом мышонке», «Багаж», «Мяч», «Пудель», «Почта», «Вот какой рассеянный», «Усатый-полосатый» и повесть в стихах «Мистер Твистер» Маршака;
- книга «От двух до пяти» и стихотворные сказки «Мойдодыр», «Тараканище», «Муха-Цокотуха», «Чудо-дерево», «Бармалей», «Федорино горе», «Телефон», «Айболит» Чуковского.

Несколько позднее эту эстафету подхватили Аркадий Гайдар (повести и рассказы «Р.В.С.», «На графских развалинах», «Школа», «Дальние страны», «Военная тайна», «Голубая чашка», «Судьба барабанщика», «Чук и Гек», «Тимур и его команда»), Агния Барто (книги стихов «Мишка-воришка», «Девочка-рёвушка», «Девочка-чумазая», «Игрушки», «На заставе», «Дом переехал», «Верёвочка», «Фонари», «Первоклассница», «Стихи детям»), Борис Житков (рассказы «Чёрная махалка», «Дяденька», «Джарылгач», «Про обезьянку», «Кружечка под ёлочкой», «Белый домик», «Мангуста», «На льдинке»), Виталий Бианки (книги «Лесная газета на каждый год», «Страна зверей», «Наши птицы», «Клуб колумбов», сборники рассказов «Заячьи хитрости», «По следам», «Нечаянные встречи»), Михаил Пришвин (повесть «Жень-шень», повести-сказки «Кладовая солнца», «Корабельная чаша», роман-сказка «Осударева дорога»), Сергей Михалков (стихи «А что у вас?», «Про мимозу», «Фома», «Весёлый турист», «Мы с приятелем вдвоём…», «Три товарища», «Весёлое звено», поэма «Дядя Стёпа»).

К этому необходимо присоединить и такие замечательные образцы прозы для детей, как «Детство Никиты» Алексея Толстого (ему же принадлежит книга «Золотой ключик, или Приключения Буратино»), «Ташкент – город хлебный» Александра Неверова, «Три толстяка» Юрия Олеши, «Красные дьяволята» Павла Бляхина, «Республика Шкид» Григория Белых и Алексея Пантелеева, «Белеет парус одинокий» и «Сын полка» Валентина Катаева, «Старик Хоттабыч» Лазаря Лагина, сказы Павла Бажова «Малахитовая шкатулка».

В этот необычайно многообразный спектр первых десятилетий советской детской литературы свои краски внёс и Лев Кассиль.

* * *

Писатель *Лев Абрамович* ***Кассúль*** (1905–1970) родился в слободе Покровской (позднее город Покровск, ныне Энгельс), учился там вначале в царской гимназии, затем в советской Единой трудовой школе, после того в одной из школ Саратова и наконец – в Художественно-практическом институте при Художественном музее имени А.Н.Радищева. Литературную деятельность начал рано, с 1925 года.

Во многих его повестях и рассказах действие происходит на волжских берегах, начиная с одного из первых опубликованных произведений – «Изустный период в городе Покровске». А затем последовал цикл рассказов «Есть на Волге утёс» и целый ряд других его вещей, которые будут названы ниже.

В первой его большой творческой удаче, автобиографической дилогии «Кондуит и Швамбрания» без всяких околичностей сразу же обозначено место действия – Покровская слобода, и многократно упоминается город на другом берегу Волги – Саратов. Этой своей книгой писатель навеки прославил маленький заволжский город, каким он был в 1910-е годы. Кассиль живописует его очень колоритно.

В открытые окна рвалась визгливая булга торговок. Пряная ветошь базара громоздилась на площади. Хрумкая жвачка сотрясала торбы распряжённых лошадёнок… Возы молитвенно простирали к небу оглобли. Снедь, рухлядь, бакалея, зелень, галантерея, рукоделие, обжорка… Тонкокорые арбузы лежали в пирамидках, как ядра в кинокартине «Севастопольская оборона».

Картина эта шла за углом в синематографическом электротеатре «Эльдорадо». Кинематограф всегда окружали козы. У афиш, расклеенных на мучном клейстере, паслись целые стада.

Город Покровск раньше был слободой. Слобода была богатая. На всю Россию торговала хлебом. На берегу Волги стояли громадные амбары. Миллионы пудов зерна хранились в этом амбарном городке. Тучи голубей закрывали солнце. Зерно грузили на баржи. Маленькие буксирные пароходы выводили громадные баржи из бухты, как выводит мальчик-поводырь слепца.

Болота и грязь затопляли слободские улицы. Так жили в слободе Покровской, в семи верстах от Саратова.

Не одна галоша захлебнулась в лужах, не один резиновый бот затонул на главной улице Покровска.

Рассказывая о замысле своей знаменитой дилогии, писатель утверждал, что в городе его детства, который был типичной российской глубинкой, при желании удавалось открыть немало чудесного: *«Не надо было никуда бежать, не надо было искать обетованную землю. Она здесь, около нас».* Действительно, какой богатейший материал дала ему Покровская слобода, но вместе с тем какой цепкой памятью и писательским мастерством нужно было обладать, чтобы поведать обо всём так ярко и талантливо. Несомненно, свою роль в этом сыграла глубокая привязанность к родным местам, в чём Кассиль признавался не раз: *«Много мне приходилось ездить по белу свету, но, где бы я ни был, всегда меня тянет на Волгу, в саратовские края… На каких бы морях и реках я ни был, перед моими глазами всегда плывёт полноводная, бескрайняя громада родной Волги».*

Из множества его произведений сосредоточим внимание на тех двух, которые имеют прямое касательство к Поволжью.

* * *

«Кондуит» и «Швамбрания» – две автобиографические повести, написанные одна за другой и позднее объединённые в дилогию (1928–1931). В них с большим остроумием рисуется жизнь двух мальчиков-братьев в семье и вне дома. Вне дома – это прежде всего в дореволюционной гимназии, а затем в школе первых лет Советской власти. Попутно в призме детского восприятия затрагиваются социально значимые события Первой мировой войны и двух революций 1917 года. В конечном счёте суть книги состоит в стремлении маленьких героев вырваться из будней повседневности и скучной жизни взрослых в мир фантазии и свободного волеизъявления, что позволяет удовлетворить свойственную детскому возрасту потребность в приключениях и путешествиях.

С самого начала найден превосходный тон рассказа – весело, легко, «играючи», с великолепным чувством юмора.

Вечером 11 октября 1492 года Христофор Колумб, на 68-й день своего плавания заметил вдали какой-то движущийся свет. Колумб пошёл на огонёк и открыл Америку.

Вечером 8 февраля 1914 года мы с братом отбывали наказание в углу. На 12-й минуте братишку, как младшего, помиловали, но он отказался покинуть меня, пока мой срок не истечёт, и остался в углу. Несколько минут затем мы вдумчиво и осязательно исследовали

недра своих носов. На 4-й минуте, когда носы были исчерпаны, мы открыли Швамбранию.

Для Лёвы и его младшего брата Оськи открылась эпоха бесконечно изобретательных игр в таинственную страну Швамбранию. При этом важнейшая из затей состояла в войнах с соседними «странами».

Войны в Швамбрании начинались так. Почтальон звонил с парадного входа дворца, в котором жил швамбранский император.

– Распишитесь, ваше императорское величество, – говорил почтальон. – Заказное.

– Откуда бы это? – удивлялся император, мусоля карандаш.

Почтальоном был Оська, царём – я.

– Почерк вроде знакомый, – говорил почтальон. – Кажись, из Бальвонии, от ихнего царя.

– А из Кальдонии не получалось письма? – спрашивал император.

– Пишут, – убеждённо отвечал почтальон, точно копируя нашего покровского почтальона. (Тот всегда говорил «пишут», когда его спрашивали, есть ли нам письма.)

– Царица! Дай шпильку! – кричал затем император.

Вскрыв шпилькой конверт, император Швамбрании читал: «Дорогой господин царь Швамбрании!

Как вы поживаете? Мы поживаем ничего, слава Богу, вчера у нас вышло сильное землетрясение, и три вулкана извергнулись. Потом был ещё сильный пожар во дворце и сильное наводнение. А на той неделе получилась война с Кальдонией. Но мы их разбили наголо и всех посадили в Плен. Потому что бальвонцы все очень храбрые и герои. А все швамбраны дураки, хулиганы, галахи и вандалы. И мы хотим с вами воевать. Мы Божьей милостью объявляем в газете вам манифест. Выходите сражаться на Войну. Мы вас победим и посадим в Плен. А если вы не выйдете на Войну, то вы трусы, как девчонки. И мы на вас презираем.

Передайте поклон вашей мадам царице и молодому человеку наследнику.

На подлинном собственной ногой моего величества отпечатано каблуком Бальвонский Царь».

Параллельно приключениям в стране Швамбрании с исключительной красочностью описывается происходящее в Покровской

гимназии. Это бесконечная череда всевозможных шалостей и проделок, происшествия забавные и не очень, когда, например, повествуется о «весёлом» изуверстве, царившем в среде гимназистов, и уместным становится выражение *«и смех, и грех»*.

Дрались постоянно. Дрались парами и поклассно. Отрывали совершенно на нет полы шинелей. Ломали пальцы о чужие скулы. Дрались коньками, ранцами, свинчатками, проламывали черепа. Старшеклассники дрались нами, первоклассниками. Возьмут, бывало, маленьких за ноги и лупят друг друга нашими головами. Впрочем, были такие первоклассники, что от них бегали самые здоровые восьмиклассники.

Меня били редко: боялись убить. Я был очень маленький. Всё-таки раза три случайно валялся без сознания.

Большая дистанция, отделяющая нас от времени написания этой книги, позволяет нам усмотреть достаточно явственные параллели между подобными гимназическими «смертоубийствами» и теми устрашающими побоищами взрослых, которые повели свой отсчёт в XX столетии с Первой мировой войны.

Другая параллель невольно возникает в ходе развёртывания хроники «войны», объявленной гимназистами учителям. Это живо напоминает охвативший страну того времени пафос раскрепощения и разгорающееся пламя классовых битв. При этом маленькие бунтари дифференцировали своих «врагов» на особо ненавистных и более или менее терпимых. Среди первых были директор (ему дали прозвище Рыбий Глаз) и надзиратель (Цап-Царапыч). Среди вторых – инспектор, которого *«гимназисты почти любили»* и у которого были *«свои собственные методы воспитания»*. Разбирая какое-либо «преступление» класса, он приходил после уроков, держал гимназистов стоя около часа, а затем спокойно отчитывал следующим образом.

– Ну-с! Что, болваны? Доостолопились, хулиганы, брандахлысты, голодранцы! При всей честной гимназии ошельмую, головотяпы! Шарлатаны, лодыри. Стыдно небось, обормоты? Мерзавцы, оборванцы! Я ещё доберусь до вас, прохвосты. Сидите вот теперь всем классом без обеда. А дома-то обед ждёт. Щи горячие. Говядина жареная. Что? Хочется жрать? То-то и оно-то. А дома ещё батька зад взгреет. Обязательно. Я записку специальную пошлю: спу-

стите, дескать, вашему сыну штаны и всыпьте ему в задний конду-ит по первое число…

И, поговорив так около часа, отпускал домой. По одному, с промежутками. Нас уже не держали ноги.

Приведённая сцена свидетельствует о том, что раскрепощённости нравов сопутствовала полная раскованность речевого изъяснения, и заодно приходится только поражаться изобретательности писателя на этот счёт и тому, насколько исключительной сочности языка он добивается. В этой сочности многое приперчено экзотикой сугубо слободского происхождения, включая соответствующие «смачные» выражения. Характерен эпизод, когда Лёва, будучи первоклашкой, познакомился с девочкой и бравирует молодечеством на манер взрослых парней.

– Вы дворников боитесь?– спросила она.

– Неохота связываться, – сказал я басом, – а так я чихал на них левой ноздрёй через правое плечо.

В добавление к этому улично-разговорному арго воспроизводится пёстрая смесь наречий, бытовавших в Покровске. Вот, к примеру, пассаж по поводу объявившейся там моды ставить электронные звонки.

Около некоторых кнопок висели вразумляющие объявления: «Прозба не дербанить в парадное, а сувать пальцем в пупку для звонка».

Но вернёмся к маленьким мятежникам, поднявшим восстание против педелей. Один из самых милосердных вариантов противостояния учителя и класса выглядит так.

Француженку нашу звали Матрёна Мартыновна Бадейкина. Но она требовала, чтобы мы её звали Матроной: Матрона Мартыновна.

До третьего класса она звала нас «малявками», от третьего до шестого – «голубчиками», дальше – «господами».

Малявок она определённо боялась. У некоторых малявок буйно, как бурьян на задворках, росли усы, а басок был столь лют, что его пугались на улице даже верблюды. Кроме того, от малявок, когда

они отвечали урок у кафедры, так несло махоркой, что бедную Матрону едва не тошнило.

– Не подходите ближе! – вопила она. – От вас, пардон, несёт.

Неизмеримо более жёсткий вариант «подпольной войны», которую вели гимназисты, преподносит эпизод, когда уже в годы Первой мировой войны в качестве учителя математики появился *«скучнейший акцизный чиновник, скрывающийся от мобилизации, Самлыков Геннадий Алексеевич».* Ученики-патриоты заведомо негативно относятся к нему. И вот очередной урок.

Бац!!! За доской выстрелила печка… Трррах!!! Кто-то, зная ненависть Самлыкова к выстрелам, положил в голландку патроны. Учитель, бледнея, вскакивает. По классу ползёт вонючий дым. Учитель бежит за доску. По дороге он наступает на невинный комочек бумаги. Класс замирает. Хлоп!!! Комочек с треском взрывается. Педагог отчаянно подпрыгивает. Едва другая его подошва коснулась пола, как под ней происходит новый взрыв. Класс, подавившись немым хохотом, сползает со скамеек под парты. Взбешённый учитель оборачивается к классу, но за партами ни души. Мы извиваемся, мы катаемся от хохота под скамейками.

– Дрянь! – кричит в отчаянии учитель. – Всех запишу!!!

И он осторожно, на цыпочках, ступает к кафедре. Подошвы его дымятся. Он достаёт с кафедры табакерку – надёжное утешение в тяжёлые минуты, но в табакерку, которую он перед уроком оставил на минуту на подоконнике в коридоре, нами уже давно всыпан порох и молотый перец.

Самлыков втягивает взволнованными ноздрями понюшку этой жуткой смеси. Потом он застывает с открытым ртом и вылезающими на лоб глазами. Ужасное ап-чхи сотрясает его.

Дверь в классе неожиданно растворяется. Мы встаём. Входит директор. Пальба в классе, хохот и орудийный чих педагога привлекли его.

– Что здесь происходит? – холодно спрашивает директор, оглядывая багрового педагога и великопостные рожи вытянувшихся гимназистов.

– Они… Ох!.. Ао!.. – надрывается Самлыков. – Чжихи!.. Ох!.. Чхищхи!..

– Геннадий Алексеевич, будьте добры ко мне в кабинет!

Чихая в директорскую спину, Самлыков плетётся за директором. Больше в класс он уже не возвращается. Мы избавились от него.

К завершающим страницам первой книги в буффонную чехарду бесконечных проделок гимназистов постепенно всё ощутимее вторгаются теневые моменты жизни тех лет – моменты уже далеко не детские. Драматические коллизии возникают в основном с началом Первой мировой войны, и они весьма болезненно отзываются на психике подрастающего поколения. Как-то соседская кухарка просит Лёву прочесть пришедшее с фронта письмо её сына.

Я вижу на конверте священный штамп «Из действующей армии». Почтительно принимаю письмо. Пропасть уважения и восторга скопилась в кончиках пальцев. Письмо оттуда! Письмо с войны! И я читаю вслух радостным голосом:

– «… и ещё, дорогая мама Евдокия Константиновна, спешу уведомить вас, что это письмо подписую не собственной рукой, как я будучи сильно раненный в бою, то мине её в лазарете отрезали до локтя совсем на нет…»

Потрясённый, я останавливаюсь… Клавдина мать истошно голосит…

* * *

Эта серьёзная тональность становится доминирующей во второй части дилогии. Последний год Первой мировой войны, Февральская и Октябрьская революции, затем Гражданская война, голод и холод – суровая явь бесповоротно вторгается в существование детей, вытесняя фантазии Швамбрании и заставляя их включаться в реальную жизнь. Забавное, весёлое, курьёзное есть и здесь, но его удельный вес несопоставим с тем, что было в первой книге. Один из таких сравнительно редких штрихов относится ко времени Гражданской войны, когда население Покровска было поголовно увлечено театром.

Однажды во время спектакля «Вечерняя заря» потухло электричество. Спектакль продолжался при керосиновом освещении. Шла заключительная сцена пьесы. Отец решил убить дочь. Отец взял револьвер.

В эти минуты я заметил, что лампа, стоящая на авансцене, сильно коптит. Пламя тоненьким фонтанчиком встало из стекла.

Отец приближался к дочери. Пламя уже доставало до края холщовой декорации. Отец поднял руку с револьвером. Декорация могла вспыхнуть каждую минуту. Дочь ломала руки. Я уверен, что многие зрители видели, как грозила пожаром лампа. Но дочь упала на колени, и зрители молчали. Они боялись испортить убийство. Отец щёлкнул взведённым курком.

Декорация задымилась.

– Так умри же, несчастная! – крикнул отец.

– Лампа коптит! – закричал я, сбросив оцепенение.

Ловкий актёр нимало не смутился. Одной рукой он привернул фитиль, другой – закончил пьесу.

Театр был спасён. Но не успел упасть занавес, как соседи набросились на меня. Они твердили, что я мог обождать со своим дурацким криком, а теперь вот вышло не убийство, а какая-то комедия, за которую и денег платить не стоило.

Повзрослевшие герои повести встают лицом к лицу с переменившейся жизнью, с её сложностью и суровостью. Коренной перелом, происшедший в судьбе страны, воспринимается в призме детского (и, конечно же, авторского) восприятия не только как неизбежное, но и как необходимое, даже желанное. Диалог братьев с чекистами, которые по поступившему к ним «сигналу» провели дознание и вдоволь нахохотались над Швамбранией, призван объяснить читателю и смысл детской затеи, и замысел новой власти сделать так, чтобы реальная страна уподобилась выдуманной. Диалог этот начинается с вопроса чекистов: зачем ребятам всё это понадобилось?

– Мечтаем, – сказал я, – чтоб красиво было. У нас, в Швамбрании здо́рово! Мостовые всюду, и мускулы у всех во какие! Ребята от родителей свободные. Потом ещё сахару – сколько хочешь. Похороны редко, а кино – каждый день. Погода – солнце всегда и холодок. Все бедные – богатые. Все довольны. И вшей нет.

Это, разумеется, ви́дение Швамбрании с поправкой на ситуацию Гражданской войны, обернувшейся обилием трупов и тифозных вшей. Но это и психологическая «отмычка» к тому, зачем братья выдумали себе такую страну и так долго играли в неё. В том же разговоре, похвалив за чудесную, забавную выдумку, один из чекистов высказался в пользу реальной жизни.

– И у нас будут мостовые, мускулы и кино каждый день. И похороны отменим и вшей упраздним. Только тут не мечтать надо, а работать…

И в послесловии к дилогии, написанном много лет спустя, автор говорит о своём посещении города детства – Покровска, переименованного в Энгельс. Пояснение к двум фразам приводимого ниже текста: *«На месте, где земля закруглялась»* – таким когда-то казался братьям край земли; *«Аэропланы реяли, рокотали над городом, но я не видел задранных к небу голов»* – то есть самолёты стали привычным явлением.

Город был неузнаваем. На месте, где земля закруглялась, простирался прекрасный Парк культуры и отдыха. Пустырь, оставшийся после разрушения швамбранского дворца, застраивался домами Мясокомбината. Пробегáл автобус. Торопились на лекции студенты трёх вузов. На бывшей Брешке выросли большие дома. Аэропланы реяли, рокотали над городом, но я не видел задранных к небу голов. Строились новый театр, клиника, библиотека. На горé красовался великолепный стадион. Утром отец повёз меня похвастаться новой больницей. Она ослепила меня блеском окон, полов, инструментов.

– Ну что, – говорил папа, наслаждаясь моим восторгом, – было в вашей Швамбрании что-либо подобное.

– Нет, – признавался я, – ничего подобного не было.

Так писатель утверждал превосходство новой яви над тем старорежимным, что довелось ему застать в детстве.

С дилогией «Кондуит и Швамбрания» в отечественную литературу вошёл большой детский писатель со своим, легко узнаваемым почерком. Его отличали увлекательное, динамичное, остросюжетное повествование, всегда последовательное и безупречно мотивированное, меткость и выразительность живого языка, великолепное чувство юмора и глубокое понимание мировосприятия детей и юношества. В одной из своих книг, обращаясь к читателям, своё кредо он сформулировал так: *«Мне очень хочется, чтобы из вас выросли сильные люди с отважным сердцем, ясной головой, умелыми руками и доброй*

душой, которая ни за что на свете не примирится со злом и несправедливостью».

Этой благородной цели в полной мере отвечали написанные после знаменитой дилогии повести «Черемыш – брат героя» (1938), «Дорогие мои мальчишки» (1944), «Улица младшего сына» (1949, совместно с М.Поляновским).

Второй из названных книг предшествует посвящение: ***Светлой памяти Аркадия Петровича Гайдара***. Этим Лев Кассиль справедливо связывал своё творчество, посвящённое детям, с наследием недавно погибшего классика детской литературы, в том числе создавая в параллель гайдаровской сказке о Мальчише-Кибальчише свою чудесную сказку о стране Синегории.

В поисках страны Синегории автор едет в вымышленный город Затонск, который в его воображении связывается с городом детства – Покровском.

Недавно я был на Волге, в своих родных краях. У меня выкроилось немного свободного времени, и я решил съездить на денёк в Затонск…

Городок был небольшой и всем обликом своим очень напоминал тот, в котором я сам вырос. И, хотя я был в Затонске первый раз, мне всё казалось тут знакомым: и пески на Волге, заросшие ивняком, меж ветвей которого с лёгким звоном ветер нёс песчаные струйки, и акации вдоль кирпичных тротуаров, и горбатые землечерпалки в Затоне, и базар с каланчой.

Суть повести «Дорогие мои мальчишки» находится в прямом созвучии с повестью Гайдара «Тимур и его команда». И там, и здесь идёт противоборство хороших ребят с теми, кто оказался на обочине правильной жизни, с ловчилами и прохиндеями разного толка. И достойные по праву побеждают, добро торжествует. И торжествует вера в общую победу добра на земле, чему посвящены последние строки.

И вижу я, что совсем не так уж плохо живётся на свете, и снова верю, что отвага, верность и труд непременно победят, как бы ни упирался встречный ветер, как бы ни клокотала гроза. Радуга ещё вскинется, обнимет мир, и всё будет хорошо, всё станет как надо, дорогие мои мальчишки!

Здесь упомянут *«встречный ветер»*, поскольку в сказке о Синегории говорится о злых ветродуях, которые исковеркали жизнь этой страны, так что её жителям пришлось в конце концов подняться против поработителей, чтобы вернуть прежнюю счастливую жизнь. Вот начало этой сказки.

Была некогда такая страна Синегория. И там, у Лазоревых Гор, жили работящие и весёлые люди – синегорцы.

Путешественники из дальних стран приезжали сюда, чтобы полюбоваться Лазоревыми Горами, отведать чудесных плодов, которые в изобилии зрели тут, и приобрести несравненной чистоты зеркалá, а также знаменитые мечи, острые и прочные, но столь тонкие, что стоило повернуть их ребром, и они делались невидимыми для глаза. Плоды, зеркала и мечи Синегории славились на весь свет, и кто же не знал, что именно тут живут Три Великих Мастера – славнейший Мастер Зеркал и Хрусталя ясноглазый Амальгама, искуснейший оружейник Изобар и знаменитый садовник, мудрый Дрон Садовая Голова!

И т.д. Эта сказка стоит того, чтобы перечитывать её вновь и вновь. В своих мечтаниях о счастливой жизни Кассиль, помимо Швамбрании, выдумал ещё две страны: Синегория и Джумгахора в книгах «Дорогие мои мальчишки» и «Будьте готовы, ваше Высочество!» Позднее все они собрались вместе в сборнике «Три страны, которых нет на карте».

* * *

К литературе для детей и юношества в известной мере примыкают книги Льва Кассиля, посвящённые спорту. Он был в этой области первопроходцем, и ему в ней принадлежат, пожалуй, лучшие произведения, разнообразные по тематике: «Вратарь республики» (1938) – футбол, «Ход белой королевы» (1950) – шахматы, «Чаша гладиатора» (1962) – о жизни русского богатыря, циркового борца. Все эти романы написаны с прекрасным знанием профессиональной специфики, которая подаётся без какого-либо выпячивания. Во вступительной главе ко второй из названных книг писатель излагает своё представление о сущности спорта, о главном в нём.

Спорт – одно из самых наглядных и великолепных проявлений человеческой воли, когда все телесные силы человека подчиняются всепоглощающему стремлению к самосовершенствованию и радостно утоляется здоровая, естественная жажда самоутверждения, удивительно сочетающаяся с самоотверженностью.

Детство главных героев романа «Вратарь республики» проходит опять-таки на Волге – в Покровске, а затем в Саратове, где в последующем разворачиваются многие события их жизни. В связи с этим даются прямые топографические пометки: *«На Немецкой заколочены витрины. У консерватории на перекрёстке пала лошадь… Это один из самых музыкальных городов в стране… Весной открылись Липки… В Затоне…»* И т.п. И ещё: *«В каждом хорошем городе есть свой заветный маршрут, обязательный для влюблённых. В Саратове он обычно начинался встречей на Немецкой и знакомством на углу консерватории. Первая прогулка пролегала через Липки…»*

В центре повествования – фигура богатыря-волжанина, парня огромного роста, могучей хватки и сноровки, который из грузчика вырос во всесветно известного вратаря и стал подлинным героем своего времени. Впечатляет знание автором футбольной игры во всех её тонкостях и умение преподнести это знание ненавязчиво, доступно, «играючи». Как, к примеру, интригующе преподносится начало спортивной карьеры Антона, когда его в качестве запасного впервые выпустили на столичное поле.

Под свист трибун и ироничное топотанье на поле выбежал рослый атлет. Когда он вбежал в пустые ворота, все увидели, что он – гигант. Ему ничего не стоило, просто подняв руку, достать верхнюю штангу. Ворота как будто стали у́же и теснее.

Он спокойно и хозяйственно осмотрелся, поправил сетку, притоптал большими ногами взрыхленный песок на площадке. Всем показалось забавным, как он рукой попробовал, крепки ли стойки ворот. Потом он прислонился к одной из стоек – статная махина в свитере, гетрах, наколенниках, локотниках и прочих футбольных доспехах – и принялся лущить семечки. Болельщики обомлели от такой наглости. Спокойствие и медлительность новичка оскорбляли зрителей.

Затем описывается, как к его воротам катится вал нападения команды соперников и как по воротам Антона пробивают неотразимый мяч.

– Есть! – закричали на трибунах.

Но за мгновение до этого вратарь, в котором мигом исчезла его вялость, сделал два упругих шага в сторону; точно угадав направление удара, он спокойно поднял левую руку. И тут все увидели нечто странное. С огромной силой пущенный мяч в верхнем углу ударился о поднятую широкую ладонь. Вратарь даже не покачнулся. Он сделал пальцами лёгкое вращательное движение, словно ввинчивал мяч в воздух. Так ввёртывают лампочку… Мяч, на мгновение пропавший в полёте, стал снова видим в воздухе, у руки вратаря, будто вынутый из пустоты. Мяч не отскочил. Он как бы прилип, присох, присосался к недрогнувшей перчатке. На вратаря бежали, но он, шагнув навстречу, быстро отвёл руку и, размахнувшись, высоко над головами нападавших выбросил мяч. Мяч упал далеко за центром, куда редко кто из вратарей и ногой мог выбить.

И чуть погодя следующий ошеломляющий пассаж.

Каково же было изумление зрителей, когда огромная, хорошо сложённая фигура новичка пришла в движение и начисто заслонила ворота. Большое статное тело наискось, по диагонали, неслось перед воротами, ныряло в ноги набегающей яростной гурьбе, скользило по земле, дотягивалось в самый последний момент до мяча, плюща его в чугунной хватке. Через пять минут Антона уже обожали.

Эволюция этого недюжинного характера предстаёт отнюдь не гладкой и далеко не в розовых тонах. Антон на определённом этапе не выдерживает испытания громкой славой, но с помощью друзей избавляется от мутной «накипи», которая отвергается естественным строем их большой трудовой жизни и духом коллективизма.

«Вратарь республики» – из лучших образцов отечественного «романа воспитания». Его конечный смысл – в раскрытии лучших, безусловно положительных и жизнеспособных сторон человека советской эпохи, что подаётся без какой-либо идеологической пелены. Поэтому и сейчас этот первый роман о спорте читается с неослабевающим интересом.

Таким в самых общих чертах видится облик одного из многих писателей России XX века, подаривших свой Божий дар детям и юношеству.

В городе Энгельсе именем Льва Кассиля названа одна из улиц и открыт Литературный дом-музей Л.А.Кассиля. Присущая писателю удивительная склонность к выдумке дала основание установить ему в городе детства памятник «Фантазёр», где Лев Кассиль изображён молодым мечтателем с лопухом на голове (2006, скульпторы К.Матвеева, А.Садовский и др.).



* * *



Писатель *Константин (Кирилл) Михайлович* ***Симонов*** (1915–1979) с 1927 года жил в Саратове. Учился в средней школе, затем в ФЗО (школа фабрично-заводского обучения), работал токарем на одном из заводов, и очень памятным для него стал такой момент: *«Одним из самых счастливых дней моей жизни был день, когда я принёс домой первую зарплату. Мне было тогда 14 лет».*

Симонов не раз с гордостью повторял: *«Саратов – город моей юности».* Здесь появились первые его стихи, а позднее по воспоминаниям о жизни в Саратове были написаны пьеса «Парень из нашего города» и стихотворение «Улица Сакко и Ванцетти». После войны он

приезжал сюда, собирая в научно-исследовательском институте «Микроб» материалы для пьесы «Чужая тень». Имя писателя носит местное полиграфическое училище, перед зданием которого установлен памятник.

И по поводу двойного имени. Симонов плохо выговаривал «р» и твёрдое «л», что затрудняло его при произношении своего имени Кирилл. Это заставило молодого писателя взять псевдоним, что стало литературным фактом, и вскоре поэт Константин Симонов приобрёл всесоюзную известность.

Время действия пьесы **«Парень из нашего города»** (1941) – 1930-е годы. Дважды это действие происходит в Саратове и дважды упоминается, что главный герой сражался в горячих точках – в 1937-м в Испании, в 1939-м на Халхин-Голе. Саратовец Сергей Луконин – танкист, воевал геройски, не раз был на волосок от смерти.

И если несколько переиначить название известной повести Бориса Полевого, то это, первое из произведений Константина Симонова, получившее широкую известность, можно было бы назвать «Пьесой о настоящем человеке». Образ Сергея стал художественным открытием, сконцентрировав в себе лучшие черты молодого человека 1930-х годов – сильного духом, мужественного, самоотверженного, наделённого столь ценимым тогда чувства патриотизма и интернационализма.

Вместе с этой пьесой в творчество Симонова вошла важнейшая для него тема крепкой дружбы, помогающей людям жить в самых трудных обстоятельствах. В том же ряду и взаимоотношения с любимой девушкой. Конечно, ей хотелось, чтобы они всегда были вместе, но, понимая, что Сергей беззаветно предан избранному делу, она терпеливо ждёт его, какой бы долгой ни была разлука. Вот характерный разговор двух любящих людей накануне его отъезда.

***Сергей**. Я, наверно, сейчас уеду не очень надолго…*

***Варя**. Не надо, Серёжа. Ты же сам знаешь на сколько. Не смей меня утешать – рассержусь.*

***Сергей**. Ладно.*

***Варя**. Я тебя люблю за то, что ты такой, я бы другого не любила. Да, ждать, ждать, пускай ждать, но зато, когда мы вместе… Да, я люблю эту жизнь, она и есть самая настоящая. А другой никакой не хочу…*

Пьеса написана очень живо, с юмором, жизненно убедительно, с точной фиксацией примет времени и среды. При этом внимание сосредоточено на внутренней логике поведения персонажей, так что можно говорить о чертах психологической драмы. И то, что касается, названия пьесы – оно объясняется в её конце, в ходе размышлений, которыми один из персонажей делится накануне того момента, когда Сергею Луконину предстоит получить звание Героя Советского Союза.

– Всё-таки здорово это придумано, что будут ставить бюст героя там, где он родился. В том городишке, где ты играл в «казаки-разбойники», стоит твой бюст, и все мальчишки хотят быть похожими на тебя. Проходят мимо и говорят: «Это же парень из нашего города!» А про себя думают: «А чем мы хуже?»

В 1942 году по пьесе был поставлен одноимённый фильм, и стало понятно, как нужна была она в последние предвоенные годы, подготавливая соотечественников к грядущим испытаниям. Для самого автора она явилась важной вехой в формировании ведущей для него темы человеческой стойкости и несгибаемого мужества.

* * *

Главной и едва ли не единственной темой последующего творчества Константина Симонова, его стихов и прозы, театральных пьес и киносценариев, стала военная тема. Раньше всего, в самые первые месяцы войны она заявила о себе в поэтической лирике. Стихотворений такого рода было много написано и потом (собраны в книгах «С тобой и без тебя» 1942, «Друзья и враги» 1948), но сильнейший всплеск вдохновения приходится именно на вторую половину 1941 года. В военной лирике Симонова поражало соединение, казалось бы, столь далёких качеств, как патриотическая героика и личное чувство, переданное очень доверительно и даже исповедально. Обратимся к трём разноплановым её образцам, появившимся в первые месяцы войны.

Стихотворение **«Жди меня…»**, наряду с «Землянкой» А.Суркова и песней Н.Богословского «Тёмная ночь», стало своего рода «лирическим знаменем» годины тяжких испытаний. Стало ясно, что проникновенное слово, полное нежности и любви, необходимо людям в пору неслыханного нашествия не меньше, чем патриотические призывы о защите Отечества.

Это проникновенное слово получило здесь очень своеобразное выражение. Высказываемое от лица человека середины XX века, оно восходит к экспрессии таких древних сакрально-поэтических форм, как заклинание, заговор и даже заклятие. Слово *жди* повторяется одиннадцать раз с добавлением однокорневых *ждать, ждёт* и т.п. – их семь. И троекратно, в начале каждой строфы, произносится ключевая фраза-зачин: *Жди меня, и я вернусь*. Смысловая значимость неумолкающего *жди* и та сила внушения, которую оно несёт, подводят к результирующему итогу последних строк *(«Как я выжил, будем знать // Только мы с тобой – // Просто ты умела ждать, // Как никто другой»).*

Жди меня, и я вернусь.
Только очень жди.
Жди, когда наводят грусть
Жёлтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера.
Жди, когда из дальних мест
Писем не придёт,
Жди, когда уж надоест
Всем, кто вместе ждёт.

Жди меня, и я вернусь,
Не желай добра
Всем, кто знает наизусть,
Что забыть пора.
Пусть поверят сын и мать
В то, что нет меня,
Пусть друзья устанут ждать,
Сядут у огня,
Выпьют горькое вино
На помин души...
Жди. И с ними заодно
Выпить не спеши.

Жди меня, и я вернусь,
Всем смертям назло.
Кто не ждал меня, тот пусть
Скажет: – Повезло. –
Не понять, нежданшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.
Как я выжил, будем знать
Только мы с тобой –
Просто ты умела ждать,
Как никто другой.

В сознании героя стихов Симонова с образом женщины связано не просто очень многое, а главное в оставшейся за спиной фронтовиков мирной жизни. Сильный резюмирующий акцент на этот счёт проставлен в конце стихотворения **«Хозяйка дома»** (1942).

Сияньем женским, девочкой, женой,
Невестой – всем, что уступить не в силах,
Мы умираем, заслонив собой
Вас, женщин, вас, беспомощных и милых.

* * *

Но вернёмся в 1941-й. Черты заклинательности перешли и в другое знаменитое стихотворение Константина Симонова – **«Ты помнишь, Алёша…»** Она есть и в заглавной строке *Ты помнишь, Алёша,* повторяемой затем ровно в середине текста, к чему добавляются сходные фразы: *Ты знаешь*, *Ты помнишь* и т.д. Это придаёт высказыванию тон по-особому доверительного разговора.

Стихотворение посвящено Алексею Суркову, такому же поэту-фронтовику, но воспринимается скорее как обращение к очень близкому по духу фронтовому другу. И заклинательность здесь особая: говорится тихо, с нежностью, но взывая. На адресат этих взываний как раз и нацелен основной пафос заклинательности: слово *русский* звучит многократно в различных оттенках, дополняемых торжественными речениями *на великой Руси* и *вся Россия*.

В час больших испытаний резко обострилось чувство России – именно России в прямом значении данного понятия как Русской земли. И это чувство пронизывает здесь всё, от первой до последней строки. Вдобавок к тому оно локализуется на коренном русском, сходящемся на образе Смоленщины, и усугубляется чувством вины за горечь отступления, когда приходилось отдавать врагу родную землю пядь за пядью вместе с беззащитными детьми, женщинами и стариками, которым оставалось говорить единственное: *«Мы вас подождём»*. Так что конечной сутью заклинательность этого стихотворения сводилась к тому, как защитить и сберечь самое драгоценное для всех – Родину.

В связях с этим высоким понятием у поэта вновь превалирует образ женщины: начиная с первых строк *(«… кринки несли нам усталые женщины… слёзы они вытирали украдкою… снова себя называли солдатками…»)* и кончая последними *(«… в бой провожая нас, русская женщина // По-русски три раза меня обняла»).* Так что неизбежно встают извечные для национального сознания категории *Родина-мать, Русь-жена*, а вслед за ними идут сёстры и дочери.

Но появилась здесь и новая краска: на смену былым чаяниям «мировой революции» и «Коммунистического Интернационала» к русскому человеку вернулось исконно православное. Поэтому *«… вслед нам шептали: «Господь вас спаси!»* и *«Всем миром сойдясь, наши прадеды молятся // За в Бога не верящих внуков своих».* И сама лексика стихотворения многим обращена к исконным приметам национального уклада: *«Как встарь повелось… вёрстами… тракт… деревни с погостами… за каждою русской околицей… просёлки… покуда… пажити»*.

Ты помнишь, Алёша, дороги Смоленщины,
Как шли бесконечные, злые дожди,
Как кринки несли нам усталые женщины,
Прижав, как детей, от дождя их к груди,

Как слёзы они вытирали украдкою,
Как вслед нам шептали: «Господь вас спаси!»
И снова себя называли солдатками,
Как встарь повелось на великой Руси.

Слезами измеренный чаще, чем вёрстами,
Шёл тракт, на пригорках скрываясь из глаз:
Деревни, деревни, деревни с погостами,
Как будто на них вся Россия сошлась,

Как будто за каждою русской околицей,
Крестом своих рук ограждая живых,
Всем миром сойдясь, наши прадеды молятся
За в Бога не верящих внуков своих.

Ты знаешь, наверное, всё-таки Родина –
Не дом городской, где я празднично жил,
А эти просёлки, что дéдами пройдены,
С простыми крестами их русских могил.

Не знаю, как ты, а меня с деревенскою
Дорожной тоской от села до села,
Со вдовьей слезою и с песнею женскою
Впервые война на просёлках свела.

Ты помнишь, Алёша: изба под Борисовом,
По мёртвому плачущий дéвичий крик,
Седая старуха в салопчике плисовом,
Весь в белом, как нá смерть одетый, старик.

Ну что им сказать, чем утешить могли мы их?
Но, горе поняв своим бабьим чутьём,
Ты помнишь, старуха сказала: «Родимые,
Покуда идите, мы вас подождём».

«Мы вас подождем!» – говорили нам пажити.
«Мы вас подождем!» – говорили леса.
Ты знаешь, Алёша, ночами мне кажется,
Что следом за мной их идут голоса.

По русским обычаям, только пожарища
На русской земле раскидав позади,
На наших глазах умирают товарищи,
По-русски рубаху рванув на груди.

Нас пули с тобою пока ещё милуют.
Но, трижды поверив, что жизнь уже вся,
Я всё-таки горд был за самую милую,
За горькую землю, где я родился́,

За то, что на ней умереть мне завещано,
Что русская мать нас на свет родила,
Что, в бой провожая нас, русская женщина
По-русски три раза меня обняла.

В подобных произведениях Константин Симонов покоряет точностью, реальностью, достоверностью изъяснения и способностью донести мысль и чувство от сердца к сердцу, так что напряжённая эмоциональность высказывания соединяется с почти документальной очерковостью. Этому по-своему служит и строй повествовательного стиха – в сущности, проза, но ритмованная и с рифмой.

И ещё один образец его военной лирики 1941 года – **«Родина».** К общему понятию, поставленному в заголовок, здесь присоединяется не менее значимое, именуемое малой родиной. И поэт ведёт разговор об этих ключевых для жизни категориях опять-таки с удивительной проникновенностью.

Касаясь трёх великих океанов,
Она лежит, раскинув города,
Покрыта сеткою меридианов,
Непобедима, широка, горда.

Но в час, когда последняя граната
Уже занесена в твоей руке
И в краткий миг припомнить разом надо
Всё, что у нас осталось вдалеке,

Ты вспоминаешь не страну большую,
Какую ты изъездил и узнал,
Ты вспоминаешь родину – такую,
Какой её ты в детстве увидал.

Клочок земли, припавший к трём берёзам,
Далёкую дорогу за леском,
Речонку со скрипучим перевозом,
Песчаный берег с низким ивняком.

Вот где нам посчастливилось родиться,
Где на всю жизнь, до смерти, мы нашли
Ту горсть земли, которая годится,
Чтоб видеть в ней приметы всей земли.

Да, можно выжить в зной, в грозу, в морозы,
Да, можно голодать и холодать,
Идти на смерть... Но эти три берёзы
При жизни никому нельзя отдать.

* * *

Константин Симонов одним из первых обратился к теме русского человека на войне в драматургии (пьеса «Русские люди» 1942) и прозе (повесть «Дни и ночи» 1944). В пьесе, которая обошла почти все театры страны, трудности войны показаны как непрерывное испытание всех человеческих сил. Повесть рассказывает о сталинградских днях как о трагическом времени огромных, невосполнимых утрат.

В книгах о войне, написанных в последующие годы, неизменными оставались гражданственно-патриотический настрой и публицистический нерв, простота и человечность повествования, которое чуждается внешнего пафоса. Герои Симонова – обычные люди, но это люди высоких моральных качеств, наделённые мужеством и стойкостью, верностью в любви и дружбе, пронесённой сквозь суровые испытания. Создавая насыщенную и динамичную событийную канву народной драмы, писатель стремился постичь логику поведения человека, мотивы его поступков в поворотные моменты жизни.

Итогом и кульминацией военной прозы Симонова стала трилогия романов **«Живые и мёртвые»**, которую сам он считал своей главной книгой. Первая из трёх книг (1954–1959) так и называется, рассказывая о начальном полугодии войны (июнь – декабрь). Вторая книга («Солдатами не рождаются» 1963–1964) – эпопея Сталинграда

и лето 1943 года. Третья («Последнее лето» 1970–1971) – действительно, события лета 1944-го.

В них воссоздаётся чрезвычайно широкая панорама трудного и долгого пути от тяжёлых поражений к близкой победе. Это достоверная летопись основных вех военной страды, увиденной глазами её свидетеля и участника. В воспроизводимой здесь исторической хронике достигнута такая масштабность изображения Великой Отечественной войны, которой нет ни в каком другом произведении нашей литературы.

Обратимся к первой части грандиозного военного цикла, сосредоточенной в основном на военных действиях первого лета войны с его трагическими неудачами, отступлениями и окружениями. Лишения, жестокие испытания, кровь и смерть – всё здесь подаётся на пределе мыслимого, но очень реально. Главным героем является военный корреспондент Синцов, фигура которого скрепляет множественную мозаику различных эпизодов этого реалистического повествования. Он всеми силами стремится воевать не пером журналиста, а винтовкой и пулемётом, и это ему удаётся.

Перед нами тот самый «настоящий человек», которому присущи мужество и отвага, но в известной мере и слабости, в том числе страх, потому что это живой, реальный человек. Очень важны в его характере гуманность и обострённое стремление сделать всё для победы над врагом. И рядом с ним много таких же людей – самоотверженность, желание послужить общему делу в крови у них.

Убедительно описываются первые дни войны с их хаосом, паникой, полной неразберихой и чувством кошмара от того, что немцы уверенно и стремительно продвигались вперёд, сея смерть и разрушения.

Никогда потом Синцов не испытывал такого изнурительного страха: что же будет дальше?! Если всё так началось, то что же произойдёт со всем, что он любит, среди чего рос. Ради чего жил, со страной, с народом, с армией, которую он привык считать непобедимой, с коммунизмом, который поклялись истребить эти фашисты?

Он не был трусом, но, как и миллионы других людей, не был готов к тому, что произошло. Большая часть его жизни, как и жизни этих других людей, прошла в лишениях, испытаниях, борьбе, поэтому, как выяснилось потом, страшная тяжесть первых дней войны не смогла

раздавить их души. Но в первые дни эта тяжесть многим из них показалась нестерпимой, хотя они же сами потом и вытерпели её.

В романе тщательно исследуется психология людей, впервые столкнувшихся с такой войной и с таким врагом – сильным, беспощадным и снабжённым первоклассной техникой. На первых порах среди советских солдат и офицеров преобладали те, кто вынуждены были признать превосходство противника.

Среди них было много людей, которые знали только одно – что немец несёт смерть, но не знали второго – что немец сам смертен. Наибольшего доверия заслуживали те люди, которые убедились на собственном опыте, что немцы смертны и, когда их убивают, они останавливаются.

Конечно же, Симонов писал о людях советской формации. Его герои при возможных сомнениях и колебаниях глубоко верят в Советскую власть, дорожат партбилетом – и это тоже придаёт повествованию безусловную объективность. Веришь: именно так всё и было, именно такими были советские люди середины XX века, в целом достойные уважения.

Характерно отношение героев к Сталину: в подавляющей своей части они верят ему, считают главной опорой страны, и только те, которые попали под Молох репрессий, иногда задаются вопросом: неужели ничего не знал? неужели без его ведома творились беззакония. И относительно войны: если страна оказалась неподготовленной к ней – кто же в этом повинен? и что же главная голова? почему не захотел прислушаться к сигналам о готовящемся нападении?

Выразительно подаётся восприятие первого выступления Сталина по радио в начале войны.

Сталин говорил глухо и медленно, с сильным грузинским акцентом. Один раз, посредине речи, было слышно, как он, звякнув стаканом, пьёт воду. Голос у Сталина был низкий, негромкий и мог показаться совершенно спокойным, если б не тяжёлое усталое дыхание и не эта вода, которую он стал пить во время речи.

Но, хотя он волновался, интонации его речи оставались размеренными, глуховатый голос звучал без понижений, повышений и восклицательных знаков. И в несоответствии этого ровного голоса

трагизму положения, о котором он говорил, была сила. Она не удивляла: от Сталина и ждали её.

Его любили по-разному: беззаветно и с оговорками, и любуясь и побаиваясь; иногда не любили. Но в его мужестве и железной воле не сомневался никто. А как раз эти два качества и казались сейчас необходимей всего в человеке, стоявшем во главе воевавшей страны.

В конце жизни Константин Михайлович Симонов написал книгу «Глазами человека моего поколения. Размышления о И.В.Сталине» (опубликована только в 1988 году, хотя сам писатель умер в 1979-м). В этом исповедальном произведении шестикратный лауреат Сталинской премии стремился объективно проанализировать то, что именовали культом «вождя народов», и дать мотивацию своего активного участия в идеологической борьбе 1940–1950-х годов. Евгений Евтушенко на сей счёт отмечал следующее.

Сталинисты-догматики говорят о нём как о человеке, который, прославив Сталина при жизни, предал его после смерти. Антисталинисты-максималисты недовольны его половинчатостью в оценках Сталина и его эпохи. Я видел Симонова на траурном митинге в марте 1953 года, когда он с трудом сдерживал рыдания. Но, к его чести, я хотел бы сказать, что его переоценка Сталина была мучительной, но не конъюнктурной, а искренней… Кто-то назвал Симонова «советским Киплингом». Но как примитивно приписывать Киплинга к английскому империализму, так примитивно приписывать Симонова к сталинизму – они отражали в своих произведениях и империализм, и сталинизм как историческую данность.

Есть под Могилёвом большое поле под названием Буйническое, где Симонов в июле 1941 кода видел, как *«наши сожгли тридцать девять немецких танков и бронетранспортёров»*. Это для него было далёкой зарницей Победы, ради которой воевал он и все остальные. И это было для него столь важно, что, согласно завещанию, его прах развеяли именно над этим полем.

* * *



Александр Альфредович ***Бек*** (1902–1972) родился в Саратове, провёл здесь детство, учился в Реальном училище, во время Гражданской войны воевал в Саратовском Заволжье.

В серии романов, основанных на тщательной проработке большого документального материала, он освещал различные стороны жизни России первой половины XX века, в том числе стремился с достаточной объективностью показать истоки феномена сталинщины («На другой день» 1970). Наиболее значительным творческим достижением писателя стал роман **«Волоколамское шоссе»** (1944). Его основная сюжетная канва: несколько недель битвы за Москву осенью 1941 года, когда вокруг Волоколамска было сосредоточено главное направление удара немецких войск, и именно здесь стояла насмерть ставшая легендарной дивизия Панфилова. Описываются действия одного из её батальонов, который неоднократно оказывался в самом горниле событий.

Эта кульминационность найденного жизненного материала, дополненная документальной достоверностью (здесь всё основано на конкретных фактах), определила большую творческую удачу писателя. Оставалось отыскать наиболее подходящую форму, и он повёл повествование от лица главного героя, прошедшего со своим батальоном череду смертельных испытаний.

Естественным следствием кульминационности найденного материала становится предельная заострённость, которую приобретает главная идея романа Александра Бека: активное утверждение советского образа жизни в его безусловно положительных сторонах. Эта заострённость определялась самой исторической ситуацией, когда всё потребовало максимальной концентрации основополагающих качеств советского человека: патриотизм, интернационализм, коллективизм и т.п. Сразу же заметим, что слово *советский* произносится здесь многократно и с неизменной гордостью. И если какое-либо дело сделано людьми хорошо, то самым отрадным откликом на похвалу было для всех скандируемое организованной массой *«Служим Советскому Союзу!»*

Советский народ выступает здесь как безусловная общность. Это персонифицировано спаянным многонациональным составом того батальона, который возглавляет герой романа. Нет даже намёка на какую-либо этническую рознь и малейшую противоречивость в данном отношении. Важно и то, что сам комбат – казах, проявляющий себя с лучшей стороны и именно как «стопроцентный» *советский* человек.

В романе «Волоколамское шоссе» отчётливо зафиксировано весьма своеобразное, но в данном случае вполне органичное сочетание безусловной гуманности и жёсткой требовательности к человеку – это было вообще характерным свойством этической платформы середины XX века. Средоточием человечности становится генерал Иван Васильевич Панфилов – второй герой романа. Он отличался исключительно бережным отношением к каждому (от командира до рядового), его девизом было: не умирать, а жить, то есть воевать, чтобы жить.

Панфилов мог и строго спросить. Но этим качеством особенно наделён главный герой романа, командир батальона лейтенант Баурджан Момыш-Улы. Он оказывается здесь олицетворением важнейших установок тоталитарной системы: дисциплина (в данном случае военная), единым строем (военной колонной, шеренгой) и всеобщий

труд как главное, определяющее в жизни (в данном случае воинский труд).

Что касается последнего момента, то, согласно установкам главного героя, всё в существовании человека должно быть нацелено на созидательное деяние: дело – прежде всего. Поэтому и в романе почти нет того, что именуют лирическими отступлениями. Практически всё устремлено к единственному: ратный труд и совершенствование в нём – то, что вылилось в главный лозунг военных лет *«всё для фронта, всё для победы»*.

Другие названные формулы советского государственного механизма (дисциплина и единым строем) в обстоятельствах военного времени перерастают в требование беспрекословного подчинения младшего чина старшему. То есть единоличная, непререкаемая власть того, кто поставлен руководить людьми, могла проявлять себя на любом уровне управления.

Строжайшая дисциплина, организованность, иерархическое подчинение – всё это несёт на себе совершенно явный «тоталитарный» налёт, но главный герой романа категорически настаивает на выполнении названных требований и, надо признать, благодаря этому ему со своим батальоном удаётся достичь очень многого и преодолеть, казалось бы, непреодолимые затруднения.

Принцип единоначалия, доведённый до крайнего предела, Момыш-Улы формулирует в экстремальной ситуации, когда его батальон оказывается во вражеском окружении. Происходит это в тот момент, когда военврач в звании капитана, которого комбат, всего-навсего старший лейтенант, отстраняет от должности за проявленную трусость, и тот пытается протестовать, на что получает жёсткую отповедь.

– Я имею на это право. Мы, четыреста пятьдесят советских воинов, оторванных от нашей армии. Наш батальон – это остров. Советский остров среди захваченных врагами мест. На этом острове высшая власть принадлежит мне. Здесь я главнокомандующий всеми Вооружёнными Силами Советского Союза. На этом куске земли, где впереди и сзади, справа и слева находится враг, я здесь – Советская власть! Вот кто я такой, командир батальона, отрезанного от своих войск. Я имею право не только разжаловать тебя, не только расстрелять за измену долгу, но и на куски разорвать.

Подобная позиция главного героя выковывается в тяжёлой внутренней борьбе привычных норм человечности и требований долга, определяемых обстоятельствами военного времени. Беспрекословного подчинения от вверенного ему батальона он добивается всеми возможными способами, включая и самые беспощадные. В этом отношении очень характерен эпизод, когда Момыш-Улы принимает решение расстрелять перед всем батальоном своего соотечественника-казаха Барамбаева, который бежал с поля боя.

Я скомандовал:

– По трусу, изменнику Родины, нарушителю присяги… отделение…

Винтовки вскинулись и замерли. Но одна дрожала. Мурин стоял с белыми губами, его прохватывала дрожь.

И мне вдруг стало нестерпимо жалко Барамбаева.

От дрожащей в руках Мурина винтовки словно неслось ко мне: «Пощади его, прости!»

И люди, ещё не побывавшие в бою, ещё не жестокие к трусу, напряжённо ждавшие, что сейчас я произнесу: «Огонь!», тоже будто просили: «Не надо этого, прости!»

И ветер вдруг на минуту стих, самый воздух замер, словно для того, чтобы я услышал эту немую мольбу.

Я видел широченную спину Галлиулина, головой выдававшегося над шеренгой. Готовый исполнить команду, он, казах, стоял, целясь в казаха, который тут, далеко от родины, был всего несколько часов назад самым ему близким. От его, Галлиулина, спины доходило ко мне то же: «Не заставляй! Прости!»

Я вспомнил всё хорошее, что знал о Барамбаеве, вспомнил, как бережно и ловко, словно оружейный мастер, он собирал и разбирал пулемёт, как я втайне гордился: «Вот и мы, казахи, становимся народом механиков».

…Я не зверь, я человек. И я крикнул:

– Отставить!

Наведённые винтовки, казалось, не опустились, а упали, как чугунные. И тяжесть упала с сердец.

– Барамбаев! – крикнул я.

Он обернулся, глядя спрашивающими, ещё не верящими, но уже загоревшимися жизнью глазами.

– Надевай шинель!

– Я?

– Надевай… Иди в строй, в отделение!

Он растерянно улыбнулся, схватил обеими руками шинель и, надевая на ходу, не попадая в рукава, побежал к отделению.

Мурин, добрый очкастый Мурин, у которого дрожала винтовка, незаметно звал его кистью опущенной руки: «Становись рядом!», а потом по-товарищески подтолкнул в бок. Барамбаев снова был бойцом, товарищем.

Я подошёл и хлопнул его по плечу:

– Теперь будешь сражаться?

Он закивал и засмеялся. И все вокруг улыбались. Всем было легко…

Вам тоже, наверное, легко? И те, кто будет читать эту повесть, тоже, наверное, вздохнут с облегчением, когда дойдут до команды: «Отставить!»

А между тем было не так. Это я увидел лишь в мыслях; это мелькнуло, как мечта.

Было иное.

… Заметив, что у Мурина дрожит винтовка, я крикнул:

– Мурин, дрожишь?

Он вздрогнул, выпрямился и плотнее прижал приклад; рука стала твёрдой. Я повторил команду:

– По трусу, изменнику Родины, нарушителю присяги… отделение… огонь!

И трус был расстрелян.

Судите меня!

Когда-то моего отца, кочевника, укусил в пустыне ядовитый паук. Отец был один среди песков, рядом не было никого, кроме верблюда. Яд этого паука смертелен. Отец вытащил нож и вырезал кусок мяса из собственного тела – там, где укусил паук.

Так теперь поступил и я – ножом вырезал кусок из собственного тела.

Я человек. Всё человеческое кричало во мне: «Не надо, пожалей, прости!» Но я не простил.

Я командир, отец. Я убивал сына, но передо мной стояли сотни сыновей. Я обязан был кровью запечатлеть в душах: изменнику нет и не будет пощады!

Я хотел, чтобы каждый боец знал: если струсишь, изменишь – не будешь прощён, как бы ни хотелось простить.

Насколько важной была для писателя тема, заявленная в «Волоколамском шоссе», говорит тот факт, что продолжением этой, лучшей его книги стали повести «Несколько дней» и «Резерв генерала Панфилова», законченные в 1960 году.

* * *



Поэт *Сергей Сергеевич* ***Наровчатов*** (1919–1981) родился в Хвалынске. Позже писал, что с детства *«навсегда запомнились краски, звуки и запахи тех лет. Белая, голубая и лиловая сирень. Над рекой перекликаются гудки – у каждого парохода свой. На пристани – крики грузчиков, лязг цепей, шумная сутолока. Там же крепкий запах дёгтя, рогож, рыбы. Всё это вместе называлось Волгой»*.

Начинал он со стихов о войне, которую прошёл солдатом от первых до последних дней.

В те годы (1941)

Я проходил, скрипя зубами, мимо
Сожжённых сёл, казнённых городов,
По горестной, по русской, по родимой,
Завещанной от дедов и отцов.

Запоминал над деревнями пламя,
И ветер, разносивший жаркий прах,
И девушек, библейскими гвоздями
Распятых на райкомовских дверях.

И вороньё кружилось без боязни,
И коршун рвал добычу на глазах,
И метил все бесчинства и все казни
Паучий извивающийся знак.

В своей печали древним песням равный,
Я сёла, словно летопись, листал
И в каждой бабе видел Ярославну,
Во всех ручьях Непрядву узнавал.

Крови́ своей, своим святыням верный,
Слова старинные я повторял, скорбя:
Россия, мати! Свете мой безмерный,
Которой местью мстить мне за тебя?

Военной теме посвящены не только его поэтические сборники послевоенных лет («Костёр» 1948, «Солдаты свободы» 1952), но и многое в более поздних книгах, где она осознаётся ключевой для поколения середины XX века.

О главном (1970)

Не будет ничего тошнее –
Живи ещё хоть сотню лет –
Чем эта мокрая траншея,
Чем этот серенький рассвет.

Стою в намокшей плащ-палатке,
Надвинув каску на глаза,
Ругая всласть и без оглядки
Всё то, что можно и нельзя.

Сегодня лопнуло терпенье,
Осточертел проклятый дождь –
Пока поднимут в наступленье,
До ручки, кажется, дойдёшь.

Ведь как-никак мы в сорок пятом,
Победа – вот она! Видна!
Выходит срок служить солдатам,
А лишь окончится война,

Тогда-то, главное, случится!..
И мне, мальчишке, невдомёк,
Что ничего не приключится,
Чего б я лучше делать смог.

Что ни главнее, ни важнее
Я не увижу в сотню лет,
Чем эта мокрая траншея,
Чем этот серенький рассвет.

Вместе с тем, в ряде произведений, начиная с конца 1950-х годов, Наровчатов отчётливо намечал поворот людей своего поколения к новым жизненным позициям, связанным с общей атмосферой второй половины XX века (сборники «Полдень» 1969, «Мы входим в жизнь» 1978). Вслушаемся в маленькую поэму, где речь идёт о человеке, склонном к алкоголю.

Пёс, девчонка и поэт (1959)

Я шёл из места, что мне так знакомо,
Где цепкий хмель удерживает взгляд.
За что меня от дочки до парткома
По праву все безгрешные корят.

Я знал, что плохо поступил сегодня,
Раскаянья проснулись голоса,
Но тут-то я в январской подворотне
Увидел замерзающего пса.

Был грязен пёс. И шерсть свалялась в клочья.
От голода теряя крохи сил,
Он, присуждённый к смерти этой ночью,
На лапы буйну голову склонил.

Как в горести своей он был печален!
Слезился взгляд, молящий и немой…
Я во хмелю всегда сентиментален:
«Вставай-ка, пёс! Пошли ко мне домой!»..

Герой этих стихов выхолил пса и однажды, прогуливаясь с ним, столкнулся с непредвиденной ситуацией.

Своей мечте ходили мы вдогонку
И как-то раз, не зря и неспроста,
Случайную заметили девчонку
Под чёткой аркой чёрного моста…

Девчонка над перилами застыла,
Сложивши руки тонкие крестом,
И вдруг рывком оставила перила
И расплескала ре́ку под мостом.

Поэт с псом спасают молоденькую девушку, которая хотела покончить с собой, более того – приняли у неё роды и стали воспитывать приёмного сына.

Младенец рос, как в поле рожь густая,
За десять дней в сажень поднялся он,
Меня, и мать, и пса перерастая –
Ни дать ни взять, как сказочный Гвидон.

В три месяца, не говоря ни слова,
Узнал он все земные языки,

И, постигая мудрости основы,
Упрямые сжимал он кулаки.

Поведав эту полуфантастическую историю, автор всё опровергает. Дело в том, что для себя *«давно уж ввёл сухой закон»*, а потому с ним, как трезвенником, ничего подобного быть не могло.

И в этот вечер я не встал со стула.
История мне не простит вовек,
Что пёс замёрз, девчонка утонула,
Великий не родился человек!

Создавая свою маленькую поэму в заострённо публицистическом ключе, Сергей Наровчатов выдвигает критерии, которые могли показаться весьма неожиданными с точки зрения привычного взгляда на советского человека тех лет. Он не без нарочитости сталкивает две позиции, когда пропойца оказывается на поверку добрым, участливым человеком, а «благопристойный» – расчётливым и равнодушным.

Пластические искусства

Как известно, к пластическим искусствам относятся те виды искусства, произведения которых существуют в пространстве, не изменяясь и не развиваясь во времени, и воспринимаются зрением. Основные из этих видов искусств – архитектура, скульптура, живопись и графика.

Саратов – не из числа древних русских городов, возник он сравнительно поздно. Потому и каменное зодчество своё он исчисляет не с X века, как Киев, и не с XI-го, как Новгород Великий, а только с конца XVII столетия, когда здесь начали строить **собор святой Троицы** (Свято-Троицкий или просто Троицкий собор, полное название – собор Во имя Живоначальной Троицы). По разным сведениям, его заложили в 1684, 1689, 1694 или 1695 году, а закончили в основном к 1722–1723-му (паперть и трапезная датируются серединой XVIII века). Этот, самый ранний архитектурный памятник нашего города является единственным сооружением XVII столетия не только в нашей области, но и во всём Нижнем Поволжье. Со временем он обрёл такие

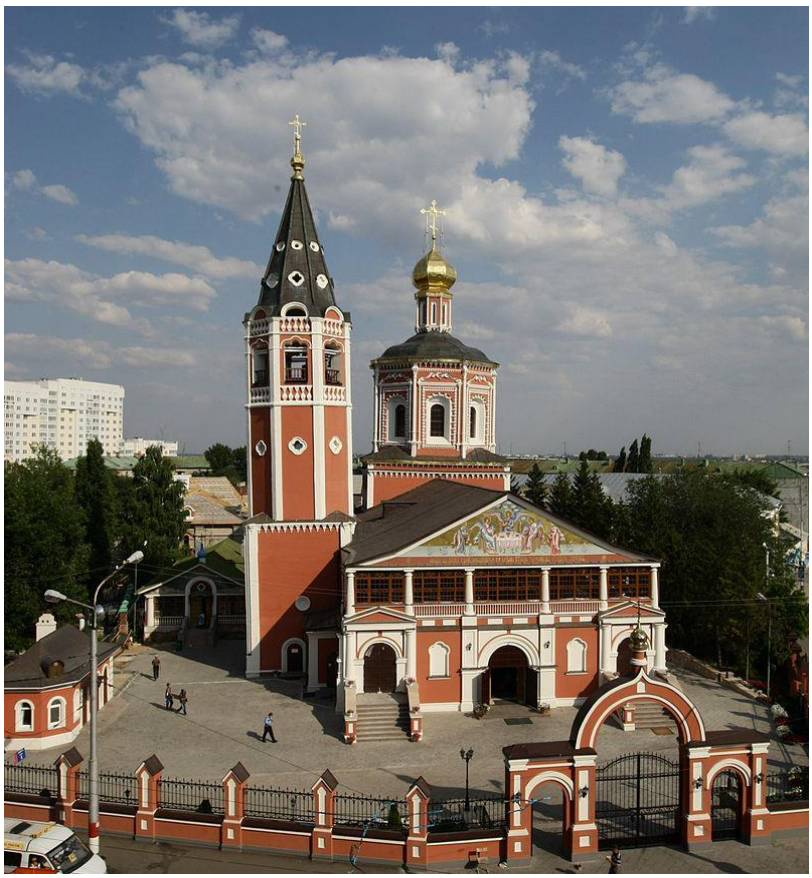
святыни, как икона Спас Нерукотворный, икона Казанской Божией Матери, икона Серафима Саровского.

Здание Троицкого собора возводилось в стиле распространившегося в конце XVII века московского (нарышкинского) барокко. Подобного рода храмы строились тогда в Москве и под Москвой, а также близ Рязани. Вероятнее всего, и собор в Саратове сооружала артель московских мастеров, причём не исключено – под руководством выдающегося зодчего Якова Бухвостова.

Как и в других постройках московского барокко, в Троицком соборе находим свободное сочетание русских традиций с веяниями, идущими от западноевропейской архитектуры. Основной башенный объём выполнен в традиционной русской форме композиции «восьмерик на четверике», и восьмерик несёт на себе небольшой барабан с золотой маковкой и крестом. Восьмигранный шатровый купол колокольни следует образцам, ведущим своё начало от знаменитого Коломенского.

И наряду с этим, в архитектурном оформлении храма своё место заняли пришедшие с Запада пилястры и колонны. Такое же соединение «своего» и «чужого» встречаем в наружном декоре здания: традиционные лопатки по углам гладких стен четверика или окна колокольни в виде равноконечного креста с закруглениями на концах и полуколонки на восьмерике, пышные наличники окон, карнизы и сандрики, а в трапезной – голландская печь, покрытая изразцами.

При всей принадлежности московскому барокко в облике нашего храма можно заметить и отпечаток местного вкуса формировавшегося тогда торгового города. Отсюда впечатление приземистости этой «коренастой» постройки (хотя её высота составляет с крестом около 35 метров) и подобие нижней части храма большим купеческим палатам. Отсюда же – нарядная цветистость, «изукрашенность» внешнего оформления белым по красному, что дополняется затейливой лепниной.



После Троицкого собора в архитектурной истории Саратова приходится миновать почти столетие, поскольку на его протяжении в городе не строилось ничего достойного в художественном отношении. Только с самого начала XIX века в связи с возрастающим престижем Саратова как центра большой губернии стали появляться примечательные сооружения в русле господствовавшего тогда классицизма. И как зачастую было в старых русских городах того времени, наибольшую архитектурную ценность несли в себе храмовые здания – именно в них в основном сосредоточивалась мощь и краса городской застройки и именно их высотные вертикали, вздымающееся над окружающим пространством, становились градообразующими доминантами.

В Саратове долгое время ведущей из этих доминант являлся находившийся в самом центре города кафедральный **Александро-Невский собор** (собор святого Александра Невского). По заказу города его проектировал знаменитый петербургский архитектор В.Стасов, замысел которого соответствовал лучшим образцам российского храмового зодчества первой половины XIX века. Главное в этом замысле состояло в утвердившемся тогда типе русского православного храма-дворца.

В данном случае он представлял собой напоминающий импозантные дворцовые постройки куб с фронтонами и шестиколонными портиками с трёх сторон. Вместо купола – почти плоское покрытие с небольшой главкой и крестом, то есть традиционное храмовое завершение сведено к предельному минимуму. Несколько ближе к церковной архитектуре находящаяся рядом трёхъярусная колокольня, увенчанная небольшим куполом, но и она скорее напоминает торжественно-парадную башню, также обнесённую портиками, которым отвечают цепи колонн на двух верхних ярусах.

Чеканность геометрических форм, строгость декора, благородная красота очертаний делали Александро-Невский собор истинно классическим сооружением. Его имя и величественный облик как нельзя более говорили об исходном предназначении: в память саратовских ополченцев 1812 года и в память победы России в Отечественной войне (о том же выразительно напоминали лепные скульптуры ратников по всему карнизу). Заложенный в 1815 году, храм был освящён в 1826-м и достраивался до 1836-го. Работами руководил местный архитектор Г.Петров и, возможно, ему, а не В.Стасову принадлежит проект колокольни (закончена в 1842-м) – в любом случае её контуры выдержаны в органичном созвучии с основным сооружением.

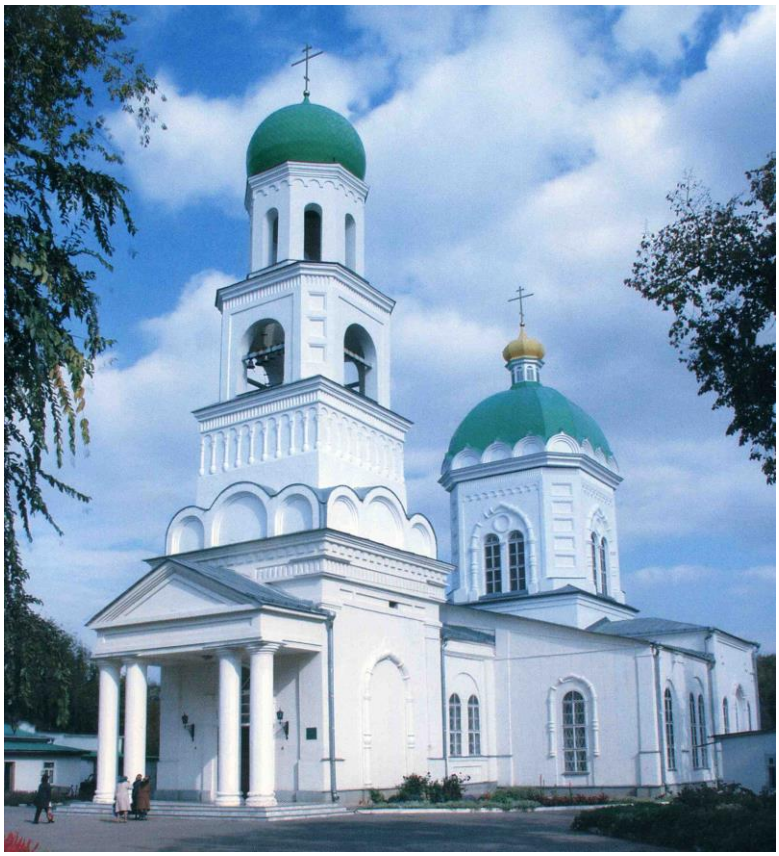


К несчастью, этот шедевр классического зодчества уже давно не существует. В роковые 1930-е годы его постигла та же участь, что и многие другие храмы Саратова. Во время разгула атеистической про-

паганды его сравняли с землёй, и ныне на том месте находится стадион «Динамо». Утешает одно: идея восстановления Александро-Невского собора поставлена городом на повестку дня.

В этом отношении больше повезло бывшей Покровской слободе (ныне город Энгельс). Годом позже Александро-Невского собора было начато и годом раньше него закончено строительство **Свято-Троицкой церкви** (1816–1825) с её последующей реконструкцией (1840–1850, тогда же возведена колокольня) и перестройкой в 1990-е. Независимо от происходивших метаморфоз в целом удавалось удерживать её отчётливо выраженный классический облик.

Разумеется, в сравнении с Александро-Невским собором всё здесь представлено в ощутимо более скромном варианте и ближе к устоявшимся традициям православного храмового зодчества. И это прежде всего *церковь* – с большими куполами, с привычными для русского декора лопатками и кокошниками. Но явственны здесь и приметы классической архитектуры: подчёркнутая ясность членений, геометрическая чёткость объёмов, а также «дворцовый» вход в здание, оформленный колоннами и фронтоном. Всё это послужило тому, что Троицкая церковь ныне по праву является кафедральным собором второго по величине города Саратовской области.



В прямую параллель к Александро-Невскому собору следует отметить архитектурный стиль и историческую судьбу **собора Иоанна Предтечи** в Вольске (полное название – собор В честь Усекновения главы святого Пророка, Предтечи и Крестителя Господня Иоанна). Его строительство по проекту губернского архитектора Г.Петрова было закончено в 1844 году, и через пять лет собор стал кафедральным.



Просторное пятикупольное здание создавалось в характерном для русского храмового зодчества первой половины XIX века стиле ампир с чертами чрезвычайно импозантной постройки дворцового типа. Величественный облик собора определяли классические портики с колоннадами по всем сторонам и четыре башни-колокольни по углам, над которыми возвышался купол – их крыши были вызолочены и украшены звёздами. Пол в соборе отлили из чугуна, алтари и стены украшали иконы в греческом стиле. В конце того же столетия были установлены изящная чугунная ограда и 600-пудовый колокол. Как и собор Александра Невского в Саратове, Предтеченский храм в начале 1930-х годов взорвали, и на его месте до 1960-х зиял котлован.

* * *

В начале XIX века было положено начало и светской каменной архитектуре, развивавшейся в канонах классицизма. Её истоки отчётливее всего обозначены двумя постройками. Первая из них – **Присутственные места** (1807). История этого самого раннего из сохранившихся административных зданий Саратова такова. В самом начале того столетия правительство России выдвинуло инициативу, согласно которой органы местного самоуправления надлежало разместить в специально отведённых для этого капитальных сооружениях, облик которых соответствовал бы имиджу государственно-чиновничьего аппарата.

В согласии с распространившимся тогда пристрастием к «регулярной» планировке разработку «образцового» проекта казённых зданий для губернских городов поручили А.Захарову (в ближайшем будущем он станет создателем знаменитого Адмиралтейства в Петербурге). Один из вариантов этого проекта поступил в Саратов, и поскольку он носил рекомендательный характер, местные архитекторы Х.Лоссе и В.Суранов внесли в него некоторые изменения, в частности несколько удлинив постройку.

В связи со своим деловым предназначением многое здесь подчинено утилитарным целям. Так, интерьер поделён надвое парадной лестницей, по обе стороны от которой расходятся ряды однотипных служебных помещений. Строгостью, простотой отличается и экстерьер здания. Однако один из фасадов был выделен большим шестиколонным портиком (к сожалению, позднее его убрали), а другой отмечен выдвинутыми вперёд тремя ризалитами, образующими подобие буквы **Ш**.

Разнообразие наружного облика обеспечивается и контрастом конфигурации оконных проёмов: по первому этажу они квадратные, по второму – вытянутые с полуциркульными завершениями, а по третьему украшены лепными масками. Так что в целом вид здания оказывается не только представительным, но и претендующим на определённые эстетические достоинства. Это побудило со временем разместить здесь музыкальное и хореографическое училища, которые ныне пребывают в составе Областного колледжа искусств.



Вторая из примечательных светских построек начала XIX века – **усадьба Устинова**. Ещё в 1780-е годы богатейший саратовский купец М.Устинов, успешно конкурировавший по части прибылей с московскими денежными тузами, построил напротив Троицкого собора два больших каменных дома. Чутьё подсказывало ему, что пора задать столичный тон и частным владениям развивающегося города. И когда в Саратове в связи с необходимостью обследовать состояние Троицкого собора находился петербургский архитектор И.Колодин, он обратился к нему с заказом преобразить свои провинциальные купеческие палаты в нечто фешенебельное.

Колодин предложил свести два отдельно стоящих здания в единое целое и надстроить третий этаж. И в 1810 году (с окончательным оформлением к 1813-му) в Саратове появился первый дворец усадебного типа. Два прежние здания выделены круговыми колоннадами (каждая из шести колонн), а соединившая их центральная постройка обрамлена десятиколонным портиком с фронтоном. Получилась совершенно оригинальная трёхчастная симметричная композиция с тремя портиками. Парадный вид ей дополнительно придают нарядные коринфские капители, лепной орнамент и идущая от петербургского классицизма тёплая цветовая гамма жёлтого с белым. С 1929 года здесь располагается Музей краеведения.



Присоединим к этому чрезвычайно примечательную постройку в Вольске – **Гостиный двор**. Когда-то ходовой была поговорка *«Вольск-городок – Петербурга уголок»*. Более всего её можно отнести именно к этому сооружению с его истинно столичным обличьем постройки дворцового типа и в том числе с характерно петербургской светоносной цветовой гаммой «белое-жёлтое». Построенное в 1810–1820-х годах по проекту архитектора Н.Белоусова, оно вытянулось на весь квартал.

Здание обнесено монументальной колоннадой в два этажа и увенчано антаблементом античной формы. По главному фасаду располагаются 34 колонны коринфского ордера и по семь колонн по бокам. Всё здесь говорит о самых высоких эталонах классицизма начала XIX века: стройность, гармоничность очертаний, чистота и благородная сдержанность линий и декора. Столь масштабного и грандиозного строения гостиного двора не было во всём Поволжье.



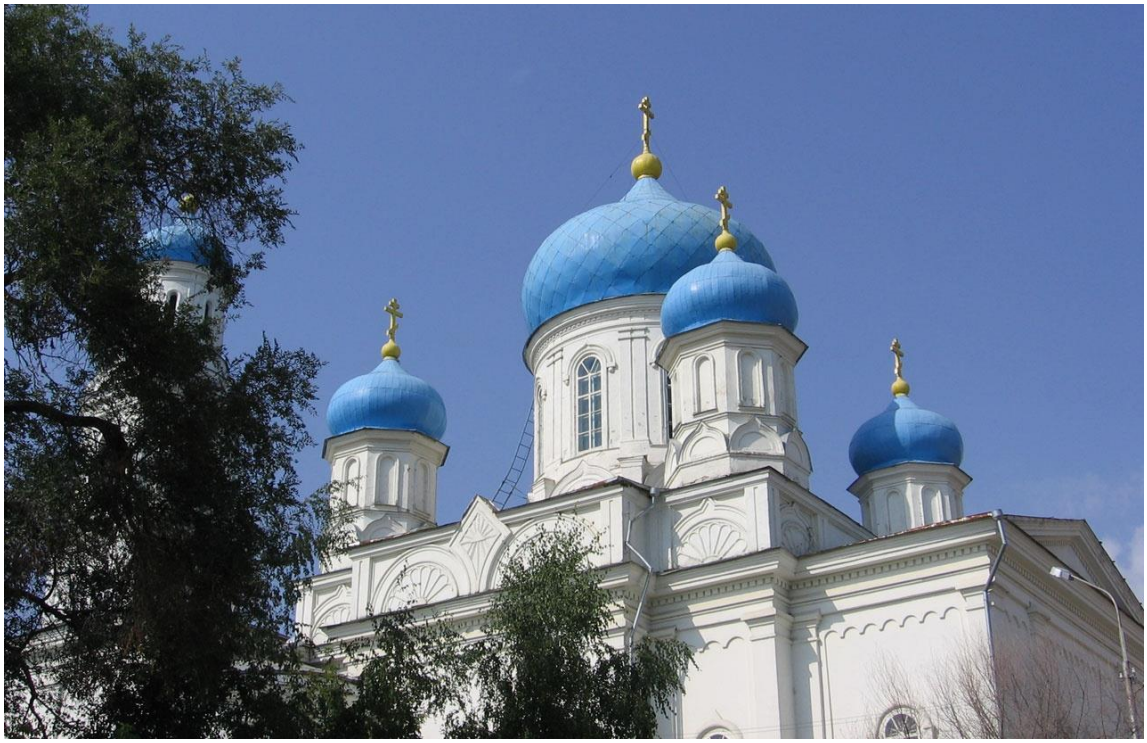
* * *

Во второй половине XIX века градостроение Саратова плодотворно развивалось более всего по линии упрочения классических форм. Исходной вехой развёртывания этой линии можно считать сооружение **Духосошественского собора** (известен также под названиями Свято-Духовской собор и храм Сошествия святого Духа). Возведённый в 1855 году на средства купца П.Тюльпина на месте небольшой деревянной *часовни Во имя иконы сошествия Духа святого на апостолов*, он с 2001 по 2014 год пребывал в статусе кафедрального и в среде прихожан считается самым намоленным из саратовских храмов.

Своеобразие этого сооружения состоит в том, что под одним общим сводом здесь соединены фактически три храма: левый придел – *В честь иконы Божией Матери «Знамение»*, правый – *Во имя святителя и чудотворца Николая*, главный – собственно *Духосошественский*. Облик собора даёт законченные эталоны православного зодчества: традиционное пятиглавие с поднятым ввысь большим центральным куполом и возносящаяся к небесам величественная колокольня, придающая главному фасаду особую торжественность.



Отточенная строгость и стройность архитектурных объёмов поддержана сдержанностью декора: пилястры входа, колонки оконных наличников, немногочисленные ряды из кокошников. Духосошественский собор известен в народе как церковь с голубыми куполами. Эта вторая своеобразная черта храма находит себя и в «небесной» голубизне оттенка общей окраски, и в той же голубой цветовой гамме росписей над входом с мотивом сошествия святого Духа на апостолов.



В процессе упрочения классических форм саратовской архитектуры ведущую роль играл *Алексей Маркович* ***Салько́*** (1838–1918), более полустолетия своей жизни отдавший нашему городу. Он приехал сюда в 1862 году, сразу после окончания Петербургского строительного училища, и с 1870 по 1914 год занимал должность городского архитектора. За эти десятилетия он возвёл в губернском центре и уездных городах около 150 сооружений разного назначения, в том числе свыше ста каменных и деревянных церквей (среди его технических сочинений значится «Руководство к устройству церквей»).

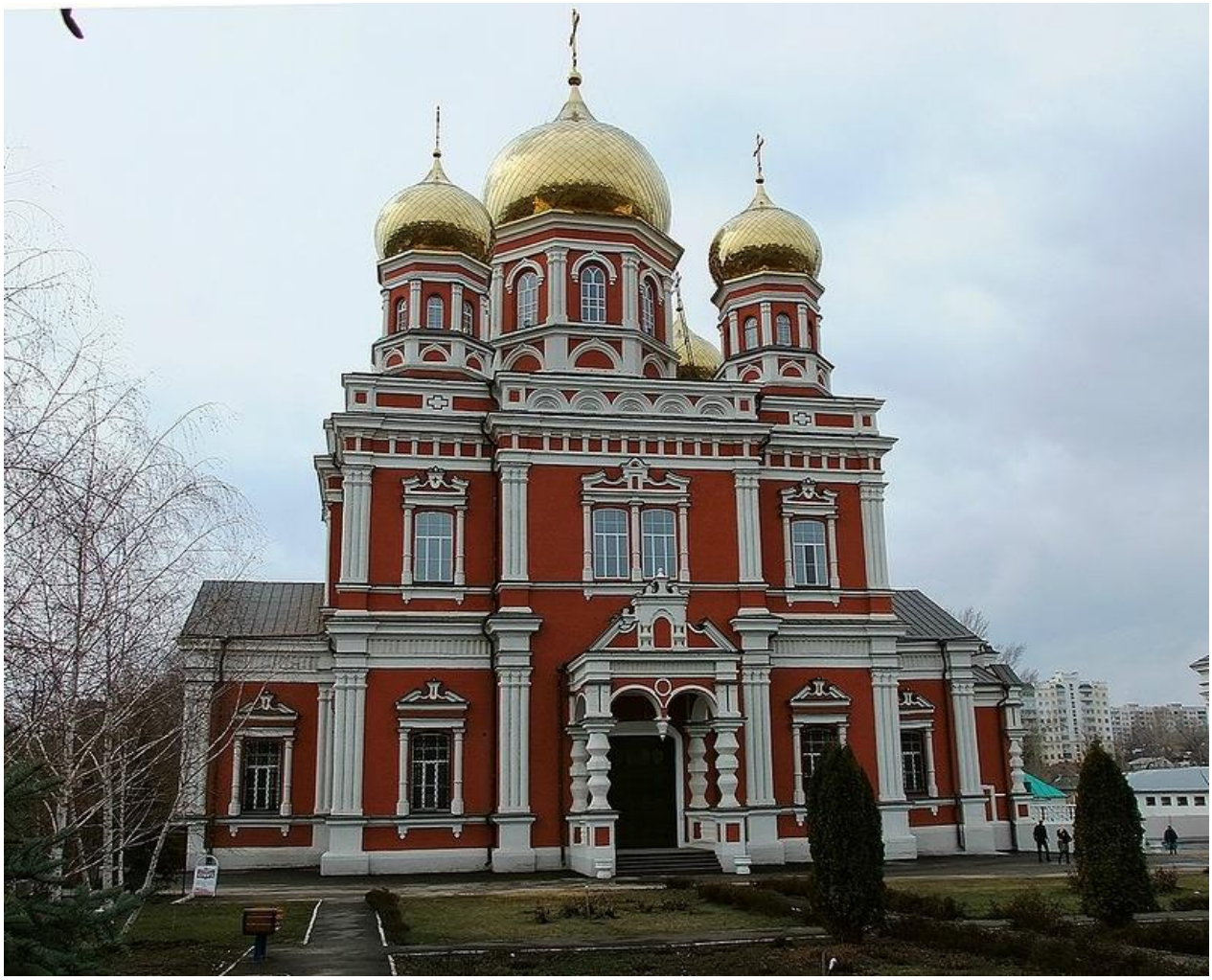
Вклад Салько в формирование архитектурного облика Саратова был и остаётся самым весомым, что прекрасно сознавали и его современники. Когда 76-летний Алексей Маркович ввиду нездоровья подал прошение об отставке, городская управа приняла решение *«сохранить городскому архитектору его жалованье 4000 рублей в год в качестве пенсии, выдать 1000 рублей на лечение и за исключитель-*

ные заслуги повесить его портрет в помещении Думы». Зная высокую стоимость рубля в те годы, можно представить себе, сколь значимо ценили власти Саратова вклад Салько в архитектурное достояние города.

Вклад этот был особенно ощутим во второй половине XIX века, когда незаурядное дарование крупного мастера и опытнейшего строителя развернулось во всей полноте, и у него сложился свой творческий почерк, который земляки в шутку именовали *«салькоко»*. Большим достоинством было то, что возводимые им сооружения – одновременно деловые и респектабельные, рациональные и нарядные, строгие по композиции и мягкие по оформлению.

Ему удавалось органично сочетать функциональную целесообразность зданий с их внешней привлекательностью, чего он достигал, украшая фасады орнаментами, барельефами, меандрами, используя ряды полуколонн, разделяющих высокие, закруглённые вверху окна, полуовальные наличники, изящные консоли, оригинальные рельефные карнизы и панели. Располагая своей отчётливо выраженной манерой, Салько вместе с тем чутко реагировал на веяния времени, и стиль его претерпевал существенную эволюцию, поэтому с его работами мы в последующем встретимся ещё не раз.

Начальный этап деятельности Салько, который стал для него важнейшим по своей значимости, был ознаменован двумя выдающимися церковными сооружениями. Главное из них – **Покровский собор** (бытующие варианты названия: храм Во имя Покрова Божией Матери, церковь Покрова Пресвятой Богородицы, церковь Покрова Богородицы, церковь Покрова, Покровская церковь). Возведённый в 1878–1882 годах, он до сих пор остаётся самой крупной культовой постройкой в городе, а его колокольня (1895, окончательная доводка в 1897–1902) – самой высокой в Саратове, поскольку её общая высота со шпилем составляет 66 метров. Приведённые «форматы» сооружения создают впечатление монументальной мощи, которое производит данное сооружение. Однако для его характеристики много важнее впечатление, связанное с чисто эстетическими категориями. Храм поражает благородством и красотой общей композиции и всех её составляющих.



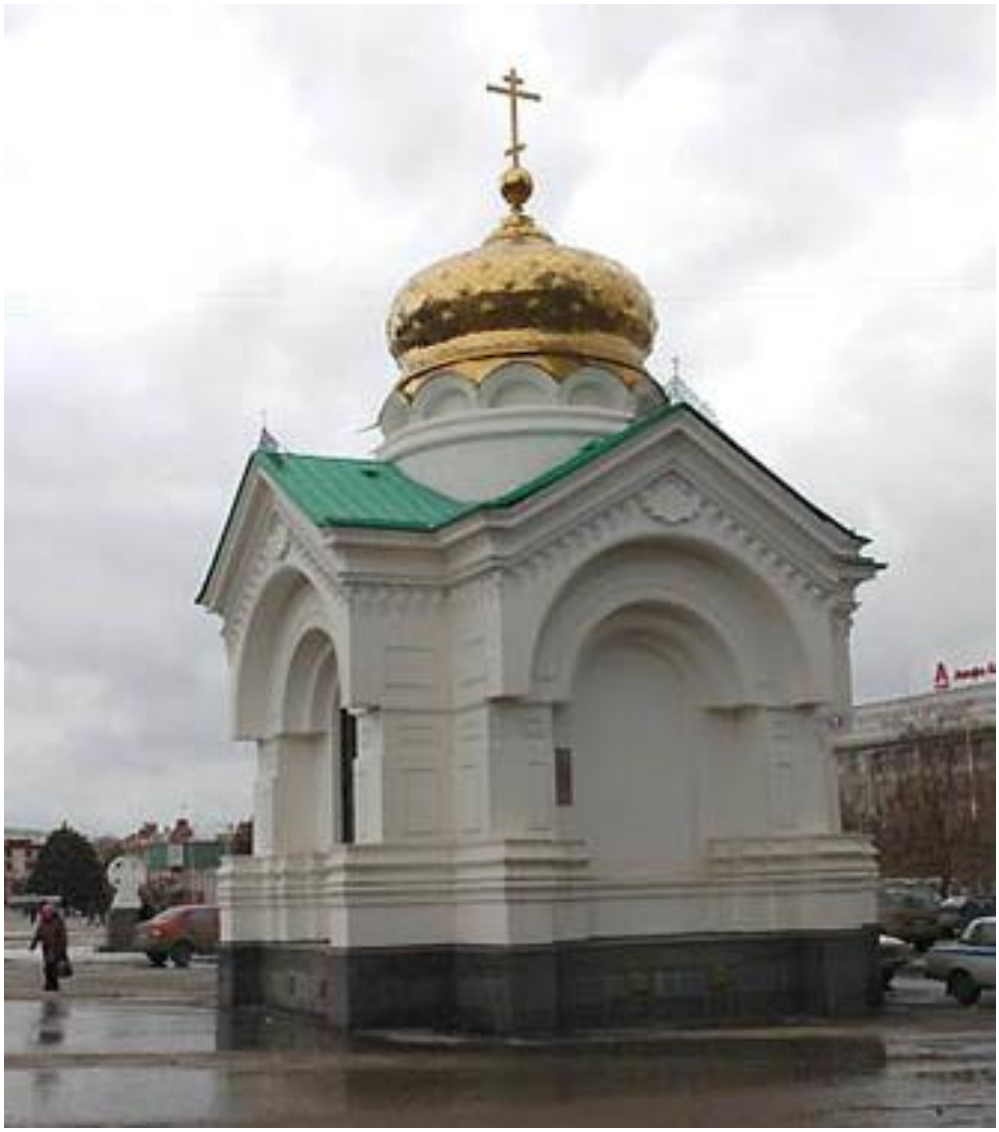
Эти качества базируются на безупречной отточенности форм и совершенно органичном соединении компонентов, идущих от отечественных традиций, с привнесениями от зарубежной архитектурной классики. Идеальные пропорции пятикупольного храма с золотыми главами, увенчанными таким же золотом маковок и крестов, белое и красное каменных поверхностей с филигранно прорисованными деталями, излюбленные архитектором спаренные, вытянутые по вертикали окна, элементы византийского зодчества (в порталах, фризах, сандриках) – всё это выполнено с тем тщанием и вкусом, которому могли бы позавидовать обе российские столицы. Связи с петербургской архитектурной культурой особенно очевидны в отдельно стоящей пятиярусной колокольне, шпиль которой, горделиво вздымающийся в небесную высь, ассоциируется с барочным завершением знаменитого собора в Петропавловской крепости.



Покровский собор, как вершинное творение Алексея Салько, было подготовлено созданием не менее совершенной по своим формам, но сугубо камерной по очертаниям **часовни «Живоносный источник»** (1866). У неё по разным причинам многократно менялось наименование, которое в основном варьировалось ввиду того обстоятельства, что она была приписана к Александро-Невскому собору: часовня Александра Невского, часовня «Живоносный источник» Во имя святого благоверного Александра Невского и т.д.

Сооружалась она по случаю чудесного спасения Александра II от пули Д.Каракозова (кстати, выпускника Саратовской мужской гимназии) и стала замечательным украшением центральной в городе Театральной площади (после полного разрушения в 1930 году восстановлена по чертежам архитектора в 1998-м). Её очень компактный объем-монолит радует глаз своей абсолютной симметрией. Четыре грани его куба выделены арочными выступами, близкими русской теремно́й архитектуре, с большими узорными окнами. И над этими

гранями водружён чуть приплюснутый золотой купол с высоким крестом, с мягкими окружьями кокошников по барабану.



* * *

Салько имел отношение и к двум главным культурным объектам той же Театральной площади того же времени – к Театру оперы и балета и Художественному музею.

Исходный проект **Театра оперы и балета** принадлежал К.Тидену, но вскоре к его разработке подключился А.Салько, и он внёс основной вклад в формирование окончательного облика здания. В качестве образцов были избраны Мариинский театр в Петербурге и один из театров Вены, а по внутреннему устройству за ориентир взяли Малый театр в Москве. В результате в 1865 году возникло зрелищное сооружение, которое было тогда признано самым красивым из всех провинциальных театров.



Почти ровно через столетие, в 1962 году, осуществлена реконструкция театра (архитектор Т.Ботяновский), которая коснулась прежде всего главного фасада: появился монументальный портик с колоннадой и фигурами муз с лирой на фронтоне, благодаря чему здание окончательно обрело контуры классического «храма искусств». Прежние интерьеры с их богатейшим убранством были сохранены, как и огромный плафон с росписями на темы «лицедейства». В настоящее время предпринимается очередная реконструкция сооружения, которую планируется завершить к концу 2022 года.



Художественный музей проектировал петербургский архитектор И.Штром, а работами по строительству руководил А.Салько, и нет сомнений в том, что будучи столь креативной личностью, он инициировал целый ряд существенных поправок и конструктивных предложений применительно к местным условиям. Самоочевидным достоинством открытого в 1885 году музея было то, что его здание изначально являлось именно музейным, то есть специально созданным для потребностей картинной галереи, для экспонирования и хранения предметов искусства.



В опоре на ещё очень скромный тогда опыт отечественного и зарубежного музейного строительства первоочередной заботой было обеспечение в помещениях обилия света. Поэтому при осмотре здания сразу же обращают на себя внимание укрупнённые параллелограммы окон, а издали над крышей хорошо просматривается большой стеклянный фонарь оригинальной формы. По каждой стороне двухэтажного здания выдвинуты ризалиты, что позволяет избежать впечатления каменной коробки. Лицевая часть выделена двухколонным белоснежным портиком и завершена небольшим фронтоном. При всей сдержанности декора достаточное разнообразие в архитектурное

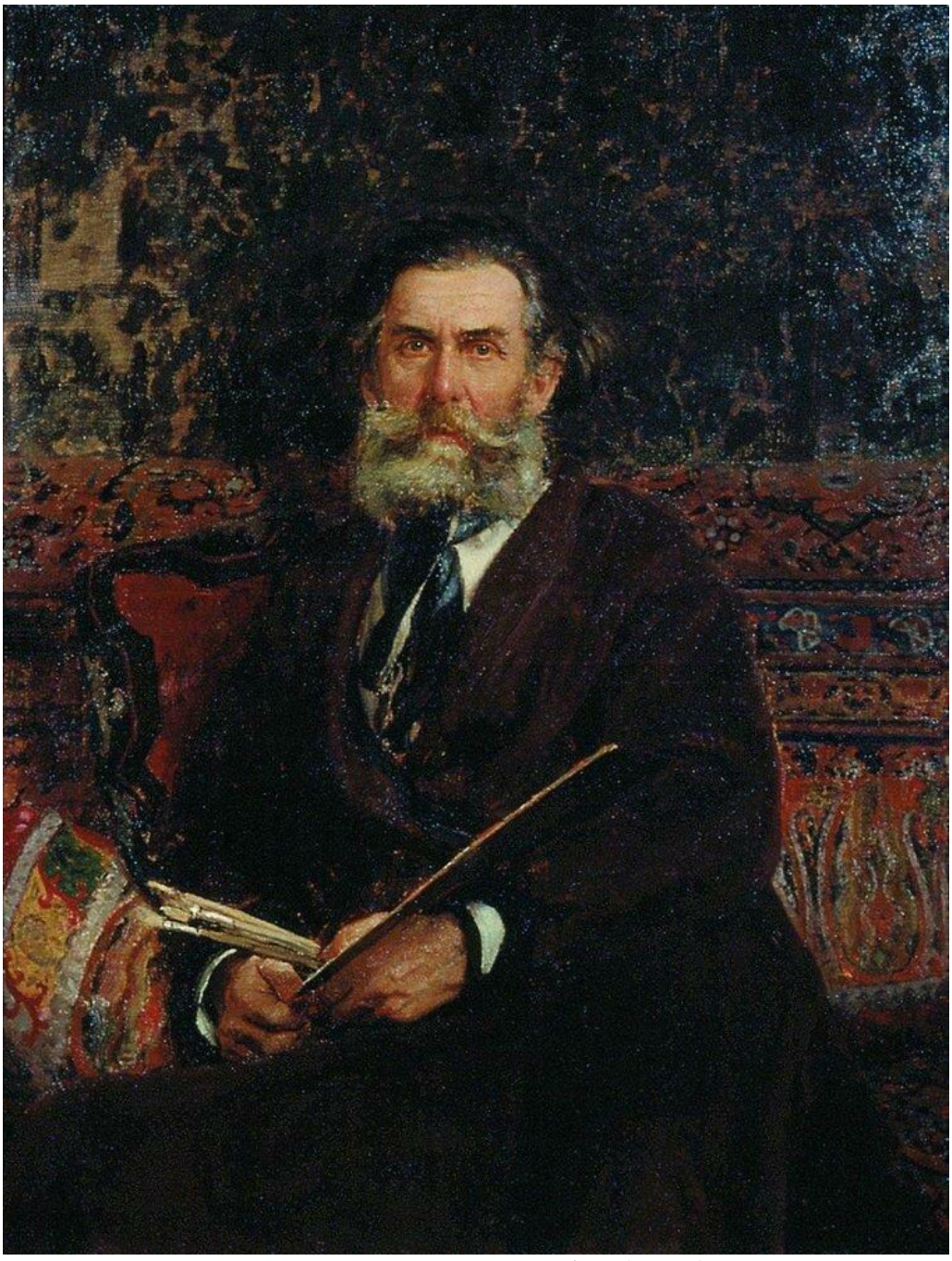
пространство сооружения вносят рустовка стен, колонки, подоконные балюстрады и замкóвые камни окон.



Превосходно разработаны интерьеры, также всецело подчинённые задачам музейного дела. Будучи хранилищем художественных сокровищ, они соответственно несут в себе величавую гармонию, отличаются торжественно-приподнятым характером, что начинается с просторного холла и идущей от него широкой парадной лестницы. Коридор второго этажа с расположенными по бокам анфиладами помещений ведёт к ажурному залу.

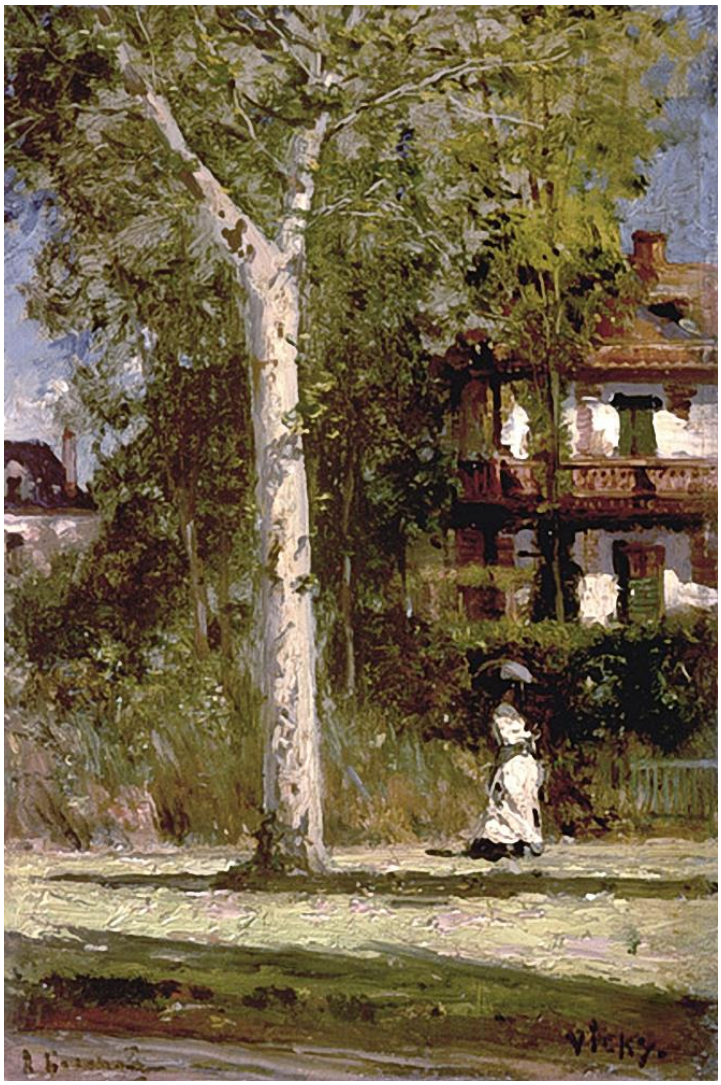
Сразу же напомним вкратце обо всём остальном, касающемся нашего Художественного музея. Инициатива его создания исходила

от живописца *Алексея Петровича* ***Боголюбова*** (1824–1896), который получил известность во второй половине XX века благодаря поэтичным пейзажам и сценам морских сражений, написанным не без влияния И.Айвазовского.



Репин И. А.П.Боголюбов (1876)

Пожалуй, наибольшие достоинства отличают его пейзажные работы, в которых он раньше, чем кто-либо из отечественных художников, начал разрабатывать принципы импрессионизма. Кстати, создавались они в основном во Франции. Приведём три показательные полотна.



Розовая вилла в Виши́



Осень в Барбизоне



Песчаная гора в сосновом лесу

Принципы импрессионистического письма порой распространялись у него и на русские зарисовки.



Астрахань

Совершенно уникальны росписи Боголюбова на фарфоре и кафеле.



Речка (кафель)



Тарелка (фарфор)

Создание музея стало для него делом жизни, чему он отдавал все силы и средства. Побудительными были две причины. Во-первых, Боголюбов поставил целью увековечить память своего деда – Александра Николаевича Радищева, когда-то преданного царской властью всесветному позору. И внук с гордостью говорил: *«По роду я саратовец, ибо эта губерния дала России Радищева».* Основанное им детище с тех пор именуется как Художественный музей *имени А.Н.Радищева*.

И во-вторых, Боголюбов издавна вынашивал идею открыть художественный музей именно в российской провинции, причём открыть его как общедоступный. Мечта его осуществилась: Радищевский музей стал первым художественным музеем в российской провинции и первым общедоступным музеем в Российской империи вообще. Десятилетие спустя вслед за Саратовом подобные учреждения возникли в Казани (1895), Нижнем Новгороде (1896), Самаре (1897), Пензе (1898).

Радищевский музей и поныне остаётся лучшим из провинциальных музеев. Его справедливо величают «Эрмитажем Поволжья» или «саратовской Третьяковкой». Находящееся здесь одно из богатейших художественных собраний страны насчитывает свыше 25.000 единиц хранения. Его исходное ядро составили подаренные Боголюбовым собственные картины и полотна его современников – отечественных (И.Репин, В.Поленов, Ф.Бронников, К.Савицкий) и зарубежных (К.Коро, Ш.Добиньи, А.Монтичелли). Александр III, принимавший деятельное участие в открытии музея, передал в его фонд множество картин из личной коллекции – это пожертвование составило целый зал. Немало ценных и редких вещей поступило из Академии художеств и Эрмитажа, а также от многочисленных дарителей (братья Третьяковы, скульптор М.Антокольский, известный собиратель В.Звенигородский и др.).

Сокровища Саратовского художественного музея, пополнение которых происходит до сих пор, перечислять можно едва ли не бесконечно. И начинаются они с прекрасного портрета А.Н.Радищева, выполненного неизвестным художником конца XVIII века. А далее – шедевры лучших представителей русской живописи (С.Щедрин, Д.Левицкий, К.Брюллов, И.Айвазовский, А.Саврасов, И.Шишкин, В.Суриков, А.Харламов, А.Куинджи, И.Левитан, В.Серов, К.Коровин, М.Нестеров, М.Врубель, К.Сомов, А.Головин, И.Грабарь, Р.Фальк) и,

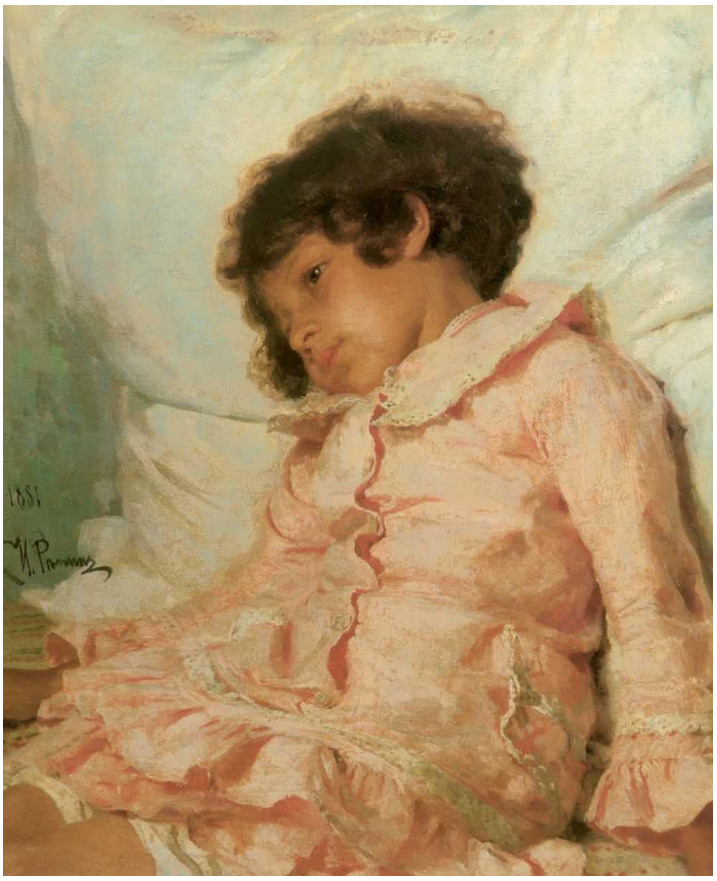
конечно же, работы трёх выдающихся саратовских художников (В.Борисов-Мусатов, П.Кузнецов, К.Петров-Водкин).



К.Брюллов Граф К.Поццо ди Борго (1835)



А.Харламов Мордовская девушка (1872)



И.Репин Надя Репина (1881)



М.Нестеров За приворотным зельем (1888)



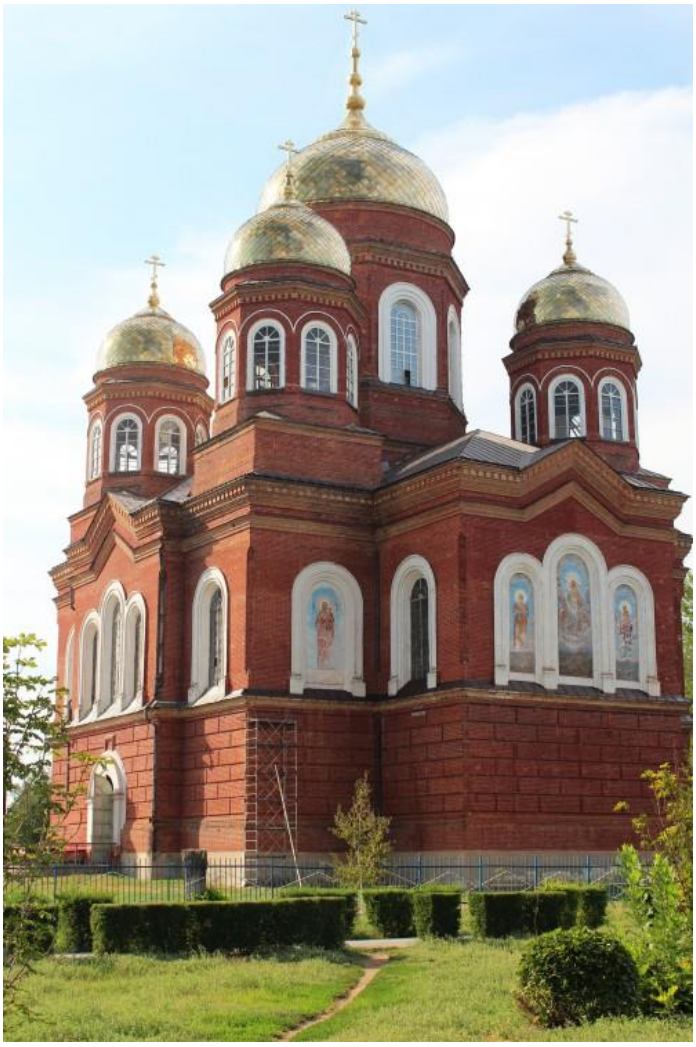
А.Головин Испанка (1907)

Сравнительно недавно в связи с разрастанием коллекции Художественный музей получил в своё распоряжение находящиеся поблизости большие здания бывшей гимназии Куффельд и бывшей Биржи. Ныне его филиалами являются Музей-усадьба В.Борисова-Мусатова и Дом-музей П.Кузнецова в Саратове, Дом-музей К.Петрова-Водкина и Картинная галерея К.Петрова-Водкина в Хвалынске, Картинная галерея А.Мыльникова в Энгельсе и Картинная галерея в Балаково.

Теперь, возвращаясь собственно к архитектуре и завершая разговор о второй половине XIX века как «эпохе Салько», обратимся к ещё одному замечательному его творению, находящемуся за пределами Саратова, в городе Пугачёве (бывший Николаевск). **Воскресенский храм** (Воскресенский собор, храм Во имя Воскресения Господня или храм Во имя Воскресения Христова) по достоинству называют *«жемчужиной Поволжья»*.

Проект был выполнен архитектором в 1875 году, но его осуществление по разным причинам затянулось вплоть до 1899-го. Резко выделяясь среди «уездной» застройки города, Воскресенский собор именно на этом фоне особенно поражает своей редкой художественной выразительностью. При внешней величественной массивности его отличает устремлённость ввысь, порождающая ощущение «возне-

сённости». Это ощущение поддержано формой больших окон, вытянутых по вертикали.



При всей близости к так называемому русско-византийскому стилю храмового зодчества XIX столетия Алексею Салько удалось вдохнуть в традиционную пятиглавую конструкцию сооружения покоряющее чувство красоты. Во всей полноте сказались здесь свойственные ему классические пристрастия. Стройности и соразмерности пропорций отвечает благородная сдержанность декора. Никакого «украшательства», и тем не менее приятная глазу праздничная нарядность – в ажурной конфигурации общей композиции и в использовании узорной кладки красного кирпича по верхней линии основного объёма и каждого из пяти барабанов.

Гармония, цельность, единство, присущие архитектонике собора, распространяются и на стоящую рядом часовенку-колокольню, возведённую в созвучных ему очертаниях, из того же красного кир-

пича. Этот крошечный аналог самого храма отличается от него только чуть большей остроугольностью.



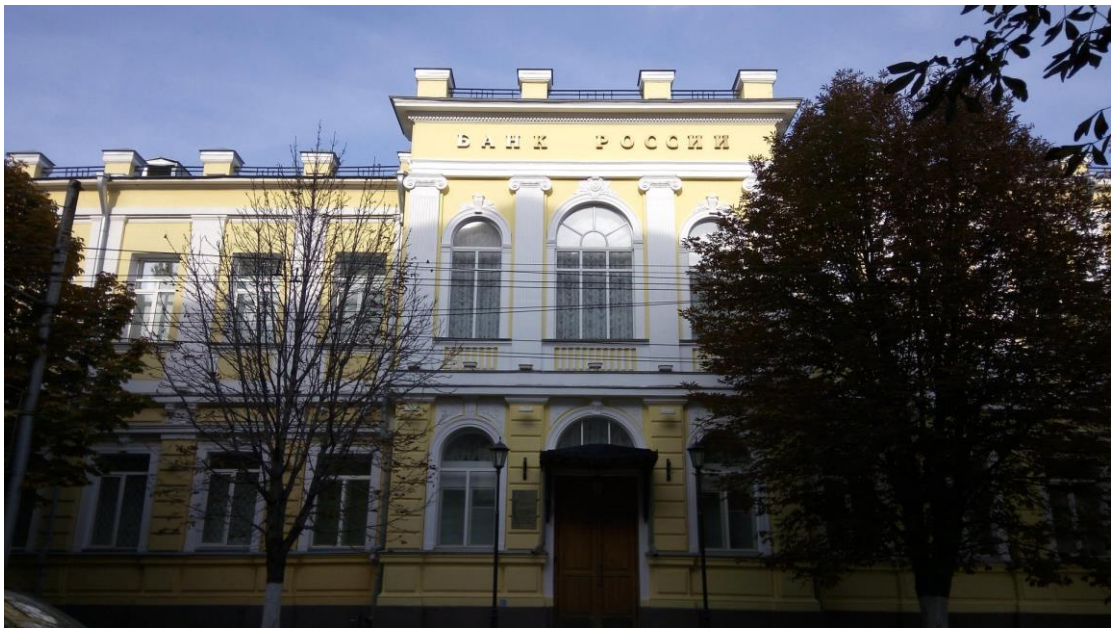
* * *

Переходя ко времени конца XIX и начала XX века, стоит напомнить, что в Предисловии к этой книге данный период отмечался как «звёздный» для истории Саратова. Таковым он в полной мере стал и для архитектуры губернии и её центра, а также для живописи, как другой составляющей пластических искусств, о которых речь идёт в данном очерке. Исключительная ценность архитектурного наследия того времени состоит в частности в его стилевой многослойности, в обилии и разнообразии творческих индивидуальностей.

Рассмотрим основные линии, по которым развивалось наше градостроительство тех десятилетий, с долей условности обозначив их следующим образом: классика (неоклассицизм), русский стиль, модерн (стиль модерн), столичный стиль, готика (неоготика).

Первое из этих направлений продолжило в новых исторических условиях тенденции, составлявшие магистраль архитектурного творчества XIX века. Подобную преемственность наглядно иллюстрирует здание **Саратовского отделения Государственного банка России**.

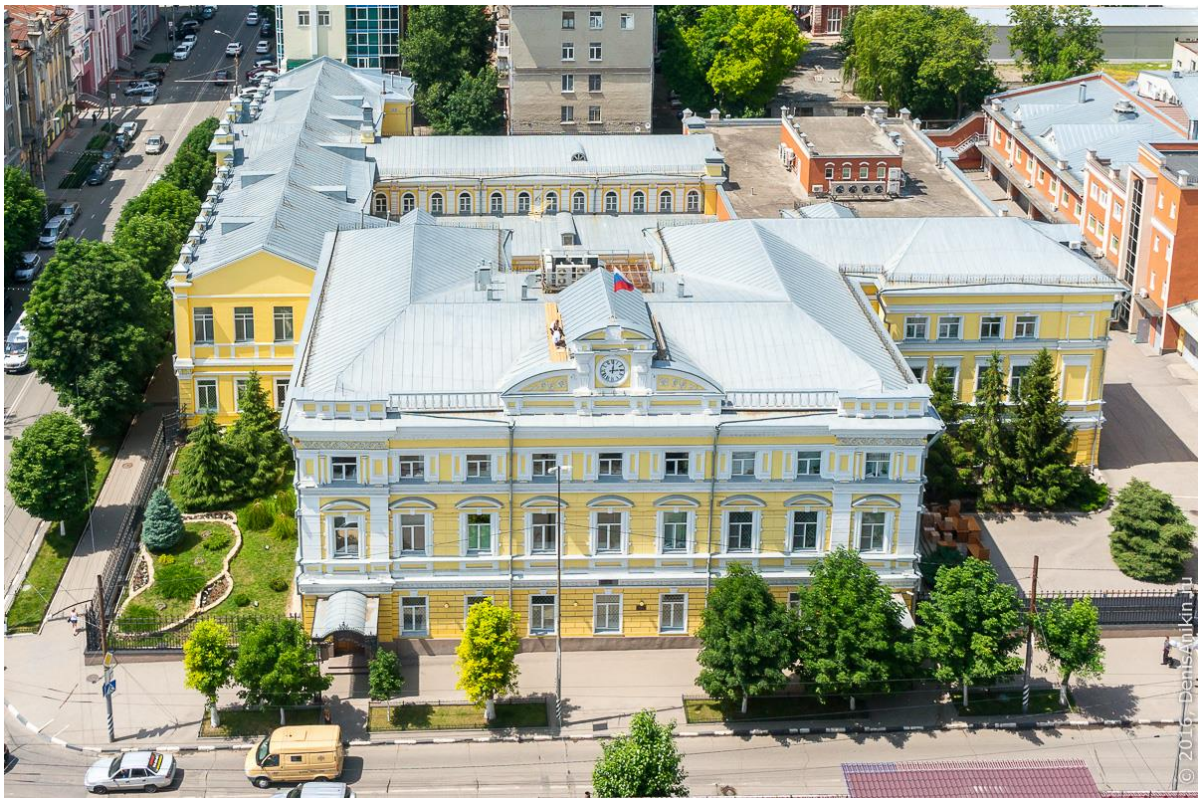
В 1808–1810 годах на углу нынешних улиц Советской и Радищева был построен большой дом. Его владелец долгое время жил в Петербурге, восхищался тамошним Елагиным дворцом, сооружённым в 1780-е, и по его заказу саратовский архитектор В.Суранов проектировал если не нечто подобное, то хотя бы с отголосками столичного образца. Действительно, сложился фешенебельный каменный дворец, располагавший тридцатью помещениями и бальным залом. Он считался одним из самых красивых в городе и ввиду своей презентабельности после смерти владельца был приобретён для размещения департамента горных и соляны́х дел.



В 1884-м здание было перестроено под нужды открывшегося в Саратове отделения Государственного банка России. Автор реконструкции М.Грудистов расширил его, отказался от ряда прежних архитектурных деталей, существенно преобразив облик сооружения. В 1904–1908 годах к нему присоединён прилегающий корпус (архитектор А.Клементьев), который в 1928-м был надстроен (архитектор Н.Усов).

Таким образом, окончательный облик здания складывался на протяжении более чем столетия, а если учесть влияние прообраза (Елагинский дворец) и всякого рода обновления самых последних

лет, то едва ли не два с половиной века. Ныне эта чрезвычайно представительная трёхэтажная постройка с выразительным лепным декором и роскошными интерьерами зримо напоминает об эталонах петербургской дворцовой классики, что подчёркнуто характерной цветовой гаммой жёлтого с белым.



В первые десятилетия XX столетия в силу происходивших качественных перемен классика как стиль преображалась в неоклассику или неоклассицизм. В этом отношении показательны два сооружения, появившиеся практически в одно время: **Городской общественный банк** (1913, архитектор П.Зыбин) и **Гимназия Куффельд** (1914, архитектор С.Каллистратов).

Первое из них соответствовало назначению своим монументально-респектабельным видом. Его классичность наглядно предстаёт в строгости форм (фронтально-симметричная композиция), что подчёркнуто благородно-холодноватой окраской в тёмно-серые тона. При всём том в эстетике здания заложена несомненная притягательность. Обращает на себя внимание «перспектива» по его вертикали, создаваемая постепенным уменьшением площади оконных проёмов от первого к третьему этажу. Очень оригинально подана центральная часть фасада: портальная лоджия с двумя колоннами и глубокой ни-

шей фронтона, увенчанная полукружьем большой арки, под которой находится скульптурная группа.

Эта свобода архитектурной фантазии шла, конечно же, от процветавшего в те годы стиля модерн, воздействие которого хорошо ощутимо и в сдержанном, но выразительном лепном декоре. Позднее такого рода воздействие было усилено тем, что скульптуры в арочных нишах по бокам портика заменили на светильники в виде изысканных подсвечников. И правомерно, что это, одно из самых красивых зданий города теперь занимает Дом творчества юных.



Гимназия Куффельд фигурирует иногда и как *Дом общества взаимного от огня страхования*, для которого первоначально предназначалось это здание. А ныне здесь размещаются выставочные залы и административные помещения Художественного музея имени А.Н.Радищева. Можно только поражаться тому, что частная женская гимназия, названная по немецкой фамилии её устроительницы, сумела заполучить для себя постройку, столь исключительно капитальную по своему размаху. Её «императорское» обличье более всего определяется торжественно-праздничным «шествием» величественной колоннады: мощный шестиколонный портик выступает в окружении шестиколонных рядов по тем же второму и третьему этажам, что дополняется также шестиколонным портиком в боковой части здания.



Само собой разумеется, что отмеченный выше царственный ритм колонн опирается на ордерную систему и принцип полной симметрии, и это определяет безусловную принадлежность сооружения неоклассицизму. Той же стилевой манере отвечают скульптурные рельефы, отсылающие к мотивам античной мифологии. Сквозным элементом украшения становятся символические венки и провисающие гирлянды, унизывающие плоскости стен и кульминирующие в связке венков на центральном фронтоне – такова ещё одна параллель с античной. Кроме того, рустованная поверхность нижнего этажа напоминает об итальянских палаццо эпохи Возрождения.



Обновляемая классика во всевозможных её вариантах была представлена достаточно широко. Но, положим, в отличие от губернского центра, в уездных городах она выглядела, конечно же, скромнее по масштабу и декору. Возьмём для примера **железнодорожный вокзал** в Аткарске (1894). Его строил только что упоминавшийся Пётр Зыбин, который, можно сказать, специализировался на возведении вокзалов – он проектировал станционные сооружения в Саратове (старый вокзал), Ртищеве, Салтыковке и Курдюме.

То, что мы наблюдаем в Аткарске, весьма примечательно, начиная с окраски экстерьера в нежных салатных тонах. И общий облик этого вокзала очень светлый, приветливый, радующий глаз путешественника. По всему периметру здание украшено пилястрами, поднимающимися на оба этажа, что создаёт впечатление лёгкости и стройности. Это впечатление поддерживают находящиеся в центре главного фасада три ризалита с фигурными башенками над ними.



* * *

Оттолкнёмся от описания архитектуры того же Аткарска, переходя к обзору следующего направления в зодчестве рубежа XX века, которое условно можно обозначить как русский стиль. Условно, поскольку с тех пор, как в российское зодчество стали активно проникать западноевропейские влияния (начиная с конца XVII века), национально-русское неоднократно заявляло о себе, вновь и вновь утверждая свою идентифицированность. Очередная волна подобных

устремлений возникла как раз в конце XIX столетия, и в дальнейшем будет иметься в виду стилевой пласт именно этого времени – его иногда именуют неорусским стилем.

Возвращаясь к «уездному» варианту такого стиля, находим в Аткарске рубежа XX века целый ряд зданий, выдержанных в данной манере, в том числе нынешние 3-я и 9-я школы, а также Школа-интернат. Самым показательным сооружением подобного рода стала **Городская управа** (1902), где теперь по праву преемственности находится администрация Аткарска (мэрия). Здесь размещалась не только собственно управа с канцелярией и большой зал для думских заседаний, но и роскошный по отделке зал публичной библиотеки.



В облике здания совершенно характерна затейливая узорная кладка тёмно-красного кирпича и большие узорчатые окна с наличниками, близкими как церковным кокошникам, так и оконным навершиям боярских палат. Совершенно особой приметой данной постройки является массивнейшее завершение верхнего этажа – своей грузной окладистостью оно напоминает нечто былинно-богатырское. Как это было свойственно «новому русскому стилю», обращает на себя внимание полная свобода композиции, что нагляднее всего проявляется в оригинальной по форме нарядной чешуйчатой крыше, ко-

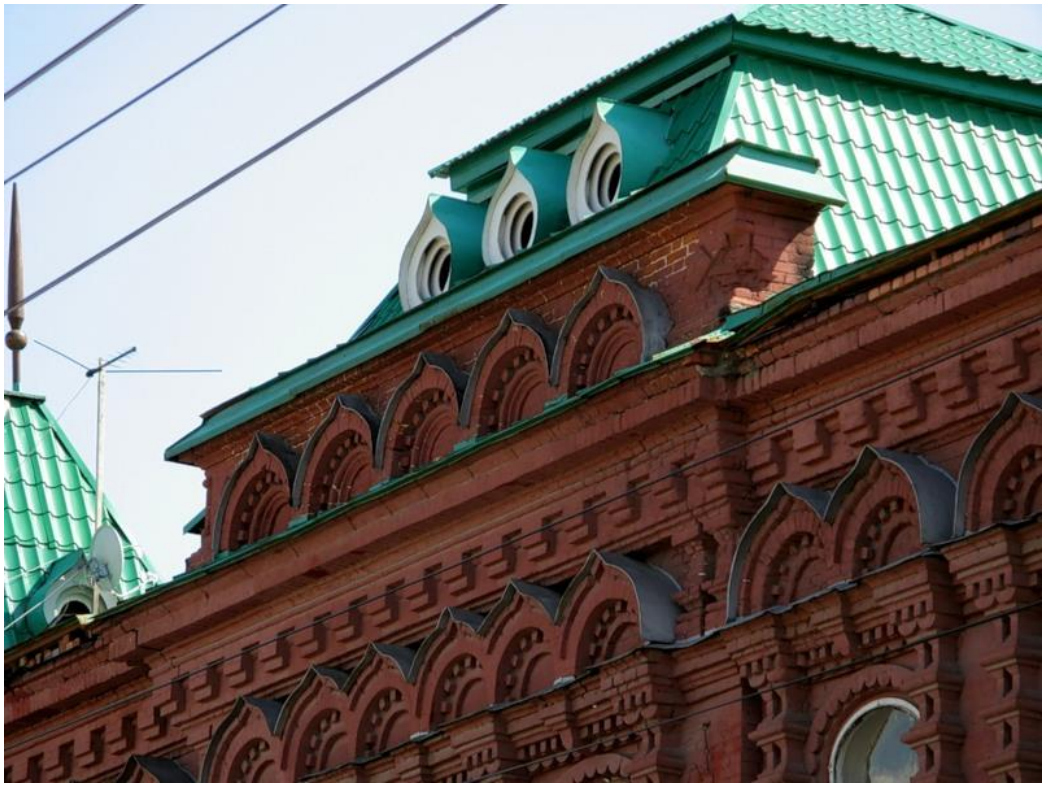
торой вторит высокое пирамидальное покрытие в боковой части здания. Эта свобода сказывается и в привнесении готических элементов (остроконечные башенки по углам сооружения).

Точкой отсчёта *русского стиля* рубежа XX века в общероссийском масштабе является здание Исторического музея в Москве (1881, архитектор В.Шервуд). Наиболее ранним откликом на эту новацию стал в Саратове построенный в конце 1880-х годов **дом Горина**. Он был и одним из первых получивших тогда распространение так называемых доходных домов, то есть многоквартирных сооружений, предназначенных для сдачи площадей внаём для магазинов, контор и жилья. Вот и здесь сдавалось несколько десятков квартир для семей среднего достатка.



В архитектурном отношении дом Горина являл собой уже вполне законченный образец русского стиля. Входившие в моду тех лет тёмно-красный кирпич и искусная, узорная кладка из него с затейливым орнаментом, нарядные карнизы и кокошники, идущие от старинных боярских палат, россыпь каменных деталей, в том числе напоминающих о знаменитых зубцах кремлёвских стен в Москве, балконы с причудливым рисунком литья перильцев, шатровые башенки крыши, в которых можно было почувствовать и готические

веяния – таким складывался ярко поданный романтический декоративизм подчёркнуто национального уклона.



Самым значительным из гражданских сооружений, возведённых в русском стиле, стало здание **Народной аудитории** (1899). Главным побудительной причиной его строительства явилось то, что в городе существовала одна из старейших в России библиотек, открытая ещё в 1831 году. Пристанище себе она находила сначала в мужской гимназии, затем в доме Дворянского собрания и в здании Городской думы. К началу 1890-х годов в ней насчитывалось более 13.000 томов, книг и журналов, так что библиотека остро нуждалась в собственном помещении для размещения своих фондов и для обеспечения нормальной работы сотрудников и читателей. Кроме того, в Саратове давно уже назрела необходимость иметь здание, где можно было бы проводить разного рода общественные и просветительские мероприятия. Так родилась идея, оформившаяся под названием *Народная аудитория*.

Городская дума объявила конкурс на разработку соответствующего проекта, и к реализации было принято то, что предложил петербургский архитектор Н.Проскурин. Это было во всех отношениях удобно спланированное здание, и оно в частности строилось сразу с расчётом на электрическое освещение, которое тогда только

вводилось в нашей губернии. Внушительные масштабы сооружения, с размахом протянувшегося по длине, и его торжественно-приподнятый облик отвечали благородному предназначению служить просвещению.

Строгости и представительности общих очертаний сопутствовала их несомненная оригинальность: сложно сгруппированная композиция, основанная на эффектном сопряжении ломаных линий с выделенной центральной частью из трёх высоко поднятых объёмов, а боковые фасады украшены остроугольными фронтонами. Впечатляюще красив и декор – тёмно-красное, «отороченное» белым окладов окон, и широкие орнаментальные ленты между первым и вторым этажами, а сами окна, очень крупные, разнообразные по форме и величине, дают помещениям обилие света.

Поначалу это здание, действительно, использовалось как Народная аудитория, здесь проводились всевозможные просветительские и благотворительные акции и полноправно разместилась городская библиотека, а с 1906 года действовал Народный университет, где читались самые разнообразные лекции. С 1913-го и до конца 1990-х в главном зале работал кинотеатр. Ныне все помещения целиком принадлежат Областной научной универсальной библиотеке, одной из лучших в стране.



В русло рассматриваемого стиля развернул в этот период ряд своих работ А.Салько. **Биржа**, устроенная в 1890 году на Театральной площади по первоначальному проекту Ф.Шустера, выглядела довольно невзрачно, словно акцентируя свою утилитарную функцию. Полтора десятилетия спустя, уже имея в виду находящуюся с другой стороны Народную аудиторию, городской архитектор значительно расширил объём сооружения и вдохнул в него ту весомость, которая соответствовала облику учреждения, так много определявшего в деловой жизни процветающего торгово-промышленного центра Поволжья.

С Народной аудиторией особенно сближает тип декорирования белым по тёмно-красному, причём удельный вес белого здесь увеличен. А столь присущая обоим зданиям величавая торжественность в экстерьере Биржи концентрируется в торжественных порталах, обрамлённых пилястрами во всю её высоту. Возможно, вполне логичным было передать в наше время столь капитальную постройку во владение Поволжской академии государственной службы имени П.А.Столыпина, а ещё позже – рядом находящемуся Радищевскому музею.



Второе из созданий Салько подобного рода – **гостиница «Московская»**. Она появилась четырьмя годами раньше (1901), в известной мере предвосхищая направленность будущей реконструкции

Биржи. Помимо массы достоинств этого добротнейшего сооружения, взятого самого по себе (включая изобретательную узорную кладку опять-таки тёмно-красного кирпича), срез его угла, подчёркнутый огромным витринным окном внизу и большой башней наверху, как бы выполняет функцию градостроительного ориентира. Он направляет наш взгляд по диагонали на центральную площадь Саратова. И тогда мы со всей определённостью осознаём целостную законченность её ансамбля: по левой стороне её углы занимают Радищевский музей и Театр оперы и балета, по правой – Биржа и Народная аудитория.



* * *

«Экзотическую» этнику русского стиля в Саратове наиболее ярко представляют больница Поздеевой (1896–1901) и церковь «Утоли моя печали» (1903–1906).

Больница Поздеевой (официальное наименование «Детская больница имени Д.Поздеевой) была первой детской больницей в Саратове, и появилась она в результате высокого акта благотворительности, очень характерной для нашего города тех времён. По завещанию купца И.Поздеева её построила его вдова, что обошлось в 25.000 рублей (такая же сумма была заложена и на последующее содержание больницы). Приступая к работе над заказом, архитектор В.Владыкин специально ездил в Москву, чтобы ознакомиться с её медицинскими учреждениями. В результате эта обитель здоровья была спроектиро-

вана по новейшим стандартам тех лет и отвечала всем требованиям врачебной практики. Впоследствии приобретённый опыт пригодился архитектору – два года спустя он построил в Саратове ещё одну лечебницу и опять-таки на пожертвования состоятельных граждан (то были братья И. и В.Кузнецовы).



Отвечая задаче создания учреждения для детей, тем более – больных детей, и стремясь предоставить на их обозрение нечто созвучное их возрасту, Владыкин предложил поистине блистательное решение. Опираясь на мотивы и формы старорусского зодчества, он сотворил волшебный терем, который справедливо сравнивают с изысканной шкатулкой. Затейливая игра деталей кладки фигурным кирпичом и использование изразцов плитки с орнаментальным рисунком складывается в чудесную вязь кружевных узоров.

Центральным мотивом становятся рельефно выдвинутые наличники-треугольники – ими во всевозможных вариациях усеяна вся верхняя часть здания, от линии карниза до наверший остроконечных башенок, увенчанных стрелами шпилей. И внутри сооружение было очень нарядным: высокие и светлые палаты, широкие коридоры, мозаичные полы, красивая мебель. Снаружи его огораживала ажурная металлическая решётка искусной работы.

Сейчас здесь по праву прямого наследования размещается одно из отделений 5-ой детской больницы, однако здание давно уже находится в совершенно запущенном состоянии, что недопустимо даже с той точки зрения, что данный объект относится к медицинскому ведомству. Если бы власти нашли средства привести это здание в должный вид, архитектурный облик города обогатился несравненной жемчужиной.



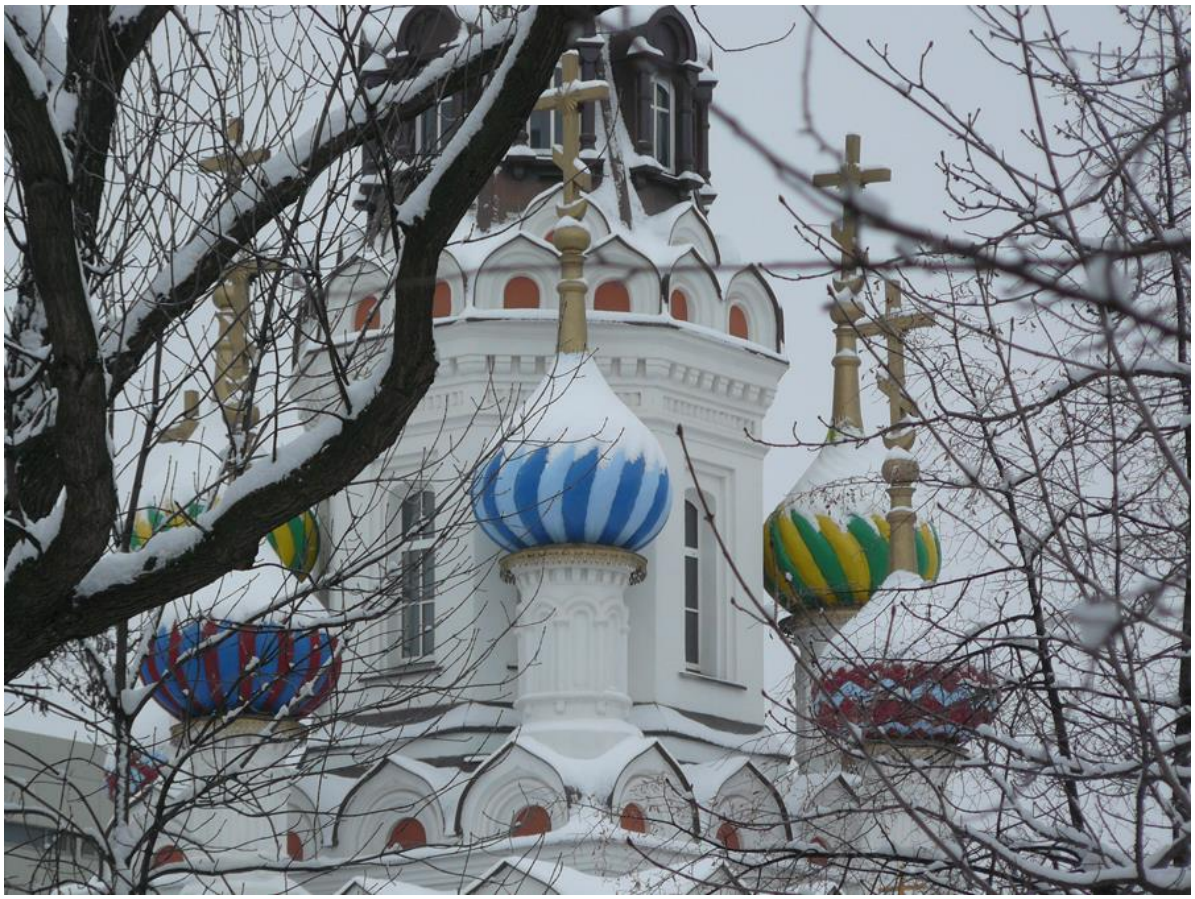
Пожалуй, ещё более колоритна другая каменная сказка – **храм «Утоли моя печали»** (церковь-часовня Во имя иконы Божией Матери «Утоли моя печали»). Первоначальным названием этого храма было «В скорбях и печалях утешение» – согласно преданию, храмовая икона «В скорбех и печалех утешение» является точной копией с чудотворного афонского первообраза. Создателем этой диковинной фантазии был *Пётр Митрофанович* ***Зыбин*** (1857–1918), который выделился своими архитектурными работами в самом начале XX века. Среди них – его собственный дом, к которому мы вскоре обратимся,

особняк Бореля, Глазная лечебница, а также рассмотренный выше Городской общественный банк. Однако наибольшую известность приобрёл именно храм «Утоли моя печали».

Бытует мнение, что эта церковь представляет собой уменьшенную в два с половиной раза и слегка отличную от оригинала копию Покровского собора на Красной площади в Москве. Внешне это так, но по сути перед нами свободный, искуснейший и очень артистичный парафраз, обладающий самостоятельной художественной ценностью. Отталкиваясь от знаменитого прототипа, Зыбин создал вольную фантазию по характерным мотивам русского храмового зодчества эпохи Барокко в его сугубо национальной ипостаси и подал его характерные особенности в сублимированном виде, как некую кладезь архитектурных чудес.



Здесь и большой шатёр, окружённый многочисленными витыми куполочками, и башенки боковых приделов с опять-таки шатровыми «панцирями», и ряды бесчисленных кокошников, варьируемых по размерам, и заведомая лубочность пёстрой изукрашенности, но лубочность как особый знак национального своеобычия и потому достойная высокой оценки самого взыскательного ценителя. И как это всё «складно и ладно» скроено! Автор проекта отказался от сложной конфигурации храма Василия Блаженного, добиваясь предельной стройности композиции построением строго симметричного, пирамидального объёма, возносящегося ввысь. В итоге складывается необычайно лёгкий и светлый лик этой церквушки, в силу своей исключительной живописности предстающей как великолепная игрушка чародея.



* * *

С 1890-х годов параллельно русскому стилю в Саратове начинает развиваться *стиль модерн* (или просто *модерн*), который своего высшего цветения достигает в 1900-е и начале 1910-х. Этот стиль выступил с программой кардинального обновления архитектурного

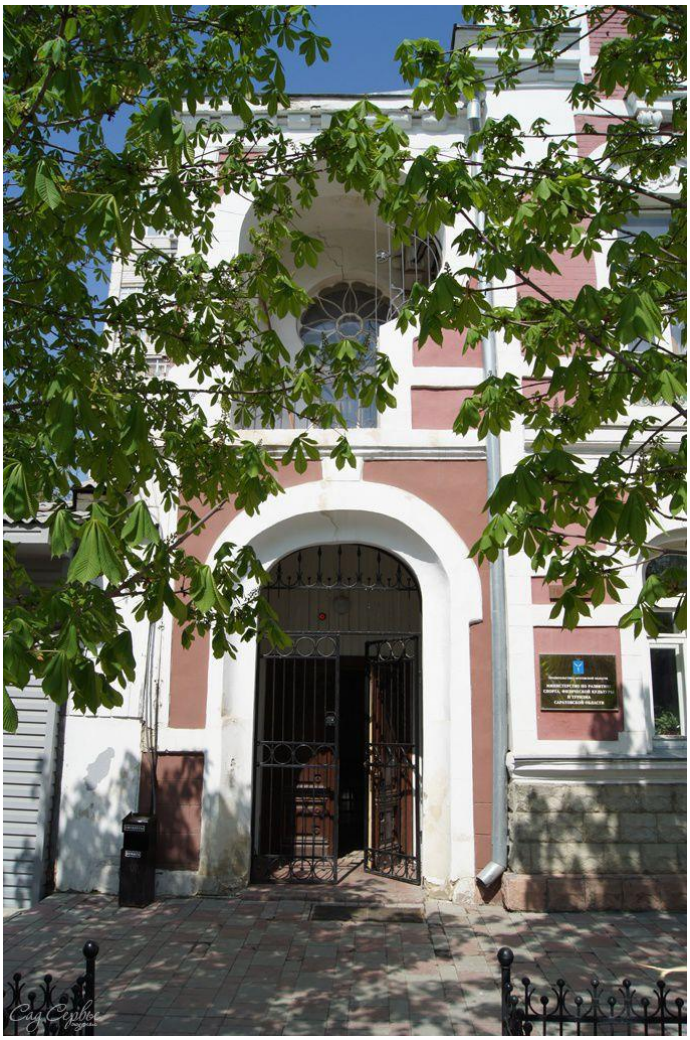
языка, и его негласным девизом была неповторимость, даже уникальность каждой постройки. Саратовский модерн тяготел преимущественно к камерности, «лиризму» очертаний, и потому, более чем где-либо, его безусловно главным «жанром» выступал особняк.

В постройках подобного типа совершенно очевидны такие свойства архитектурного модерна, как свободное сочленение контрастных объёмов, подчёркнутая асимметричность и «текучесть» форм, многофасадная композиция, богатство и разнообразие пластических элементов. На передний план выдвигается изысканно вычерченная графика оконных переплётов, навесов, решёток, выступающих карнизов крыш, что сопровождается сгущённой орнаментальностью декора. Как никогда особое внимание уделяется разработке интерьеров: ломаный рисунок лестничных маршей, оригинальность конфигурации каминов, светильников и остального убранства (вплоть до дверных ручек) – всё дышит своеобразием, индивидуальным почерком. Снаружи это дополняется прихотливыми узорами металлических ворот и оград.

Для примера приведём несколько совершенно разноплановых построек, что наглядно проиллюстрирует неповторимо индивидуальный характер лучших проектов саратовского модерна.

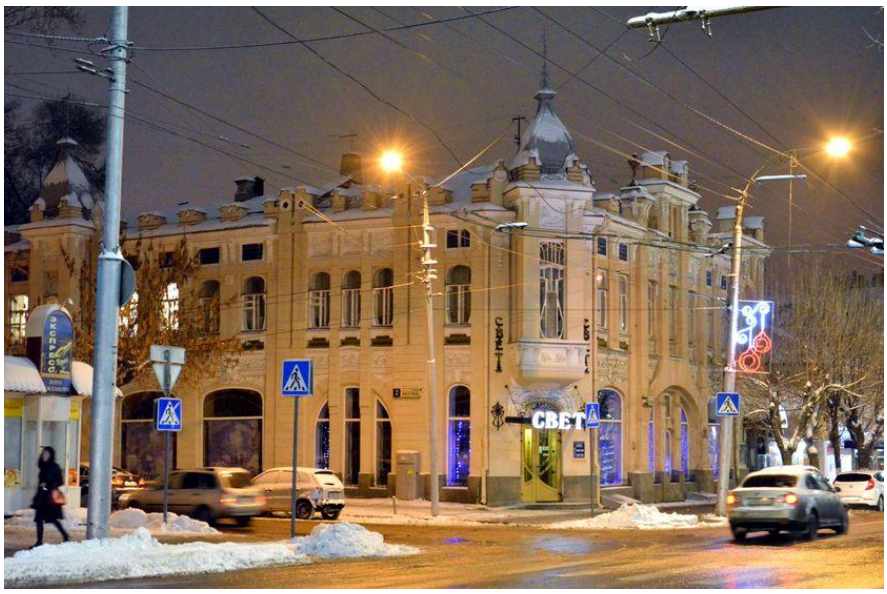
Особняк Зыбина (1900) нередко фигурирует под названием *собственный дом П.Зыбина* и был построен, естественно, по чертежам самого архитектора. Предваряя по времени создание храма «Утоли моя печали», это здание также представляло собой некоторый род каменной сказки-игрушки. В отличие от концентрированной национально-русской характерности рассмотренной выше церкви-часовни, особняк скорее созвучен нашим представлениям о литературном наследии братьев Гримм и соответственно – образам немецкой архитектуры: таковы геральдический башенный фронтон слева и шатровое навершие башни справа, напоминающее о старинных за́мках. Впечатление сказочности подкрепляют великолепная отделка в цветовой гамме белоснежного с красным, яркие изразцовые вставки с растительными мотивами, скульптурные головы львов и, наконец, такой забавный каприз, как лоджия, контур которой изогнут наподобие замочной скважины.





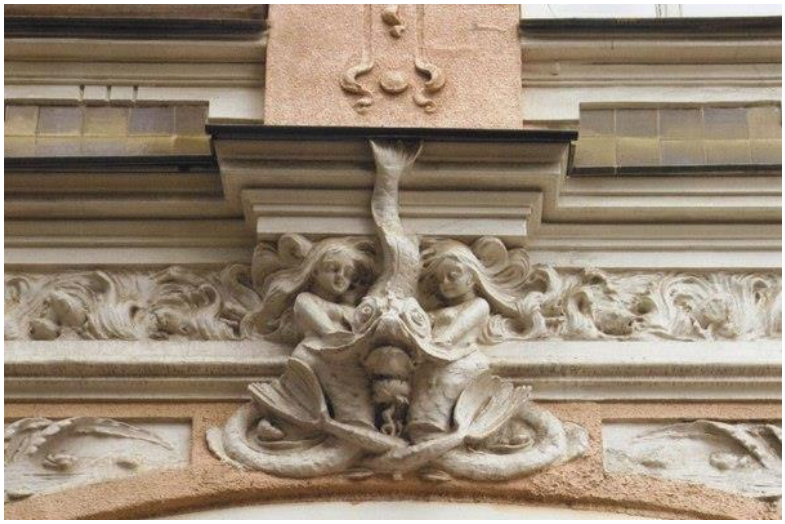


По своему функциональному назначению **особняк Сатова** был доходным домом. Первоначальная постройка 1870-х годов претерпела в самом начале XX века коренную реконструкцию в духе декоративного модерна. Купеческие хоромы второго этажа были переделаны в комфортабельные апартаменты, которые купец Ф.Сатов сдавал внаём, а помещения первого этажа – под магазин, о чём свидетельствуют крупные окна-витрины.

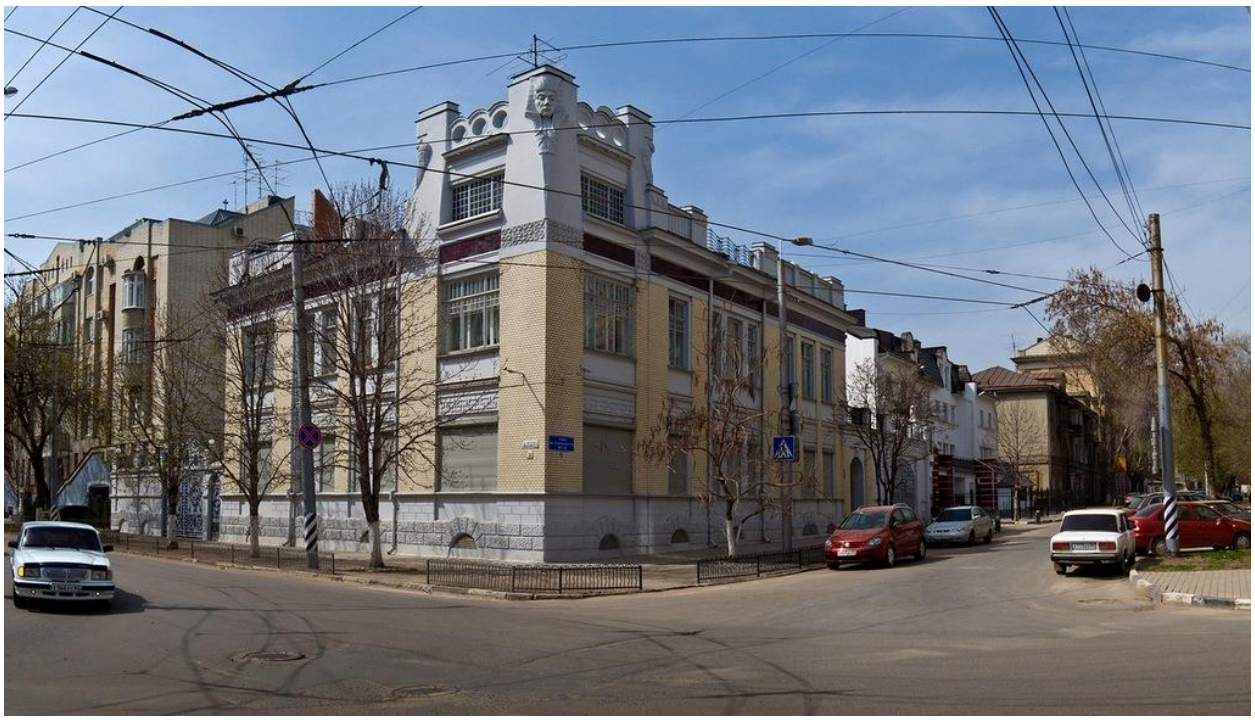


Реконструкцию предположительно провёл всё тот же Пётр Зыбин. Трудно представить у кого-либо из других саратовских архитекторов столь развитой дар фантазийности. Это касается и совершенно свободной, очень оригинальной планировки фасадов с причудливостью их форм, основанных на извилистых линиях, с замысловатыми эркерами, которые увенчаны башенками со шпилями и флюгерами, с затейливыми переплётами резных оконных рам.

Но особенно и словно бы в противовес деловой адресованности сооружения на его поверхности разворачивается волшебный мир скульптурных рельефов и майоликовых вставок. Ничем не стесняемая игра воображения живописует мифические существа и пейзажи: вязь орнаментов из листьев, венков, водорослей, русалки, огромные пауки, змеи, шеи лебедей, взвихренные птичьи крылья, фантастические рыбы, медузы и морское чудище, охраняющее балкон – всё это придаёт зданию таинственный вид.



Другого рода акцент на таинственном находим в **особняке Скворцова** (1906), который воспринимается как своего рода дом-сфинкс. Он принадлежал преуспевающему адвокату, присяжному поверенному, который слыл большим эстетом. И облик строения как бы вторит неординарной личности заказчика. Оно выдержано в нормах так называемого рационального модерна, строгое и изысканное по конструкции. Строгость – в характере кладки и в больших уравновешенных плоскостях стен и окон. Изысканность – в оригинальных оконных решётках и в красоте использованного строительного материала (глазурованный кирпич и керамическая плитка благородного светло-жёлтого тона).



Неожиданным и интригующим является то, что в этом угловом доме фасадный угол резко выделен дополнительным третьим этажом, и на нём по грани угла размещён рельеф: египетская «голова» (сфинкс) с изваяниями загадочных птиц. Лик маски побуждает насторожиться, поскольку взыскующий взор её прищуренных глаз взирает с высоты с гримасой презрения к суете снующей перед ней уличной толпы (знавшие семью А.Скворцова утверждали, что это скульптурное изображение супруги владельца дома – В.Скворцовой). Почти аналогичная «голова» размещена над массивной резной дубовой парадной дверью входного портала.



Своего рода гимном ассиметрии, как важнейшей установки архитектурного модерна, можно считать **особняк Шмидта** (1910–1912). И.Шмидт принадлежал к могущественной саратовской династии мукомолов-миллионеров и мог позволить себе для выполнения своего заказа пригласить известного московского архитектора К.Дулина, не стесняя его в расходах по возведению городской усадьбы.

И проект был выполнен не только с размахом, но и с дерзновенной смелостью. Компоновка разновеликих объёмов, у каждого из которых своё индивидуальное решение фасада, основана на абсолютно свободном сочленении. Их прихотливо-динамичную игру венчают пять контрастных видов фронтонов и крыш. И если по горизонтали угол здания, как его пространственная ось, выделен окаймляющей его плавной дугой, то фактический центр сдвинут на самый край по-

стройки, в её правый «придел» – он поднят в высоту и отмечен полусферическим куполом.



И поразительно то, что при всей кажущейся хаотичности композиционного плана в конечном счёте достигается впечатление архитектонической целостности и единства, а при полной свободе обращения с каменными массами данное здание внушает чувство художественной меры и безупречного вкуса. Во многом это достигается благодаря тому, что в декоративное оформление активно вовлекаются ресурсы неоклассицизма (рустованный цоколь, аттики, пилястры, лепнина и скульптуры на античные темы).



* * *

Отметив столь примечательный проект московского автора, можно перейти к работам выдающегося архитектора, крупнейшего представителя стиля модерн *Фёдора (Франца) Осиповича* ***Шехтеля*** (1859–1926). Он родился в семье немецких колонистов, переехавших в Россию из Баварии в XVIII веке и осевших в Саратове. Это была состоятельная семья, её представителям в нашем городе принадлежали ткацкая фабрика и крахмальный завод, несколько магазинов и домов, их магазины были также в Москве, Петербурге, Нижнем Новгороде, Красноярске. Детство и отрочество Фёдора прошло в Саратове, здесь он окончил католическую гимназию, а затем учился в Первой мужской гимназии.

Проектировать начал с 1882 года, в 1900-е стал признанным мастером московской школы. В родном городе к его постройкам причисляют **особняк Рейнеке** (1912–1914). Основным доводом в пользу авторства Шехтеля являются явные черты сходства с известнейшим московским шедевром – особняком Рябушинского. Можно предположить, что архитектор был удовлетворён тем, чего ему удалось добиться в московском проекте, и он довольно многое перенёс из него сюда (в частности в кованой ограде находим излюбленный им рисунок бегущей волны, воспроизводимой ритмически закрученными спиралями железных прутьев). В любом случае обе эти работы знаменовали триумф российского модерна, его высшее цветение.

В особняке Рейнеке, как в призме, сошлось всё существенное для стиля модерн. Абсолют асимметрии и свободы пространственного построения доведён до такой степени, что по мере обхода здания буквально с каждым шагом открываются всё новые ракурсы, настолько сложна и изменчива его конфигурация, насыщенная множеством уступов и эркеров. Динамичную игру пластических объёмов дополняет артистичная проработка фасадов, создающая настоящий фейерверк архитектурных декораций с их прихотливыми контрастами цвета и фактуры. Для этого используется всё мыслимое богатство материалов: глазурованный лицевой кирпич, формованный бетон, керамическая и металлическая плитки, поливные изразцы, лепной орнамент, тонированное стекло, особым образом выделанная черепица и т.д.





Над всем бесчисленным изобилием декоративных элементов царит выполненное по картине австрийского художника Ф.Штука (1898) большое многоцветное майоликовое панно уличного фасада с

изображением кружащихся танцовщиц в голубых платьях. Изысканности великолепного убранства усадьбы присущ подлинный аристократизм, отличающий лучшие творения модерна. Можно только догадываться, во сколько обошёлся столь драгоценный наряд. Но, очевидно, такое архитектурное пиршество было по карману мукомолу-миллионеру К.Рейнеке. И можно считать справедливым, что ныне подобное сокровище отдано под госпиталь ветеранов войн.



В отличие от особняка Рейнеке доподлинно атрибутированы как принадлежащие Ф.Шехтелю две постройки в Балаково. В **особняк Мальцева** он превратил дом, построенный в 1880 году Ф.Шустером в канонах классицизма. Причём сделал это весьма корректно, сохранив добротные детали прежнего декора и дополнив их новшествами модерна в отделке, зато решительно сместил центр фасада (главный вход) на самый край справа и подчеркнул его возвышающимся красивым фронтоном. Наиболее кардинальные перемены коснулись интерьеров усадьбы, где всё обустроено в духе итальянского барокко с подобающей состоятельной меценату и библиофилу П.Мальцеву изысканностью и роскошью.







Исключительным своеобразием наделена другая работа выдающегося мастера в Балаково – **Троицкий собор** (Свято-Троицкий собор, церковь Пресвятой Троицы, церковь Святой Троицы, старообрядческая церковь Во имя Троицы). После выхода в 1905 году указа о веротерпимости хлебопромышленник-старовер Анисим Мальцев, брат только что называвшегося Паисия, задумал построить церковь для старообрядцев. Фёдор Шехтель спроектировал её в 1909-м и в течение 1910–1914 годов несколько раз приезжал в Балаково для контроля за ходом строительства.

Сам автор описывал своё детище следующим образом: это *«шатровый бесстолпный храм из белого камня с тремя главами, символизирующими Животворящую Троицу, с колокольней и баптистерием (крещальней). Монументальный объём четверика с четырьмя щипцами венчает восьмигранный барабан со щелевидными окнами, каждая грань которого завершена кокошником, переходящая в грандиозный шатёр*». Как видим, замысел складывался в согласии с традициями древнерусского зодчества, о чём просил и заказчик, разумея формы, существовавшие до раскола Церкви.



Архитектор опирался на приёмы псково-новгородского церковного строительства с добавлением более поздних по времени шатровых купольных завершений и похожей на терем крестильни. Над всем этим незримо витал дух модерна, что наиболее явственно в свободе и многосоставности композиции (перекликаясь с построенным Шехтелем в Москве Ярославским вокзалом). От модерна и выполненные в Петербурге мозаичные панно на фронтонах: рублёвская «Троица» над западными вратами, икона Божией Матери «Знамение» над северными и Спас Нерукотворный над южными.



Возвращаясь к архитектуре Саратова вообще и рубежа XX века в особенности необходимо сказать следующее. На поверхностный взгляд она может показаться достаточно скромной по числу первоклассных сооружений. Но если всмотреться в городскую застройку давних лет более внимательно, то окажется, что губернский центр очень богат всякого рода красотами, чаще всего относящимися по времени к эпохе стиля модерн.

Так всмотрелись в него Сергей Катков и Владимир Белан, заручившиеся поддержкой целой команды фотографов и издавшие к 400-

летию города большой альбом «Мелодия Саратова» (Саратов, 1995). В их поэтической интерпретации наш город, действительно, предстаёт настоящей мелодией. И прежде всего это касается восхитительных деталей архитектурного декора: церковные шатры и главки, арочные проёмы, окна с наличниками, скульптура, настенная пластика, каменные узоры, балконы, решётки, ворота, металлические ограды, светильники, фонари. Не менее впечатляющая картина предстаёт перед читателем, когда он перелистывает страницы опубликованной в 2007 году книги «Модерн. Саратов».

* * *

Переходя к тому направлению саратовской архитектуры, которому условно можно дать определение *столичный стиль*, следует сделать отступление, чтобы пояснить правомерность подобного термина. Как уже отмечалось в Предисловии, к концу XIX века Саратов стал крупнейшим промышленным, торговым и культурным центром Поволжья. В том числе достигло своего пика мукомольное производство. Наш город стал ведущим производителем муки во всей стране. Поэтому не случайно в обзоре саратовских особняков только что упоминались имена И.Шмидта и К.Рейнеке, ведущих магнатов мукомольной промышленности.

И уже в 1893 году, когда в честь 300-летия основания Саратова издаётся сборник «Саратовский край. Исторические очерки, воспоминания, материалы», в нём можно было встретить свидетельства качественных сдвигов. Ещё в конце XVIII века то была *«… крепостца, рыбий городок, местечко»,* а ныне, столетие спустя, *«Саратов со своим 120-тысячным населением, около 8 тысяч учащихся в 69 школах, примерно устроенных, 600 тысячами годового бюджета, 138 фабриками и заводами, 16.933 зданиями, сравнительно развитою публичною прессою (9 изданий, в том числе пять газет), со своим музеем, пассажем, частию асфальтовыми тротуарами на главных улицах, водопроводом, железною и конно-железною дорогами, оперным и драматическим театрами, обширною библиотекой и светлою публичною читальною залою – принимает по местному общественному сознанию столичный облик».*

Оценка *«столичный облик»* касалась, разумеется, прежде всего состояния городского экстерьера. Действительно, здесь всё чаще появлялись добротные здания, достойные любой из обеих российских столиц. Активно осваивался архитектурный опыт отечественных и

зарубежных центров. Бурная застройка велась в основном вдоль Московской улицы, которая до революции была самой длинной и прямой в Европе. В это время в Саратове бок о бок работали такие крупные мастера, как Алексей Салько, Пётр Зыбин, Карл Мюфке, Семён Каллистратов, Василий Люкшин – они составили ту «великолепную пятёрку», усилиями которой сформировано архитектурное лицо «столицы Поволжья».

Соответствующий этому определению стиль наиболее интенсивно развивался в первой половине и середине 1910-х годов. И перечень знаковых зданий естественно начать с **Мэрии**. Причём не только с точки зрения её значимости как органа городского самоуправления. Дело в том, что исходный остов её здания был отстроен одним саратовским купцом ещё в 1867 году и использовался всегонавсего в качестве доходного дома. В 1911-м хозяином сооружения стал выходец из поволжских немцев, и здесь разместился его торговый дом «Андрей Бендер и сыновья». В 1913-м он с помощью архитектора Владимира Карпенко провёл капитальную реконструкцию. На общей волне «столичности» ничем не примечательная постройка в стиле позднего классицизма преобразилась к 1914 году в чрезвычайно респектабельное сооружение. Его фасады приобрели впечатляющий лоск, в том числе благодаря фигурным аттикам и контрасту форматов окон на каждом из трёх этажей.



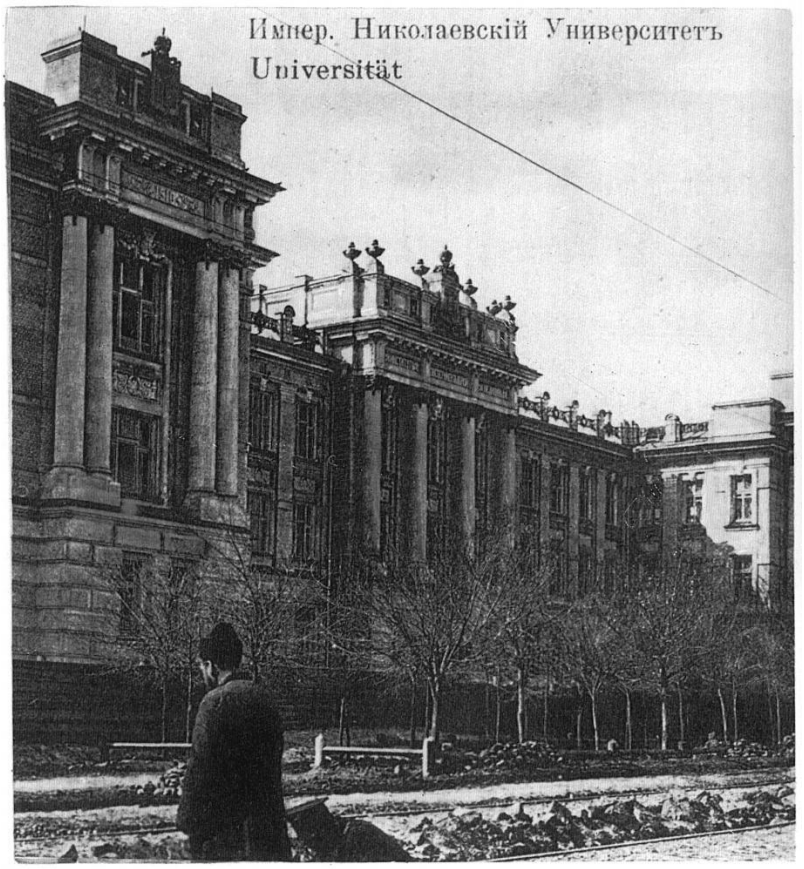
Особую элегантность зданию сообщали многочисленные скульптуры и барельефы, выполненные по эскизам Николая Волконского. Среди них выделяется горделивая фигура льва на обмотанном сарпинкой земном шаре. Она появилась по личному настоянию хозяина и призвана была олицетворять власть и могущество финансовой империи Бендера, фирма которого производила «всемирно известную», практичную и дешёвую сарпинскую ткань. Так уж сложилось, что столь импозантное сооружение своей представительностью напоминало облик большой официальной резиденции. Это обстоятельство и то, что здание находилось в самом центре города, побудило власти приобрести его для размещения Мэрии. Сейчас его по праву преемственности занимает Администрация Саратова.

В начале XX века подобных сооружений в Саратове появилось довольно много, причём, как и в случае Мэрии, нередко в результате основательнейшей реконструкции на столичный лад прежних купеческих построек, как было это со зданием Коммерческого собрания (проект М.Зацепина, 1914, в советское время – Дом офицеров).



Теперь о сооружениях, которые отличаются особым размахом и которые были воздвигнуты на ключевом для «столичного стиля» этапе – в первой половине и середине 1910-х годов.

С некоторых пор общественность города стала ратовать за открытие **Саратовского университета**. На этот счёт было получено высочайшее повеление, и в 1909 году был основан пятый в нынешних границах России Императорский Николаевский университет. В том же году по приглашению ректора в Саратов приехал Карл Мюфке, который был архитектором-строителем Казанского университета и имел большой опыт. Он основательно прокорректировал проекты петербургского архитектора Л.Шишко, по которым в 1910-м началось строительство I, II и III корпусов, и неустанно разрабатывал контуры будущего Университетского городка. В 1914 году Университет смог переехать из временных помещений в первые четыре корпуса. Параллельно с осуществлением своего грандиозного проекта, Мюфке вплоть до 1928 года создавал близкий к нему ансамбль Клинического городка.



На территории самого Университета после смерти выдающегося основоположника были построены V корпус (1952, архитектор Н.Усов), корпус Научной библиотеки (1957, архитектор Ю.Истомин) и многое другое, включая храм Святых равноапостольных Кирилла и Мефодия (2003–2014), заменивший ранее утраченную часовню. Еди-

ное учреждение, которое в прежние времена находилось в гигантском четырёхугольнике, образованном улицами Московская, Астраханская, Большая Казачья и Университетская, теперь поделено между двумя вузами – Саратовским государственным университетом имени Н.Г.Чернышевского и Саратовским медицинским университетом имени В.И.Разумовского (по имени первого ректора Университета).

Создавая Университетский городок, К.Мюфке ставил перед собой задачу формировать архитектурный комплекс *«в классическом стиле в оригинальной современной трактовке его».* Эстетические веяния нового времени здесь ощутимы, однако безусловно превалирует именно классика, больше всего отсылающая к дворцовым шедеврам Петербурга. Причём это высокая классика, что поддержано использованием ордерной системы.

Торжественная весомость архитектурных масс и их строгая красота призваны напомнить об *академическом* статусе учреждения («храм науки»). Тот же дух царит в просторных аудиториях и огромных лекционных залах. Наконец, Университетский городок впечатляет и как целостный ансамбль. Даже с учётом названных выше позднейших достроек он сохраняет изначально задуманное единство с выдержанными от начала до конца критериями фундаментальности и грандиозности, что базируется в том числе и на высоком качестве исполнения.



* * *

Из гражданских сооружений исключительной масштабностью выделилось здание **Управления Приволжской железной дороги** (это окончательно установившееся название, которому первоначально предшествовала аббревиатура *РУЖД – Рязано-Уральская железная дорога*). То была самая крупная и, в сущности, последняя работа Алексея Салько – прекрасный финал его долгой творческой эволюции. Эта капитальнейшая постройка до сих пор остаётся самой большой в Саратове. Её мощный пятиэтажный массив занимает целый квартал и в плане представляет огромный квадрат с внутренним двором, вызывая в своей монолитности отдалённые ассоциации с испанским Эскориалом.

Сдержанность официального внешнего облика и его деловая представительность не исключают тщательно проработанной эстетической составляющей. Своеобразие здания начинается с того, что его углы срезаны в плане, и их значимость подчёркнута поднятыми над ними башнями, скорее напоминающими скульптурные формы. Из классического «репертуара» используются ризолиты, аттики, а также пилястры и колонны коринфского ордера. Последний этаж имеет богато декорированный фриз и сильно вынесенный профилированный карниз, что венчается парапетом с балясинами и тумбами, чередующимися в ритме окон. Широкие плоскости фасадов тонко изукрашены фигурной кирпичной кладкой. В оформлении окон применяется лепнина растительного орнамента.



Свою лепту вносит красочное решение фасадов, построенное на контрасте красного цвета стен и белого в декоре. На одной из угловых башен (на пересечении Музейной площади и Московской улицы) установлены часы с боем – их называют саратовскими курантами. Остаётся добавить, что интерьеры отличаются большой вместительностью, удобством и целесообразностью. Они обладали по тем временам высокими инженерными и техническими достоинствами, что позволяет этому сооружению до сих пор с успехом служить по прямому назначению.

Определённую параллель зданию РУЖД составил **Почтамт**, построенный двумя годами позже (1914–1916) по проекту петербургских архитекторов М.Кобелева и П.Колпакова, состоявших на службе в Главном управлении почт и телеграфов России. Новый комплекс был оснащён по последнему слову техники, что явилось для того времени событием грандиозным. Общий облик сооружения настолько соответствовал своему функциональному назначению и был настолько добротно отделан, что его проект считался одним из лучших в Европе, а фотографии фасада Саратовского почтамта печатались на почтовых конвертах.



Действительно, он выглядит как чрезвычайно представительное здание-монолит, всего в три этажа, но каждый очень большой высоты. Его строгий вид официального учреждения подчёркнут рациональной

планировкой, и вместе с тем даже скупого декора, использованного здесь, оказывается достаточно, чтобы избежать впечатления сухости и холодности казённой постройки. Эту задачу выполняют вынесенные на главный фасад три портика (центральный четырёхколонный в окружении двухколонных), внушительные розетки над большими оконными переплётами, цепь зубчатых башен и башенок над карнизом и красивая потолочная лепнина в залах почтового ведомства.

И, наконец, совершенно особая статья «столичной» архитектуры Саратова – **Крытый рынок** (1914–1916, то есть те же годы, что и Почтамт). Василий Люкшин получил от Городской думы заказ на его строительство в 1907 году. Три года ушло на подготовительный этап, когда вместе с представителем Думы архитектор объехал Одессу, Ригу, Петербург и Москву, где детально изучал рыночные сооружения. В 1911–1912 годах он непосредственно работал над проектом, после широкого обсуждения которого в 1914-м началось строительство. По его окончании здание сразу же было воспринято как шедевр архитектуры подобного рода и, оценивая его достоинства, пресса пришла к единодушному мнению: *«Нигде в России нет более грандиозного и красивого рынка».*



Как и Почтамт, оно возводилось по последнему слову инженерной мысли своего времени и даже опережая её: каркасная система, металлические формы, бетонные конструкции, обширные стеклянные плоскости, а колоссальный по площади главный торговый зал не имеет ни одной внутренней опоры, перекрыт стальными фермами и

заполнен естественным светом, проникающим через крышу-фонарь. Новизна архитектоники Крытого рынка позволяет говорить о симптомах раннего конструктивизма, который заявляет о себе в установке на простоту и целесообразность, в чёткой очерченности объёмов, когда даже господство симметричности воспринимается здесь не как дань классике, а как принцип безусловной упорядоченности.



Вместе с тем обилие богатого декора и его эстетика говорят о ещё актуальной влиятельности стиля модерн: маскароны, атланты, орнаментальные рельефы, металлические решётки, светильники. На принадлежность торговому делу указывают большие витринные окна различного профиля и соответствующая эмблематика, обозначающая предметы продаж (растительные и животные мотивы). Обращает на себя внимание красота верхнего покрытия, центрированного огромным куполом, и под его плафоном – выразительная, художественно поданная графика сетки геометрических линий стальных ферм.



* * *

Приступая к обсуждению готики (неоготики) как важнейшей стилевой доминанты саратовской архитектуры, необходимо сделать отступление, поясняющее её истоки и закономерность её возникновения.

Выше многократно назывались немецкие имена. Их происхождение практически однотипно. В 1762 году Екатерина II подписала манифест «О позволении иностранцам выходить и селиться в России», призывавший обживаться в *«наивыгоднейших к обитанию рода человеческого полезнейших местах империи, до сего праздно остающихся»*. На самом деле, это были совершенно неосвоенные земли на окраинах государства Российского, что несло с собой массу трудностей и тягот. Однако следует признать, что во всём остальном иноверцы оказывались в условиях наибольшего благоприятствования. Им отводились большие наделы по 30 десятин на семью (то есть свыше 30 гектаров), даровались многочисленные льготы в виде денежного пособия на переезд и водворение, а также освобождение от податей и налогов на 30 лет, право на беспошлинную торговлю в течение 10 лет, освобождение от рекрутской повинности и проч.

Основные территории расселения немцев находились в Петербурге, на Украине, в Закавказье, а с конца XIX века также и на Алтае, в Сибири, Средней Азии, Казахстане. Однако самые крупные их поселения искони существовали в Поволжье.

С 1763 по 1772 в Россию прибыло более 30 тысяч переселенцев, из которых 26 тысяч были направлены на проживание в район Саратова. Ещё около 20 тысяч переселились на Волгу к концу 1810-х годов, а в общей сложности до середины XIX века сюда переместилось почти 100 тысяч немцев. В основном это были выходцы из разных земель Германии, преимущественно из Вестфалии, Пфальца, Баварии, Саксонии и Швабии. Они основали в Поволжье свыше сотни колоний, в том числе с чисто немецкими названиями: Пфайфер, Вольмер, Ротгаммель, Зеевальд, Лейхтлинг, Гебель, Брабандер, Деллер, Мариенталь, Унтервальден, Гнаденфлюр, Лизандерге, Бальцер, Франк, Эрленбах, Экгейм и т.п. Главным занятием колонистов было выращивание зерна, что дополнялось животноводством, производством табака и различными ремёслами (кузнечное, слесарное, столярное, ткацкое и др.).

Привлекая немцев в Россию, Екатерина II одной из своих целей имела дать пример русскому населению – пример хозяйственной рачительности, деловитости и предприимчивости, что и было с успехом претворено в жизнь. К 1914 году в Поволжье насчитывалось более 200 колоний с населением свыше 400 тысяч человек. Основу этой диаспоры составляло зажиточное крестьянство. По благоустройству и благосостоянию их поселения заметно превосходили русские.

Касалось это и культуры. Грамотность немецких детей была самой высокой в России, чему способствовало и процветание церкви. К концу XVIII столетия в колониях Поволжья насчитывалось 59 лютеранских, 33 католических и 23 реформатских церкви и молитвенных дома и 105 школ, устроенных по подобию распространённых в немецких княжествах. В 1856 году в Саратове открывается римско-католическая семинария, где готовили патеров из среды поволжских немцев, в следующем году для улучшения школьного дела было открыто Екатериненштадтское центральное училище (Екатериненштадт – первоначально Баронск, в советское время Марксштадт, ныне город Маркс), в середине XIX века в колониях Поволжья насчитывалось 120 школ, а по сведениям 1909 года в 133 немецких сёлах было около 350 школ.

Субэтнос немцев Поволжья складывался и развивался на протяжении почти двух столетий, сохраняя своё вероисповедание, жизненный уклад, быт, язык в различных его диалектах, обычаи, фольклор, одежду, характер построек. Это был достаточно обособленный мир, своего рода государство в государстве, что наиболее ощутимо выглядело в сельской местности. Его люди стремились всемерно поддерживать тот тип существования, который был характерен для их исторической родины, ревностно оберегали усвоенные традиции и, как правило, не вступали в смешанные браки.

Любопытное свидетельство на этот счёт находим в одном из изданий начала XX века: *«Немцы-колонисты живут замкнутой жизнью, строго придерживаясь своей лютеранской и католической религии, обычаев и нравов своей страны, почти не поддаваясь влиянию склада жизни России, сохраняя родной язык и едва владея русским. Браков с русскими не бывает, а во всём складе жизни и умственном кругозоре проглядывает влечение к родному фатерланду»* («Спутник по реке Волге и её притокам на 1907 год». – Саратов, 1907).

Вот почему эта самобытная культура сохранила как бы в неприкосновенности многое из того, что в той или иной степени было утрачено в «материковой» Германии. И вот почему своеобразие этой культуры вызывает в последнее время столь пристальный интерес. Ещё в 1958 году западногерманский учёный Й.Кюнциг выпустил серию грампластинок с записью народных песен российских немцев. Впоследствии большую работу проделали названный его именем Институт во Фрайбурге, «Германский архив народной песни» и Институт имени Й.Гердера в Марбурге. С 1990-х годов ведущие функции в этом направлении взял на себя «Институт немецкой музыки на Востоке». Одно из важнейших изданий, инициированных им – «История музыки российских немцев» Э.Штеккля (1993).

Наиболее густые расселения немецких колонистов были в Саратовской губернии, а самая большая диаспора немцев находилась именно в Саратове – к началу XX века их проживало здесь свыше 5 тысяч. Основными занятиями были ремесло и торговля. Поскольку главным направлением сельскохозяйственной деятельности в регионе стало производство пшеницы, соответствующим образом развивалось и мукомольное дело. К 1890-м годам немцы-мукомолы взяли под свой контроль не только производство, но и продажу муки в России; в числе крупнейших предпринимателей – династия Шмидтов, предки которых были в числе первых колонистов Поволжья.

Среди богатейших граждан города числилось купеческое семейство Шехтелей, во владении которых были магазины, доходные жилые дома, гостиница, ткацкая фабрика, крахмальный завод, увеселительный сад с летним театром. В Саратове сохранились три здания, принадлежавших этому семейству, в том числе «Номера́ Шехтель» – одна из лучших саратовских гостиниц XIX столетия. В другом здании находился зал, где с 1859 года давались театральные представления, в которых участвовали актёры Городского театра и многие приезжие артисты. В этом зале в 1872 году дебютировали будущие основатели русского национального цирка братья Никитины (Аким, Пётр и Дмитрий). В середине XIX века династию Шехтелей представляли братья Антон, Иван, Алоизий, Франц и Осип. Последний из них был отцом будущего знаменитого архитектора Фёдора (Франца) Шехтеля, одного из создателей московского стиля модерн.

Можно напомнить также, что архитекторы немецкого происхождения осуществили в Саратове ряд проектов, близких общеевропейским стандартам. Среди них – Городской театр (1865, К.Тиден совместно с А.Салько, с этого времени Хлебная или Базарная площадь стала именоваться Театральной), Художественный музей имени Радищева (1883–1885, И.Штром), первоначальное здание Консерватории (1902, А.Ягн), Университет (начиная с 1909, К.Мюфке).

О влиятельности немецкой прослойки в Саратове говорят многие факты. К примеру, губернскими архитекторами назначались Х.Лоссе (с 1799) и упоминавшийся К.Тиден (с 1861, самой примечательной из его построек была Лютеранская кирха, заложенная в Немецкой слободе ещё в 1790 году). Граф А.Нессельроде был предводителем дворянства, в его саратовском доме размещались коллекции Исторического музея Учёной Архивной комиссии, членом которой он являлся. Саратовским губернатором с 1901 года был А.Энгельгардт. Когда в 1909 году в Саратове был открыт университет, среди его профессоров находились такие известные учёные, как философ С.Франк, математик В.Вагнер, филолог Ю.Оксман, физики В.Жузе и Е.Гросс, химик В.Вормс, биолог А.Рихтер, геолог А.Олли и др.

* * *

Переместимся из Саратова на противоположный берег Волги, где прямо напротив губернского центра исстари находилась Покровская слобода, получившая со временем статус города.

Покровск, а с ним и все российские немцы, пережили после 1917 года свой «звёздный» час. Внешне – именно так. Слыхано ли, благодаря «великому Октябрю» люди родом из далёкой, чужой земли получают здесь свою государственность. В 1918 году по их настойчивому ходатайству ленинским декретом была образована Трудовая коммуна немцев Поволжья (Автономная область немцев Поволжья) с центром в Марксштадте. Подчеркнём: это была первая из автономий в послереволюционной России. А Марксштадт (с 1941 года Маркс) – немецкая колония, основанная в 1765 году под названием Баронск и позже переименованная в Екатериненштадт (в честь императрицы; выше упоминалось открытое здесь в 1857-м центральное училище, готовившее школьных учителей).

В 1924 году в новых, более широких границах была провозглашена Автономная Советская Социалистическая Республика немцев Поволжья со столицей в городе Покровске (с 1931-го Энгельс), который находился в полусотне километров от Марксштадта на том же левом берегу Волги. Покровская слобода была основана в 1747 году, то есть два с половиной столетия назад, с 1914-го числилась безуездным городом, немцы-колонисты селились здесь с середины 1760-х. К 1939 году в Республике немцев Поволжья проживало 605 тысяч человек, и около 70% населения составляли немцы. Это был регион передового по тем временам сельского хозяйства и быстро развивавшейся промышленности.

В 1935 году издаётся брошюра «Республика немцев Поволжья на подъёме», где приводилось несколько цифр, касающихся культуры города: *«В слободе Покровской в старое время было три церкви, при них три школы, в которых было 100 учеников. Библиотека тоже была при церкви, в ней имелось всего 80 книг. Что же представляет сейчас наш Энгельс? Выстроено восемь школ, где в этом году учится 7.800 учащихся».* К концу 1930-х годов фигурировали неизмеримо более впечатляющие цифры, касающиеся Республики немцев Поволжья в целом: 459 школ, где обучалось свыше 110 тысяч учащихся, а в самом Энгельсе действовали Немецкий государственный педагогический институт (с 1929 года, свыше 600 студентов), библиотечный техникум, педагогическое училище, к которым нужно добавить Немецкий сельскохозяйственный институт и Немецкий коммунистический университет (оба с 1931-го).

К 1937 году в Республике работало 286 изб-читален и 76 библиотек. Среди них – Центральная государственная библиотека для

немецкого населения, располагавшая уникальным фондом и ценнейшими редкими изданиями, начиная с середины XVI века (формировать её фонд начали ещё в 1918 году). В Энгельсе и в центрах кантонов издавались газеты и журналы на немецком языке. С середины 1920-х годов работало «Немецкое государственное издательство», выпускавшее книги и учебники, имевшее представительства в Москве и Ленинграде. Быстрыми темпами шла радиофикация. В 1930-м в Покровске была построена мощная радиостанция, вещание велось на немецком и русском языках. К 1937 году в Республике имелось 44 киноустановки и 27 кинопередвижек, а к 1941-му в строй вошло 5 новых кинотеатров. С середины 1930-х функционировала студия кинохроники «Немецкое кино».

В 1933 году создана республиканская писательская организация, которая имела свой литературно-художественный и публицистический журнал и была достаточно многочисленной (Ф.Бах, В.Гофман, Г.Завацкий, А.Закс, П.Куфельд, А.Лонзингер, А.Роор, С.Шиман, К.Шульмейстер, Х.Эльберг, И.Эндерс и др.).

Среди живописцев безусловно лидировал *Яков Яковлевич* ***Вебер*** (1870–1958).



Уроженец колонии Бальцер (ныне г.Красноармейск), он учился рисованию в Саратове, где сблизился с В.Борисовым-Мусатовым. Затем обучался живописи в мастерской К.Коровина и в Художествен-

ном училище при Петербургской Академии художеств. В 1909 году получил звание свободного художника за картину «Сумерки на Волге». Участвовал в выставках Петербургской академии художеств, его работы экспонировались в Голландии, Швеции, Италии. В 1915 году вернулся на Волгу, жил в колонии Мюльберг (ныне Щербатовка). С середины 1920-х в Покровске преподавал в Художественной студии, под его влиянием свой творческий путь начинали Р.Берг, Р.Эрлих и многие другие. Самое замечательное в его наследии – натурные пейзажи, передающие состояние природы с поразительной осязаемостью («На волжских просторах», 1935). По заказу Республиканского музея написал картину «Варка арбузного мёда», изображающую сценку приготовления этого местного лакомства. Я.Вебер оказался единственным, удостоенным звания заслуженного художника АССР немцев Поволжья.

Помимо художественной самодеятельности (базой её развития к 1937 году были 21 дом культуры и 236 клубов), в Республике работали 4 театра. Флагманом являлся Немецкий государственный драматический театр, открытый в Энгельсе в 1931-м. Его труппа пополнялась актёрами, покидавшими Германию после того, как к власти пришли нацисты (К.Вейнер, Г.Триган, Р.Фишер, У.Вимлер, М.Рохгаузен и др.). В 1935 году в работу театра включаются пользующиеся общеевропейской известностью писатели И.Бехер и Э.Вайнерт, певец Э.Буш, режиссёр Э.Пискатор. Главным режиссёром становится М.Валентин, работавший в театрах Вены, Берлина и Мюнхена. Коллектив переживает этап высокого подъёма, его театральная афиша была представлена в основном лучшими образцами мировой классики.

С 1934 года в Энгельсе существовала Немецкая государственная филармония с симфоническим оркестром, Государственным хором Республики немцев Поволжья и национальным Ансамблем песни и пляски. Симфоническим оркестром руководил С.Делициев (впоследствии дирижёр Большого театра), а затем А.Климов (позже был главным дирижёром Киевского и Ленинградского театров оперы и балета). Концерты были постоянными, в них нередко принимали участие музыканты из Германии, в том числе замечательная пианистка И.Вистерманн.

Работали музыкальная школа и музыкальное училище (по данным 1939 года, в них занимались соответственно 155 и 95 учащихся). Были в городе и композиторы. Один из них, Г.Шмидер, писал песни и

танцевальную музыку для Государственного ансамбля песни и пляски АССР немцев Поволжья, нотировал мелодии вышедшего в 1932 году сборника «Народные песни немцев Поволжья» (переиздание осуществлено в 1996-м). Возглавил подготовку этого сборника его инициатор Г.Дингес, крупный лингвист и этнограф, профессор Саратовского университета, основатель Центрального музея АССР немцев Поволжья, один из организаторов и проректор Немецкого государственного педагогического института, руководитель Центрального бюро по изучению диалектов. Он внёс огромный вклад в изучение говоров поволжских немцев и их культурного наследия. Бок о бок с ним в том же направлении работали такие энтузиасты национальной культуры, как лингвист А.Дульзон и археолог П.Рау.

Казалось бы, внешне картина существования советских немцев выглядела весьма и весьма радужной. В том числе и по части *«расцвета культуры – национальной по форме, социалистической по содержанию»*. Всё так, если бы не обрушившийся дважды на эту землю-житницу страшный голод – в начале 1920-х и в начале 1930-х годов (в начале 1920-х вымерло свыше 100 тысяч человек, что составляло тогда 27% населения автономии). Если бы не репрессии, волна за волной уносившие из жизни лучших представителей этого народа (из упоминавшихся деятелей культуры достаточно назвать писателя Г.Завацкого, художника Я.Вебера, режиссёра Э.Пискатора, этнографа Г.Дингеса). Если бы не насильственная коллективизация, обнищание когда-то домовитых и состоятельных людей, если бы не жёсткий идеологический диктат, завуалированная русификация и ещё много всяких «если бы».

Так начинался многострадальный финал истории немцев Поволжья, зловещее многоточие в котором поставили события августа 1941 года. Через два месяца после начала Великой Отечественной войны указом Президиума Верховного Совета СССР Республика немцев Поволжья была ликвидирована, в считанные дни проведена депортация её немецкого населения в Сибирь, Казахстан и Среднюю Азию. Заведомо сфальсифицированные обвинения в сотрудничестве с гитлеровским режимом или в готовности к этому, выселение на Восток с земель, в которые было столько вложено и которые давно уже стали родными, мгновенное свёртывание всех только что называвшихся учреждений культуры и творческих коллективов, тотальный геноцид против целого народа – это была ни с чем не сравнимая трагедия.

Попутно, ради исторической справедливости, имеет смысл напомнить, что попытка переселения российских немцев уже однажды предпринималась. На кризисном этапе Первой мировой войны в 1916 году Николай II подписал указ об их депортации в Сибирь. Тогда колонистов спасла победа Февральской революции, хотя А.Керенский и отказался отменить царский указ. Осуществить депортацию удалось в 1941-м, легко и просто, одним росчерком пера, чем может гордиться тоталитаризм сталинского образца.

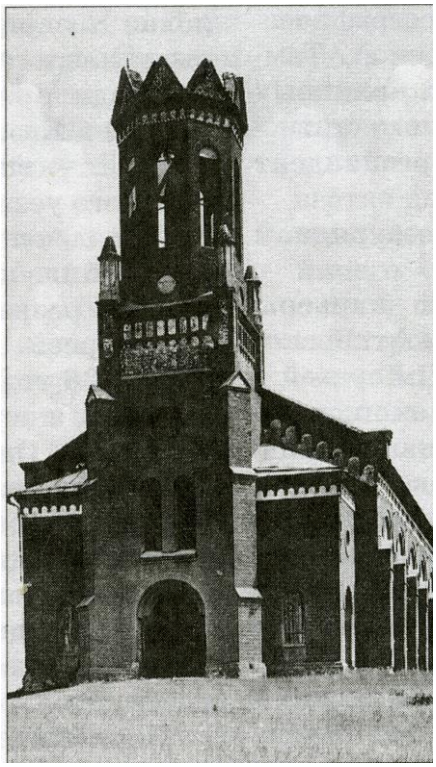
Обвинения в адрес немцев были признаны необоснованными только в 1964 году, а в 1971-м были сняты препятствия к возвращению немцев Поволжья на свою историческую родину. Однако на деле эта реабилитация во многом оказалась пустым звуком. До сих пор по всевозможным причинам и несмотря на многочисленные усилия российские немцы не могут оправиться после происшедшей катастрофы и вновь, хотя бы в самой условной форме, обрести себя как национальную общность. Показательный факт: из их числа в середине 1990-х годов в Казахстане проживало 958 тысяч человек, а в России только 843 тысячи – совершенно ясно, что подобный дисбаланс является прямым следствием депортации 1941 года.

* * *

Теперь можно перейти к зодчеству в немецком Поволжье. В сельской местности немецкие жилые и хозяйственные строения резко отличались от русских, выделяясь не только внешними очертаниями, но и своей добротностью, ухоженностью. Особенно этот контраст был очевиден ввиду того, что в колониях воздвигали большие каменные храмы, весьма примечательные в архитектурном отношении. Почти каждый из них в своём роде, на что определённый отпечаток накладывала принадлежность протестантской, лютеранской или римско-католической Церкви.

Но все они отличались фундаментальностью постройки, добротностью отделки и «немецким духом», который находил себя в различных вариантах готики – от умеренно-сглаженной по очертаниям или, наоборот, с предельно заострёнными чертами. В любом случае, поразительная мощь этих сооружений символизировала процветание земледельческих общин, в чём красноречиво убеждают сохранившиеся доныне останки храмов, построенных в основном в самом начале XX века в таких колониях, как Вальтер, Мессер, Бальцер, Шефер, Варенбург, Херцог (понятно, что теперь у названных сёл дру-

гие названия: Варенбург – Привольное, Мессер – Усть-Золиха, Херцог – Суслы и т.д.). Приведём некоторые из них.







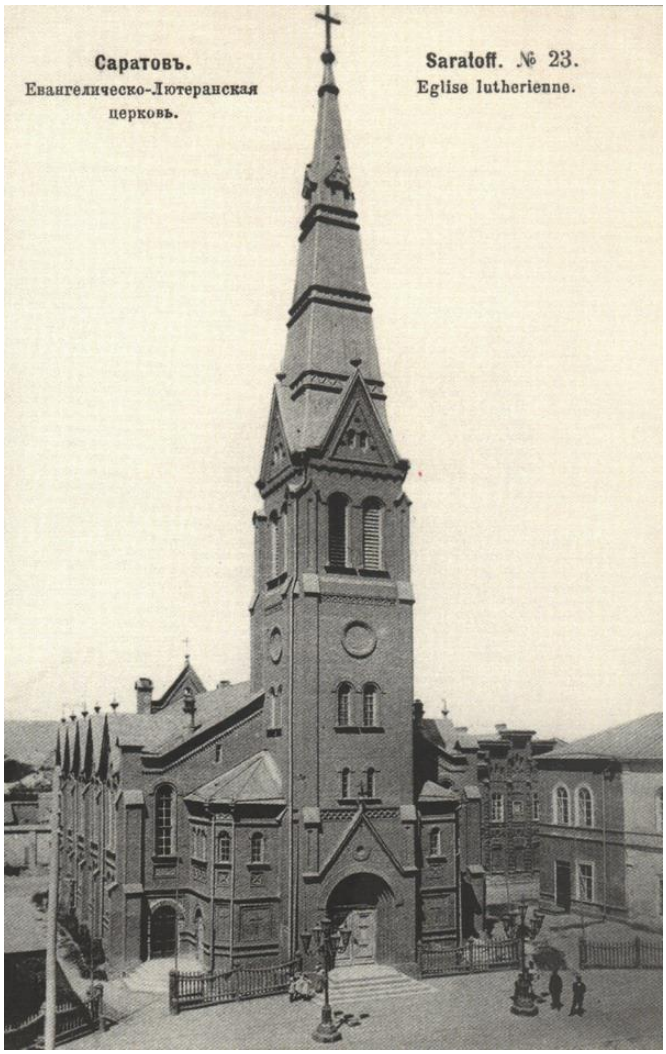
В Саратове немецкая застройка, естественно, носила подчёркнуто городской облик, ориентируясь на образцы европейской столичной

архитектуры. На одной из центральных улиц города – Губернаторской (ныне имени Радищева) – размещалась Контора опекунства иностранных поселенцев и Немецкая слобода, которая существовала здесь с середины 1760-х годов. Со временем на месте Немецкой слободы возникла Немецкая улица (в советское время – проспект имени Кирова), ставшая самой красивой и респектабельной в городе. Её украшением служили находившиеся поблизости друг от друга два величественных храма – Католический кафедральный собор и Лютеранская кирха.

Говоря о первом из них, стоит напомнить, что Саратов был не только центром немцев Поволжья, но и одним из самых больших центров католичества в Российской империи. Первая католическая церковь построена в 1805 году в Немецкой слободе, и когда город стал центром епархии, здесь была основана семинария, а церковь получила статус собора. Однако деревянная постройка мало походила на кафедральный собор, поэтому к 1881-му построили каменный **собор святого Климента** (архитектор М.Грудистов) с двумя высокими колокольнями, с богатой отделкой интерьера, с росписями и витражами. В 1935 году его закрыли и в результате радикальной перестройки (архитектор К.Невский) приспособили под детский кинотеатр «Пионер».



Двумя годами раньше на месте сгоревшей деревянной **Евангелическо-лютеранской церкви святой Марии** был возведён новый каменный храм того же названия в виде пирамиды с высоким остроконечным шатром (архитектор К.Тиден). Приход святой Марии был одним из самых многочисленных в России. Церковь находилась рядом с Католическим собором, на той же Немецкой улице, и её постигла аналогичная участь: закрыли в том же 1935 году, затем снесли, построив здесь позже корпус нынешнего Аграрного университета.



Католический собор и Лютеранская кирха концентрировали в себе характерные черты германских архитектурных традиций. Они знаменовали тот факт, что немецкая готика стала важнейшим стилеобразующим компонентом архитектуры Саратова, и не случайно эмблемой города является здание Консерватории. Оно возводилось на Немецкой улице и было ориентировано именно на эти два сооружения, находившиеся тогда рядом.

Итак, **Консерватория**. Отчасти подтекст эпопеи битвы за её открытие в Саратове состоял в том, что за честь быть первым консерваторским городом Российской империи после двух столиц в те же годы боролись Киев и Одесса. Одним из «вещественных» аргументов в пользу нашего города служило наличие превосходного здания. Таковым оно стало именно к 1912-му, и в его истории была своя многолетняя хроника.

Ещё к концу 1880-х годов в связи с быстрым ростом контингента Музыкальных классов встал вопрос о собственном здании для них. В 1889-м в центре города, на углу Никольской и Немецкой улиц (ныне улица Радищева и проспект Кирова) предполагалось выделить для этого соответствующий участок земли. Однако долгое время дело не продвигалось. В 1897 году, уже в бытность Музыкального училища, дирекция Саратовского отделения РМО вновь возбудила ходатайство об отводе участка для строительства здания в том же месте. Благодаря содействию губернатора М.Галкина-Врасского этот участок в 1898-м был отдан Городской думой в пользование местного отделения РМО, а в 1901-м стал его собственностью.



Саратовъ. Уголъ Нѣмецкой и Никольской ул.

Стараниями С.Экснера к осени 1902 года для Музыкального училища по проекту петербургского архитектора *Александра* ***Ягна***

было возведено новое трёхэтажное здание. Расходы по строительству (193 тысячи рублей) взял на себя князь *Пётр* ***Волконский*** – музыкант-любитель, который иногда принимал участие в концертах Музыкальных классов и Музыкального училища. Из-за нехватки средств Ягн вынужден был упростить исходный проект, особенно по части оформления фасадов. Излишне деловой и весьма мрачный внешний облик сооружения не удовлетворил ни самого архитектора, ни горожан, которые прозвали его «элеватором». Однако внутреннее обустройство здания (в том числе отделка помещений) не вызывало никаких претензий.

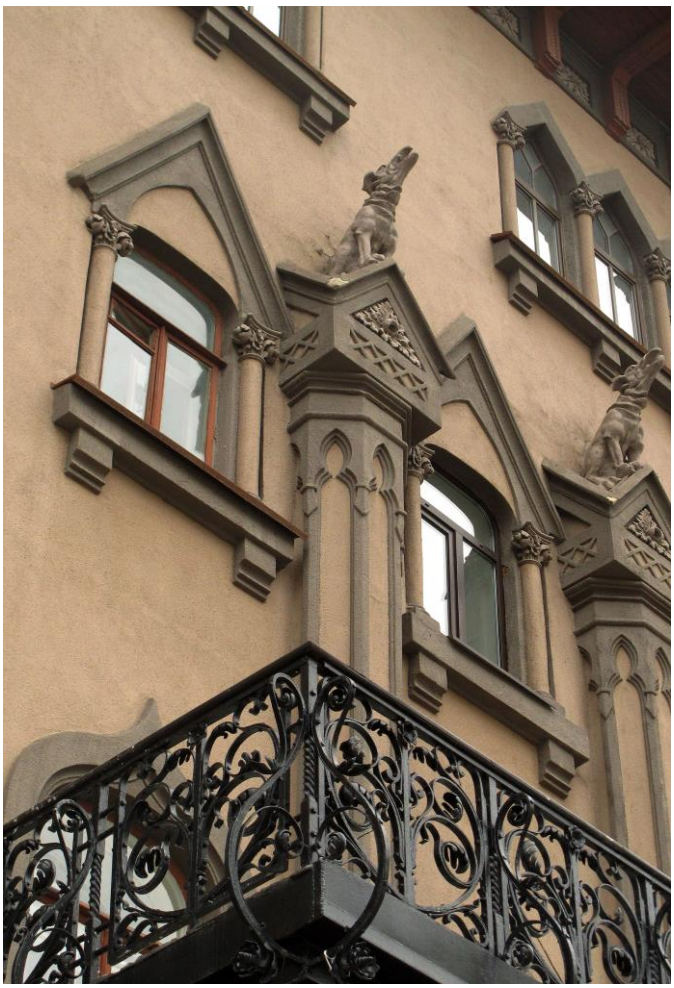
Особенно выделялся Большой зал (общей вместимостью до тысячи человек), который остаётся в числе лучших в стране по красоте интерьера и по своим акустическим качествам. Знаменитая польская клавесинистка В.Ландовска отзывалась о нём в начале XX века в одном из парижских журналов следующим образом: *«Саратовское музыкальное училище имеет собственный концертный зал, построенный с большим вкусом и обладающий совершенной акустикой, какой, пожалуй, не найти и в Париже».* В 1984 году его украсил орган немецкой фирмы «Зауэр».

Кроме того, надо признать, что в проекте Ягна были потенциально заложены элементы будущей готики. Поэтому, к примеру, имевшиеся на здании балконы, украшенные металлической резьбой, вошли в новую композицию без изменений.

В преддверии открытия Консерватории С.Экснер начинает хлопоты по капитальной реконструкции здания, что было поручено главному архитектору города *Семёну* ***Каллистратову***, и среди его саратовских проектов это самый замечательный. В течение 1910–1912 годов был перестроен фасад, а для занятий оперного класса надстроен IV этаж (ныне там располагается Малый зал, идеально приспособленный для исполнения камерной музыки). Как уже отмечалось, коренное преображение фасада Калистратов осуществлял в композиционном ансамбле с величественными сооружениями Католического собора и Лютеранской кирхи. Свою роль, очевидно, сыграло и то обстоятельство, что образование инженера-строителя он получил в университете Лозанны (Швейцария).



Отсюда шло декоративное решение в духе романтического модерна с использованием элементов южнонемецкой готики: возносящиеся ввысь башни с остроугольными шатровыми покрытиями, полукруглые эркеры, сложнопрофилированные пилоны, узкие стрельчатые оконные проёмы, закрытые балкончики, а также башенки-пинакли, шпили и флюгеры, металлические коньковые решётки на крыше – всё это обеспечивало живописное расчленение былого массивного объёма и вертикализм архитектурной композиции. Неоготическое убранство активно дополняли скульптуры и рельефы с причудливыми изображениями сов, грифонов, поющих химер, а также большое круглое окно-роза.



После этой реконструкции здание Консерватории стало главным архитектурным украшением города, его символом и «визитной карточкой». И следует признать, что столь оригинальным обликом не располагает ни один другой художественный вуз страны. В 1982 году к основному зданию был пристроен четырёхэтажный учебный корпус с Театральным залом.

* * *

На смену блистательному взлёту саратовской архитектуры конца XIX – начала XX века в послереволюционный период приходит длительная полоса градостроительного безвременья. И только в 1950-е годы на слабо выраженной волне «реанимации» классических форм появляется несколько примечательных построек.

Прежде всего следует назвать корпус **Научной библиотеки** (1957, архитектор Ю.Истомин), который корректно вписался в ряд сооружений Университетского городка, возведённых ещё под наблюдением К.Мюфке. Кстати, это единственное в стране здание, построенное после Великой Отечественной войны специально для библио-

теки. И для этого были основания. Основанная в 1909 году вместе с Университетом, она является самой крупной научной библиотекой Среднего и Нижнего Поволжья. Её фонды насчитывают более трёх миллионов книг и периодических журналов. Вот почему её нынешнее наименование – Саратовская зональная научная библиотека имени В.А.Артисевич (в память о выдающейся личности одного из её директоров).



В архитектурном отношении, поддерживая традиционный монументализм основных зданий Университета, она вносит оригинальный штрих в его общую панораму полуротондой углового фасада, опоясанного колоннадой. Позднее на другом углу университетского квартала по той же Московской улице был выстроен административный корпус почти аналогичной конфигурации.

Обращает на себя внимание тот любопытный факт, что годом позже Научной библиотеки была построена **Бальнеологическая лечебница**, где форма полуротонды также использована в качестве основного конструктивного элемента. О заимствовании идеи не может быть и речи, так как проект Э.Петрушко был подготовлен ещё в 1954 году. В данном случае применение этой формы более мотивировано, поскольку здравница находится на берегу Волги, а ротонды с давних пор традиционно являются принадлежностью городских набережных.



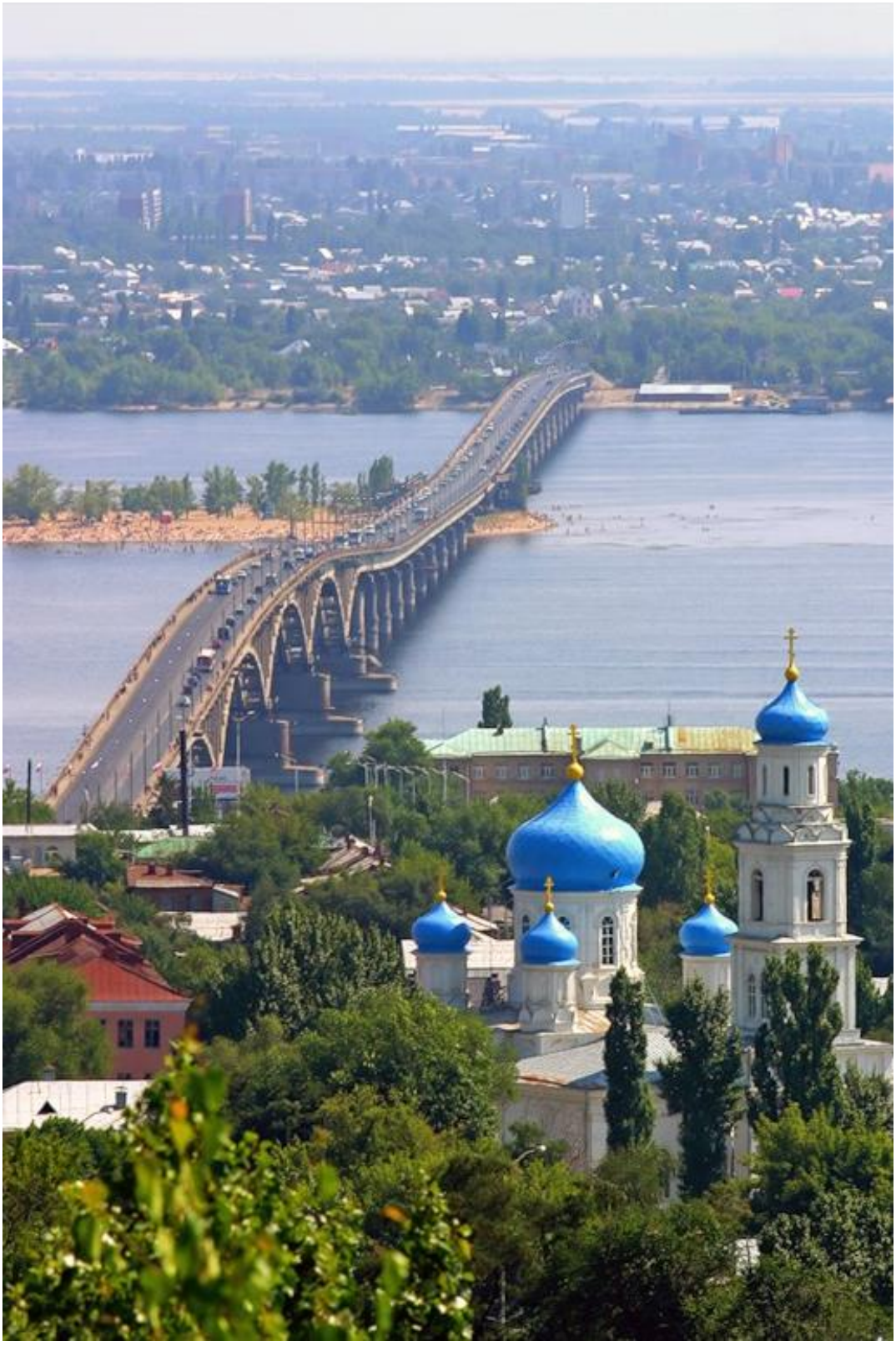
Здесь полуротонда увенчана великолепным куполом с нарядной «чешуёй» черепицы, что опять-таки как бы соответствует рыбной акватории. Мало того, к полукружью колоннады парадного входа ведут два лестничных марша с красивыми балюстрадами. Наконец, общее своеобразие постройки усиливается её изгибом по периметру в обе стороны от центра. Белоснежная облицовка – ещё одно слагаемое того отрадного впечатления, которое производит это здание как своего рода эстетический эквивалент высококачественной сероводородной воды, бьющей из источника на глубине 228 метров и не уступающей по своим оздоровительным свойствам кавказским и черноморским аналогам типа знаменитой «Мацесты».

В двух только что названных сооружениях ощутимы веяния того стиля послевоенной классики, который нередко именуют «сталинским ампиром» Его черты можно отметить в так называемых жилых домах повышенной комфортности, построенных в 1950-е годы на Набережной, но особенно показательно в этом отношении здание, находящееся по диагонали к Консерватории (проспект имени Кирова, 6/8). Здесь представлена почти вся характерная атрибутика послевоенного ампира: большие полукруглые эркеры с колоннами, по всему периметру крыши башенки и балюстрады, декоративные балкончики, лепной орнамент, классицизированная пластика украшений и т.д.



К архитектурному оформлению подобного типа зачастую относятся с изрядным скепсисом, однако в целом таким сооружениям трудно отказать в определённой импозантности, размахе, и в том, что по выполнению это было по-настоящему капитально и в высшей степени добротно. И ценность такого рода элитных зданий возрастает, если принять в расчёт «потоп» безликого стандартного домостроения эпохи Хрущёва и Брежнева.

С 1960-х годов наметилась разработка актуально-современных ресурсов архитектурной выразительности. Именно только наметилась, поскольку процесс протекал весьма инертно, с большим торможением. Первой заметной вехой на этом пути было строительство **автодорожного моста**, наконец-то соединившего Саратов с Энгельсом, находящимся напротив, на другом берегу Волги, и вторым по величине городом области. Введённый в эксплуатацию в 1965 году, он долгое время был самым протяжённым в Европе (общая длина почти три километра). Разумеется, это в первую очередь инженерное сооружение, для которого важны технические параметры – допустим, отмечающие его ширину (15 метров), количество опор (около сорока так называемых «быков») или материалы (металлические и железобетонные конструкции).



Однако создателям моста (инженеры В.Иодзевич и В.Иванов, архитектор Б.Надежин), помимо обеспечения необходимых производственных показателей, удалось придать проекту и определённый художественный эффект. Способны произвести впечатление мощные «быки» и могучая линейная графика стальных форм, однако главную

эстетическую ценность составляют плавные извивы ленты моста. Конечно, надо понять, что появились они из необходимости обеспечить условия для прохождения больших судов, но в результате вместо ровной эстакады возникла притягательная для глаз волнистая линия. Особенно захватывающим зрелище становится при взгляде сверху и ярком ночном освещении.



Этот мост-красавец, ставший одним из символов Саратова, был в известном смысле и мостом в современность. После его возведения в архитектуре города всё чаще начали появляться свидетельства того, что жизнь давно уже шла в XX столетии. Одно из таких свидетельств – **гостиница «Словакия»** (1979, архитектор Л.Дорошенко). Впервые и опять-таки на волжском берегу на целых 15 этажей взметнулось высотное сооружение. Оно выполнено предельно рационально: вертикаль огромного параллелепипеда поставлена на подиум другого параллелепипеда, протянувшегося по горизонтали.

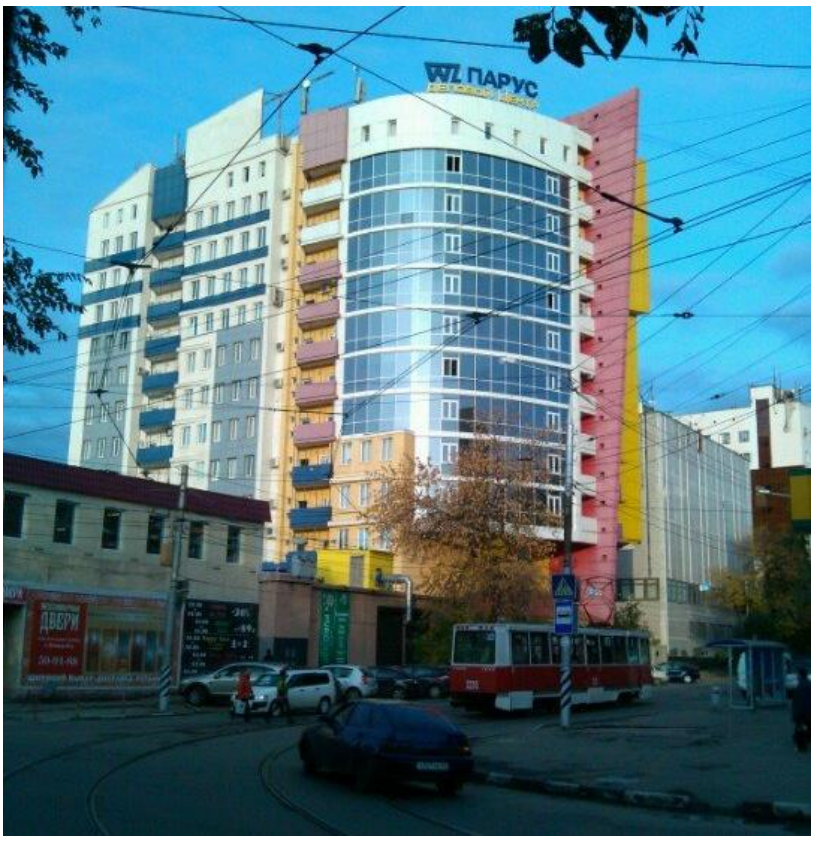


После «Словакии» время от времени стали появляться ромбы новых высоток, вносивших разнообразие в серый пейзаж стереотипной панельной застройки. Своего апогея этот процесс достиг в жилом доме **«Елена»** на Предмостовой (Славянской) площади, то есть опять-таки на берегу Волги, которая не раз выдвигала те или иные приоритеты. Строители задались целью сделать своё 38-этажное (с учётом паркинга) детище самым высоким в Поволжье и одним из семи самых высоких зданий в стране (высота около 130 метров). Они надеются видеть его визитной карточкой Саратова, хотя весь смысл данной постройки состоит только в её гигантизме (абсолютно цельный монолит без единого выступа и без малейшего намёка на какой-либо декор). Её единственный эффект: куда бы мы ни удалялись вверх или вниз по Волге, эта «каланча» будет видна на чрезвычайно большом расстоянии. Вероятно, саратовцам придётся адаптироваться к новоявленному «монстру», как в своё время парижане смирились с Эйфелевой башней.



* * *

Многое в нынешнем облике Саратова определяют офисные здания, торгово-зрелищные центры и гостиничные комплексы. Они находятся на самой передней линии по части внедрения новых строительных технологий и широкого использования нетрадиционных материалов (металлы, пластики и особенно – цветное стекло). Ярко преподносимые современные идеи, изобретательность оформления (включая даже приёмы архитектуры хай-тек) нацелены на создание броских фасадов и элегантных интерьеров – всё это нередко с претензией на уникальность и с установкой на элитарные амбиции. Различные аспекты подобного направления выразительно иллюстрируют бизнес-центр «Парус», административно-торговый комплекс «Ковчег», торгово-развлекательная корпорация «Триумф-Молл», гостиница «Жемчужина», а также новое здание ТЮЗа.



«Парус»



«Ковчег»



«Триумф-Молл»

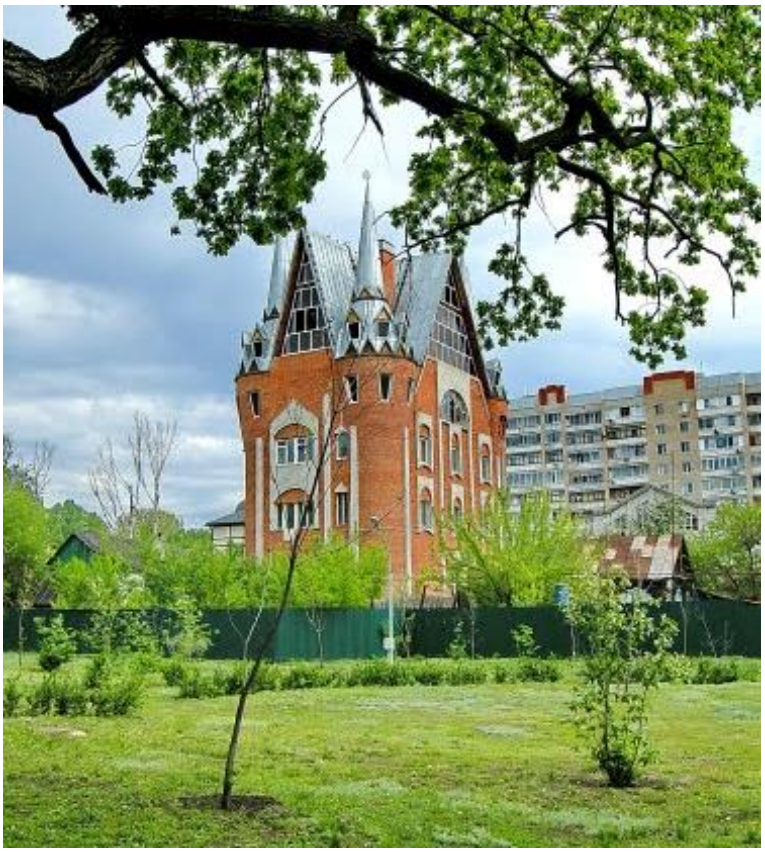


«Жемчужина»



ТЮЗ

С 1990-х годов вновь обнаружил себя «немецкий акцент». Новейшая застройка в ряде случае согласуется с готическим силуэтом главной эмблемы Саратова, каковой является здание Консерватории. Более всего эта генетическая память прошлого «всплывает» в характерных острых шпилях (см., к примеру, построенные в духе романтических западноевропейских замков жилой дом в районе Городского парка и гостиница «Золотой дублон» в Энгельсе).





И, напротив, как это ни парадоксально, возрождение католического зодчества только самым косвенным образом апеллирует к связям с неоготикой. И если Католический костёл (церковь Христа Царя) в Марксе (1990–1993) хотя бы частично связывается с традицией возносящегося ввысь башенного объёма, то Католический собор (собор Святых апостолов Петра и Павла) в Саратове (1997–2000, архитекторы А.Мушта и В.Левинсон) скорее ориентирован на авангардную капеллу Нотр-Дам-дю-О, построенную в Роншане (Франция) знаменитым Ле Корбюзье.





Анализируя состояние саратовского градостроения самого последнего времени, можно прийти к выводу, что художественно наиболее ценное в его потенциале, вероятнее всего, будет разворачиваться в русле *модернизированной классики*. Подразумевается свободное преобразование разного рода классических форм (в том числе в их сочетании с отдельными элементами неоготики) с активным подключением современных ресурсов архитектурной выразительности. При этом первостепенная задача заключается в необходимости добиваться безусловной органики во взаимодействии столь различных стилевых компонентов под эгидой высокого вкуса, меры, ясности и красоты.

Именно в этом видится магистральная перспектива сохранения индивидуального архитектурного лица Саратова в потоке устрашающе нивелирующей глобализации наших дней. И уже сегодня можно назвать отдельные образцы успешно реализуемых принципов модернизированной классики. Это, к примеру, бизнес-центр «Атлант», которому предшествовала превосходно осуществлённая реконструкция большого офисного здания на той же улице Вавилова (на углу с улицей Рахова) и особняка дворцового типа по улице Некрасова, 48.



«Атлант»

Менее заметно, но временами стала заявлять о себе и «ностальгия» по стилю модерн начала XX века – в этом также намечается определённая перспектива индивидуализации современного градостроительства.

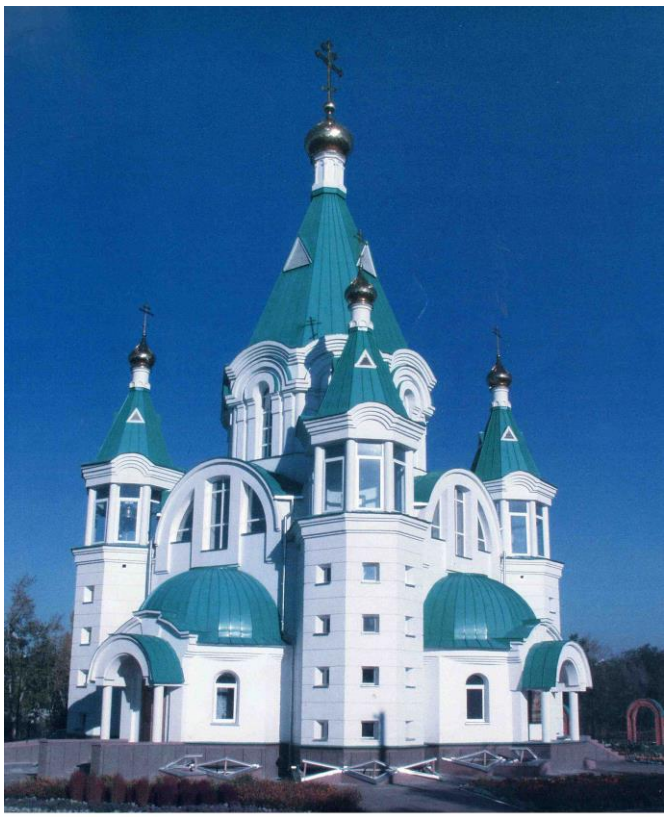


Жилой дом – ул.Челюскинцев, 66/54 (2013)

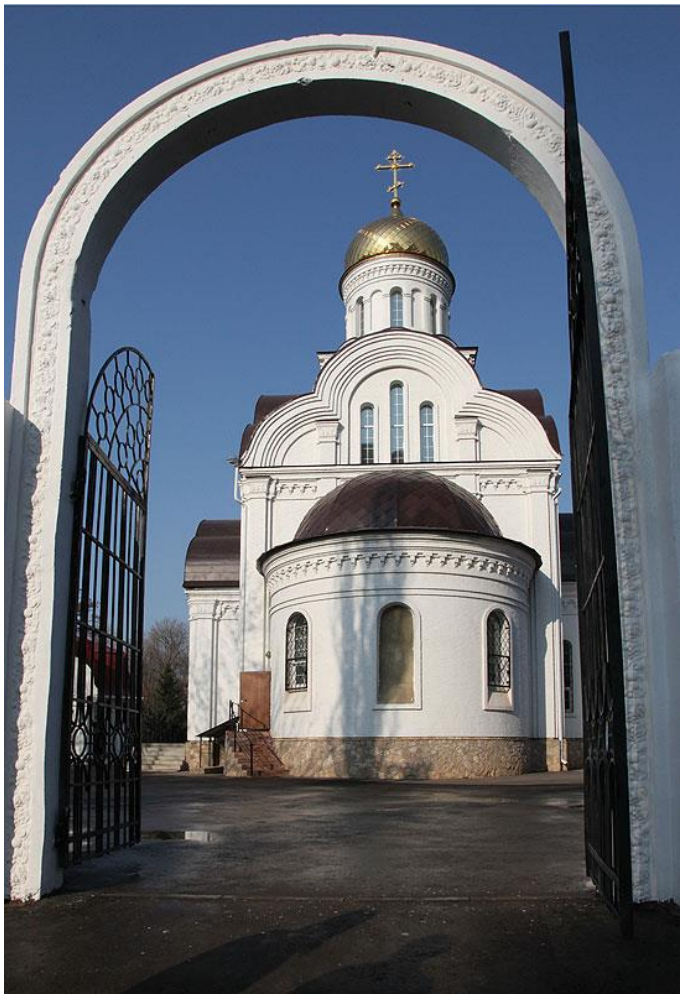
Другая современная классика складывается по линии храмового зодчества. Как известно, облик почти любого русского города прежде всего олицетворяли церковные сооружения. В годы Советской власти жизнь этой традиции была не только приостановлена, но и зачастую под корень разрушена повсеместным уничтожением церквей. Так, до 1918 года в Саратовской епархии действовали 891 храм, 15 монастырей, скитов, пу́стынь, а к 1934-му не осталось ни одной действующей церкви. Все они были снесены или приспособлены под хозяйственные нужды. В разгар Великой Отечественной войны из потребностей пробуждения патриотического духа в 1942 году верующим вернули Троицкий собор, а в 1948-м и Духосошественский. И только с конца 1980-х в городе стали открываться другие церкви в наскоро отремонтированных дореволюционных зданиях.

А немного погодя повела свой отсчёт возрождённая традиция возведения новых храмов. И здесь самое время сказать похвальное слово в адрес архитекторов, живущих рядом с нами. Они находят драгоценную «золотую середину» между исконным и нынешним в интерпретации храмового образа. Наши современники с завидным чувством меры, очень корректно, но тем не менее весьма инициативно претворяют традиционные формы, ни в коем случае не становясь их копиистами.

Художественная плодотворность их проектов говорит сама за себя, и остаётся назвать хотя бы несколько образцов, которые с полным правом можно отнести к сегодняшней классике церковного зодчества: храм Во имя всех святых, в земле Российской просиявших (2000–2001, архитектор В.Бочков) и Княже-Владимирский храм (2005–2010, архитектор В.Пахомов) в Саратове, храм Во имя иконы Божией Матери «Всех скорбящих радость» (2000) в Балашове и храм В честь Рождества Христова (2004–2006) в селе Рыбушка Саратовского района.



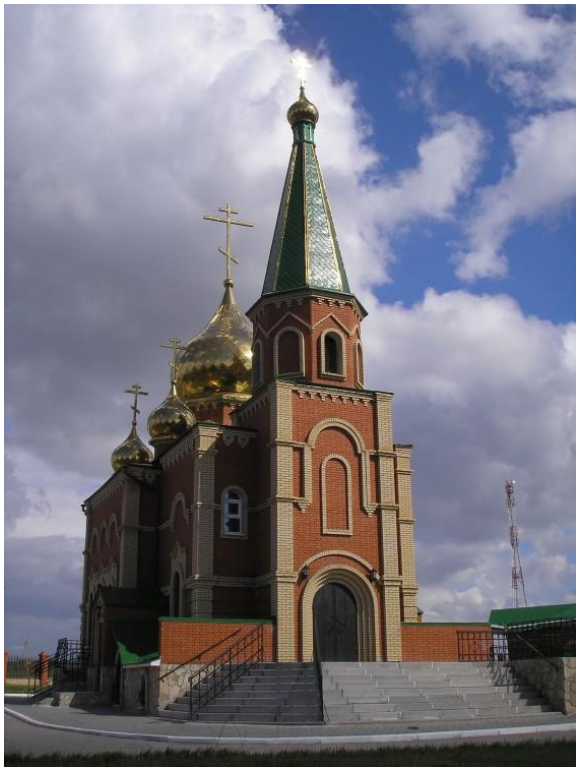
Храм Во имя всех святых, в земле Российской просиявших



Княже-Владимирский храм



Храм Во имя иконы Божией Матери
«Всех скорбящих радость» (Балашов)



Храм В честь Рождества Христова
(село Рыбушка Саратовского района)

* * *

«Каменную» историю Саратова, запечатлённую в рассмотренных выше памятниках архитектуры, дополняет монументальная скульптура, живущая на улицах, площадях и набережных города.

Начало ей было положено сравнительно недавно. По постановлению Саратовской городской думы в самом начале XX века провели конкурс с целью увековечения памяти Александра II как *«Великого Преобразователя России»* (из текста постановления). Но справедливости ради, нужно сказать, что много раньше достойная упоминания скульптура появилась в пятидесяти верстах от Саратова – то был **памятник Екатерине II** в Екатериненштадте (ныне Маркс). В прежние времена этот город был центром немецких поселений на левом берегу Волги.

Как известно, императрица издала в 1763 году Манифест о разрешении иностранных поселений на территории России и впоследствии способствовала образованию города Екатеринштадт, его становлению как культурного центра немецких поселений. В 1851 году благодарные жители немецких колоний заказали в Петербурге бронзовый памятник Екатерине Великой барону Петру фон Клодту, автору знаменитых скульптурных групп на Ани́чковом мосту. Памятник императрице установлен в центре города в 1851 году, в начале 1930-х он по политическим соображениям был демонтирован, а 1941-м переплавлен на нужды фронта.



В 1998 году было принято решение о восстановлении утраченного монумента. В 2006-м в Марксе был заложен парк Екатерины II, а

в следующем году на средства местных жителей и пожертвования меценатов на историческом месте открыт новый памятник, в точности скопированный с работы Клодта. Бронзовая императрица восседает на троне с Манифестом в руке. Этот шедевр выдающегося скульптора своей величественностью предвосхищал такие державные монументы, как памятники Николаю I (1856–1859) самого П.Клодта и Екатерине II (1873) М.Микешина в Петербурге.

Возвращаясь к **памятнику Александра II** в Саратове, отметим, что из одиннадцати проектов комиссия отобрала два и приняла решение из проекта М.Чижова взять модель статуи императора, а из проекта С.Волнухина – пьедестал в виде четырёхгранной пирамиды с четырьмя фигурами, символизирующими основные деяния Александра II. Торжественное открытие памятника состоялось в 1911 году в дни празднования 50-летия со времени обнародования указа об освобождении крестьян от крепостной зависимости.

Грандиозный монумент был установлен перед главным входом в Липки (там, где теперь стоит памятник Чернышевскому) и разобран в 1918 году. Игнорируя художественные достоинства мемориала и то, что им был увековечен царь-*освободитель*, победивший класс считал для себя неприемлемым, чтобы увековеченным был *царь*. Между прочим, в *«колыбели Революции»*, коей был Петроград, в это же время оставили в неприкосновенности не только знаменитые памятники Петру Великому и Екатерине Великой, но и монумент Николая I, задушившего движение декабристов.



В саратовском памятнике уничтожения избежала одна из скульптурных групп, находившихся на пьедестале. Она олицетворяла проведённую императором реформу народного образования и после долгих мытарств была установлена в 1996 году в сквере у Министерства образования Саратовской области. Теперь её именуют **памятником Первой учительнице**, поскольку он, действительно, представляет собой трогательную сценку: прилежная ученица, занятая чтением, и бережно склонившаяся к ней наставница.



Композиционная идея монумента Александру II почти столетием позже была использована в **памятнике П.А.Столыпину** (2002, скульптор В.Клыков). И надо признать, использована не только плодотворно, но и, пожалуй, даже более впечатляюще. По четырём углам пьедестала автор расположил фигуры пахаря с плугом, кузнеца с молотом, воина в доспехах и священника с крестом, то есть тех, на ком, как говорится, земля держится. В них обобщены черты коренных русских национальных типажей с безупречной стилизацией старинных одежд и предметных атрибутов их занятий.

В центре, поднятая на большой постамент, высится отлитая в бронзе могучая фигура Столыпина высотой 3,5 метра, в парадной губернаторской одежде, при всех орденах. В осанке и позе – твёрдость, уверенность, что отвечает выбитому на пьедестале его знаменитому из-

речению: *«Нам нужна великая Россия»*. Параллель к давнему монументу Александра II правомерна: то были на разных этапах российской истории два крупнейших государственных деятеля, два реформатора. И прежде чем стать самым выдающимся премьер-министром, Пётр Аркадьевич за три года своего губернаторства много сделал для процветания нашего края. Поэтому по праву первый в России памятник выдающемуся земляку установлен именно в Саратове.

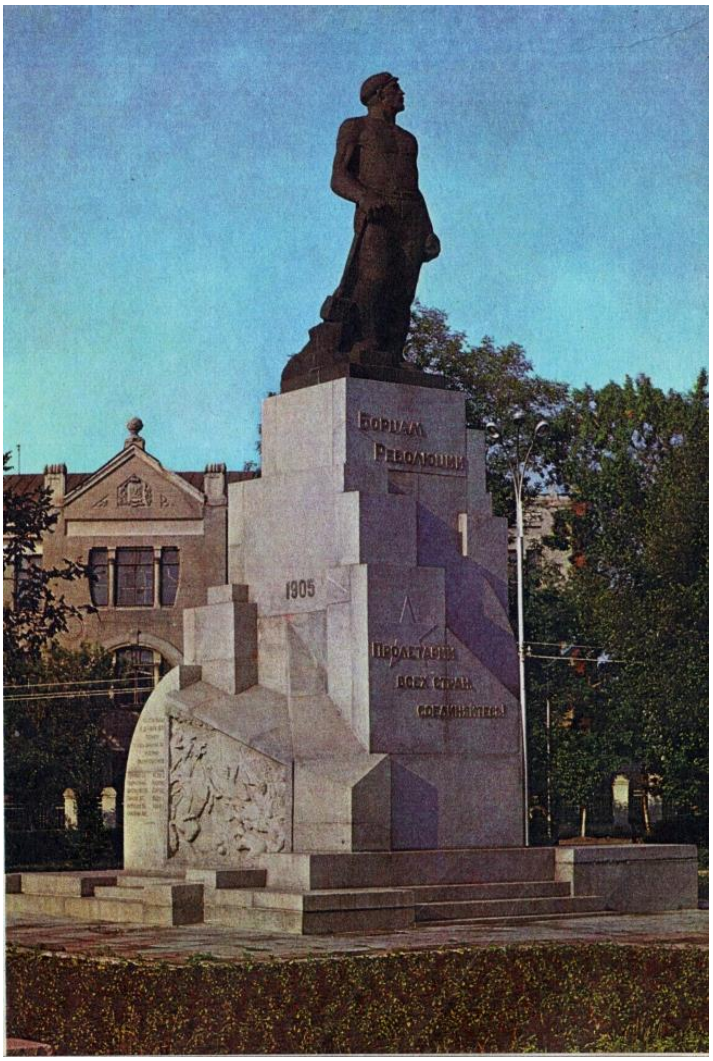


Пётр Столыпин всеми силами стремился уберечь страну от революционных потрясений. Но верх одержали его противники, и России суждено было пережить полосу радикальных преобразований коммунистического толка. Летопись этого катастрофического периода хранят многие монументы тех времён.

Наиболее ранний из них – **памятник «Борцам Революции 1905 года»** (1925, скульптор Б.Королёв). Он был призван напомнить о всей серьёзности политических событий 1905 года на саратовской земле, когда здесь возникли Советы рабочих депутатов и на одном из ми-

тингов в поддержку Декабрьского восстания в Москве по приказу Столыпина войска открыли огонь (было убито 8 человек и тяжело ранено 24). Однако сам памятник скорее является данью времени его создания, когда громогласно провозглашалась диктатура победившего пролетариата.

Её олицетворяет мощная полуобнажённая фигура рабочего с молотом в руке (высота 4,4 метра). Спокойная поза, плечи и грудь в широком развороте, взгляд устремлён вдаль – всё в этом вдохновенном образе говорит о поистине святой вере в будущее, ради которого было пролито столько крови. По-своему впечатляющ и огромный ступенчатый постамент (высота 7,5 метров), выполненный в конструктивистской манере. Все его гранитные плоскости заполнены надписями и рельефами, посвящёнными различным этапам революционного движения.



Большим достоинством памятника **«Борцам социалистической революции 1917 года»** (1957, скульптор А.Перфилов) является ди-

намично разработанный сюжет социальных схваток: трёхфигурная композиция (рабочий, солдат и матрос), увенчанная развевающимся знаменем, исполнена неподдельного героико-драматического пафоса. Десятилетие спустя перед монументом был зажжён Вечный огонь.



Последовавшая за Октябрьской революцией Гражданская война своё лучшее отображение нашла в **памятнике Чапаеву** (тот же 1957 год, скульптор П.Баландин), установленном в городе Пугачёве, где будущий легендарный комдив был уездным комиссором. В призывной позе народного полководца, высоко поднявшего руку с шашкой и слившегося с богатырской статью вздыбленного коня, с исключительной силой передана энергия дерзновенного порыва, отваги и самоотверженности. И можно только диву даваться, что столь вдохновенное создание установлено на примитивнейшем кубе, сложенном из грубого кирпича.



Продвигаясь во времени, отметим выразительный монумент, посвященный видному деятелю советской эпохи **С.М.Кирову**, убийство которого в Ленинграде в 1934 году было воспринято как тяжёлая утрата, поскольку с этим человеком тогда связывали самые позитивные устремления новой власти. В Саратове его именем назван центральный проспект и центральный городской район, а в 1943 году был установлен памятник (скульптор З.Виленский).

Когда он обветшал, на том же месте в 1977-м открыли новый памятник работы В.Сычёва. Большая удача автора состояла в том, что он добился не только портретной, но и исторической достоверности. Перед нами типичная фигура «настоящего человека» советской формации: плотная, кряжистая стать, спокойствие, уверенность, воля и простота человека военной выправки.



Великая Отечественная война, как следующее важнейшее событие нашей истории XX века, самым достойным образом отмечена **мемориальным комплексом «Журавли»** (1980–1982, архитектор Ю.Менякин). Это именно комплекс, слагаемые которого расположены по единой восходящей линии: входная площадь, мемориальный камень с Вечным огнём, аллея Славы, фонтан Памяти, парадная военная лестница, обзорная площадка, в центре которой установлена мемориальная стела.

Лестница, ведущая к стеле, состоит из пяти маршей – это пять лет войны с указанием года и названием городов, в обороне или освобождении которых принимали участие саратовцы: от Бреста, Смоленска, Одессы и других городов в 1941-м до Варшавы, Праги, Берлина и других городов в 1945-м. Стелу образуют три пилона высотой 40 метров с золотыми звёздами по центру и клином двенадцати серебристых журавлей, символизирующих души погибших солдат. Образ птичьей стаи навеян песней «Журавли» на стихи Р.Гамзатова.

Мне кажется порою, что солдаты,
С кровавых не пришедшие полей,
Не в землю нашу полегли когда-то,
А превратились в белых журавлей…

Силуэты летящих птиц и стела в целом решены в строгой, символической манере. Эта взмывающая ввысь громада находится на самой высокой точке Соколовой горы, природный рельеф которой дополнительно поднят сооружением рукотворного холма в виде усечённого конуса. Кроме того, в состав мемориального комплекса входят скульптурные композиции Молчащий колокол и памятник Малолетним узникам фашизма, а на аллее Славы установлены плиты с высеченными на них именами саратовцев – Героев Советского Союза и кавалеров ордена Славы, а также бюсты дважды Героев Советского Союза.





Масштабность пространственного решения мемориала усилена тем, что рядом с ним на территории парка Победы разместились два больших корпуса Музея боевой славы и на открытом воздухе – уникальная экспозиция военной техники. А поодаль расположилась Национальная деревня, где представлены жилища различных наро-

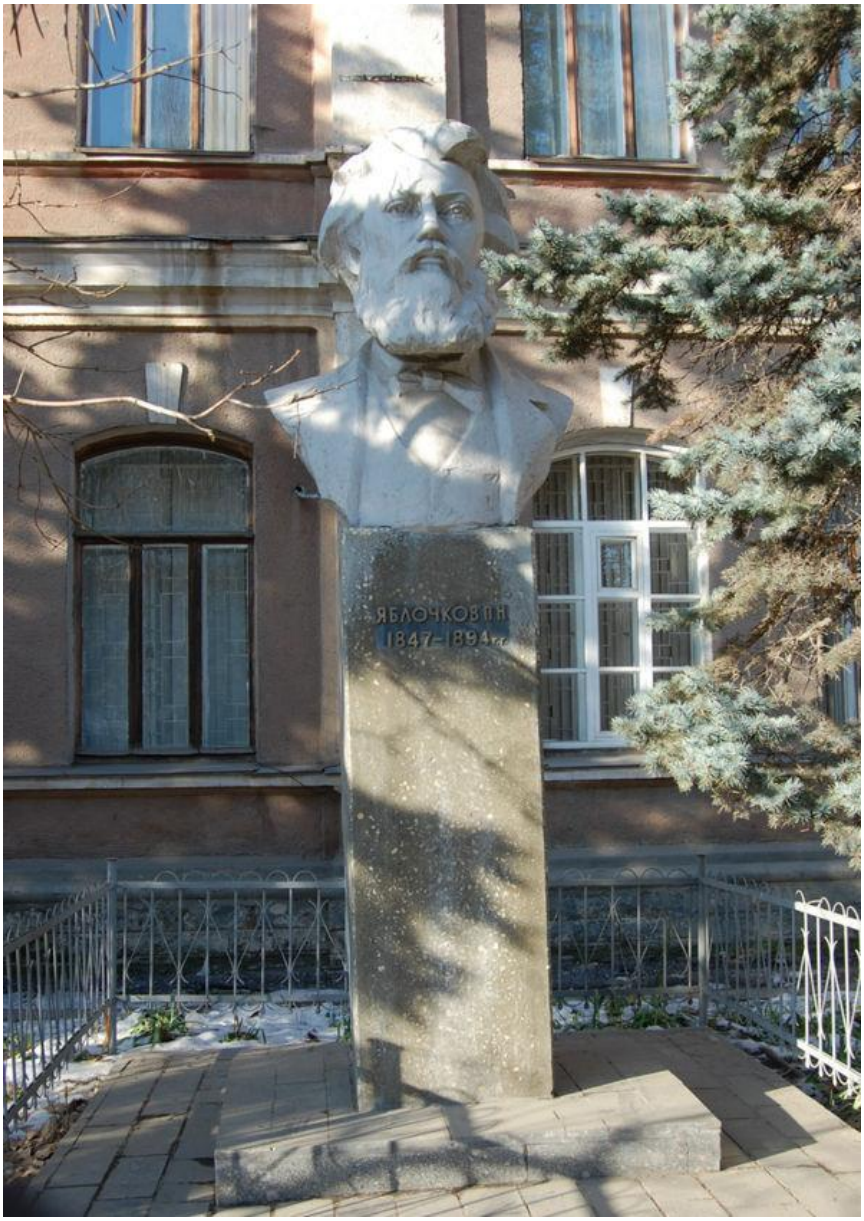
дов, живущих в Саратовской области, с презентацией характерных для их уклада усадеб, домов, замков, юрт.

В том же парке Победы на Соколовой горе установлен **памятник Землякам, погибшим в локальных войнах** (2009, скульптор А.Садовский, архитектор А.Зайцев), подразумевая конфликты в Афганистане, Чечне и других «горячих точках». Молодой полуобнажённый боец с автоматом в одной руке и с тюльпаном в другой подан в сурово-скорбном наклоне головы и всей фигуры, за ним взметнулось взвихренное пламя бедствий, поясняемое надписью на постаменте: *«Прошедшим огонь войны»*. Столь остроэкспрессивную, болевую трактовку поясняет окружающая скульптуру монументальная архитектурная конструкция с выгравированными именами 318 саратовцев, не вернувшихся домой из различных регионов планеты после 1945 года.



Подобно тому, как в саратовском зодчестве последнего времени была отмечена в качестве приоритетной линия, связанная с утверждением классических принципов, так и в монументальной скульптуре наиболее плодотворными оказываются работы, ориентированные на творческое преломление устойчивых художественных традиций. Далёкое предвосхищение этой тенденции можно отметить в **бюсте П.Н.Яблочкова** (1969, скульптор К.Суминов) у Колледжа радиоэлектроники, носящего его имя. Выдающийся изобретатель, пода-

ривший миру дуговую лампу, предстаёт здесь как типичный русский интеллигент второй половины XIX века, выделяющийся силой идей и благородством помыслов.



Другой бюст, относящийся уже к нынешнему этапу, посвящён **губернатору А.Д.Панчулидзеву** (2000, скульптор В.Степанов). Как и в бюсте Яблочкова, его облик наделён благородством и одухотворённостью. Но это представитель иного времени, причём пушкинской эпохи (губернаторствовал с 1808 по 1826 год) – отсюда соответствующий костюм и близость к привычному для нас романтическому образу великого поэта, а характерная для обоих этих современников смуглость кожи подчёркнута цветом бронзы. Панчулидзев ревностно заботился о благоустройстве Саратова, в том числе при нём заложен

Городской парк, где была и его усадьба. Здесь же теперь находится его бюст, как первого из известных саратовских губернаторов.



К безусловной классике наших дней следует с полным основанием отнести рассмотренный выше памятник Столыпину. А в параллель с современным храмовым зодчеством можно привести **памятник Кириллу и Мефодию** (2009, А.Рожников), правомерно нашедший себе место у главного входа в новый корпус Университета. Величавые фигуры седобородых старцев в широких ниспадающих одеяниях, подчёркнуто серьёзные, причём типично русские лики, обрамлённые нимбами, в руках одного – раскрытое Евангелие, у другого – свиток с крупными письменами, а за ними большой крест. То есть всё в атрибутике этого бронзового изваяния находится в русле устоявшихся представлений о славянских просветителях и шире – о подвижниках православной веры вообще.



Отдельную большую страницу в монументальную пластику Саратова вписал *Александр Павлович* ***Кибальников*** (1912–1987). Здесь он работал на заводе, пятнадцатилетним подростком приехав из деревни Орехово. Затем учился в Художественно-промышленном техникуме (так именовали тогда Саратовское художественное училище) и после его окончания был художником-декоратором в театре. Во время Великой Отечественной войны – активный участник саратовских «Окон ТАСС», с 1951 по 1958 вновь жил в Саратове и считал его своим родным городом.

Ваянием Кибальников увлёкся ещё в техникуме, где он учился на живописном отделении, и вскоре скульптура стала определяющим интересом его жизни. К 1950-м годам он вырос в крупнейшего отечественного монументалиста со своим ярко выраженным творческим почерком. Его работы отличает стремление к крупным художественным обобщениям, мужественная сила и цельность образов, выразительность психологических характеристик, острота пластического

решения. Таковы его прославленные памятники В.В.Маяковскому (1958, Ленинская премия 1959 года) и П.М.Третьякову (1962, установлен перед Третьяковской галереей в 1980-м) в Москве, С.А.Есенину (1975) в Рязани. Характерное для него тяготение к драматической героике и суровой мощи получило своё кульминационное выражение в изваяниях мемориального ансамбля «Защитникам Брестской крепости» (1970–1971).

Для Саратова Кибальников выполнил четыре большие работы – это памятники А.Н.Радищеву, Н.Г.Чернышевскому, К.А.Федину и В.И.Ленину. Что касается последнего из них, необходимо заметить следующее: скульптор неоднократно обращался к образу вождя, и его памятники, находящиеся в разных городах (Москва, Фрунзе, Елабуга) весьма различаются между собой. Саратовский памятник (1970) выделяется среди них чрезвычайной укрупнённостью (девятиметровый бронзовый образ-глыба), а также характерностью указующего жеста.



Упомянув четыре памятника Ленину работы Кибальникова, стоит сказать об одной особенности творческого процесса этого выдающегося скульптора: выходя на избираемый для ваяния образ, он глубоко вживался в него и неоднократно возвращался к нему в целом ряде работ разного плана и жанра. Так, раздумья о знаменитом земляке Николае Григорьевиче Чернышевском стали занимать его воображение едва ли не с середины 1930-х годов, и известность к нему

как скульптору пришла в 1939-м, когда он принял участие во Всесоюзном конкурсе на проект памятника Чернышевскому. В 1944 году Кибальников вылепил небольшую гипсовую фигуру Чернышевского, в 1946-м сделал скульптурный портрет, а в 1948-м бронзовую статую.

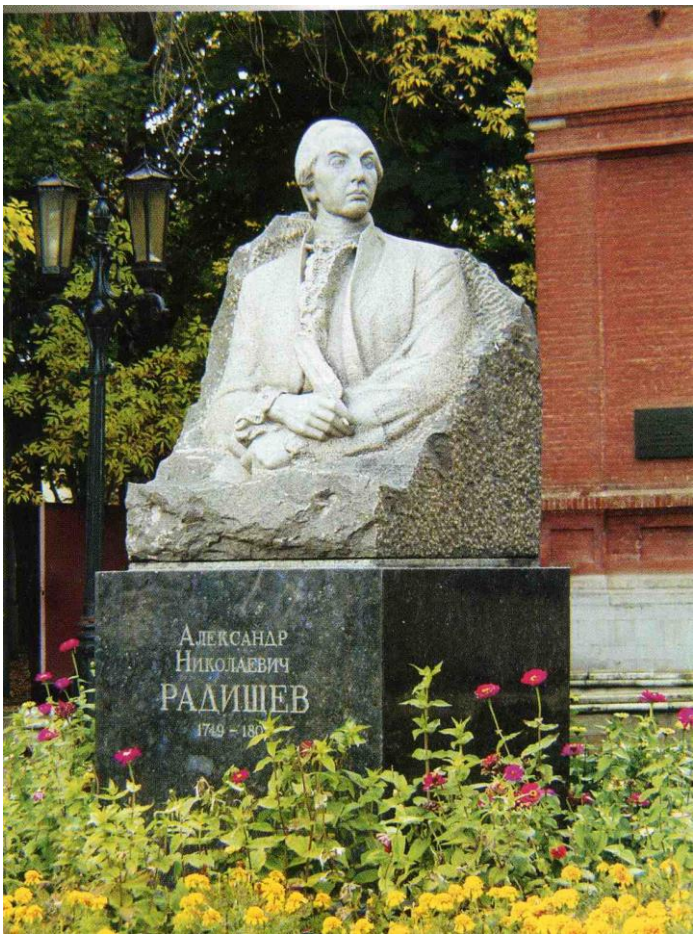
Всё это были яркие, выразительные работы, каждая из них имеет самостоятельную художественную ценность. И всё-таки результирующий итог искания скульптора получили в проекте памятника Чернышевскому (1940–1948), за который он был удостоен в 1949-м Сталинской премии. Установили его в 1953 году, и с тех пор фигура мыслителя стала одним из визуальных символов Саратова.



В аналогичном ракурсе Кибальников создавал и памятник А.Н.Радищеву – как неординарно мыслящей, глубоко одухотворённой личности. Ему предшествовала длительная предыстория. В 1918 году перед зданием Художественного музея его имени водрузили скульптурную композицию под названием «Свобода» (скульптор П.Дундук): рвущая цепи фигура на фоне каменного застенка, по всей

видимости, должна была символизировать самого Радищева. Сделанная из недоброкачественного бетона, скульптура вскоре разрушилась. С 1936-го на её месте стояла декоративная ваза, что имело своей целью подчеркнуть причастность здания к высокому искусству.

В 1951 году появилось первое скульптурное изображение Радищева. Опять-таки выполненное из недолговечного материала, было демонтировано и в 1956 году заменено изваянием работы Кибальникова. Но поскольку оно было изготовлено из гипса, его приходилось закрывать в зимнее время, поэтому в 1971-м решили установить другую скульптуру. Однако по художественной ценности она весьма уступала творению Кибальникова, и в 1975 году был изготовлен и установлен гранитный аналог гипсового изваяния, который мы видим перед входом в Радищевский музей по сей день.



* * *

Переходя к тому разделу пластических искусств, который представлен живописью и графикой, приходится констатировать, что на протяжении почти всего XIX века (не говоря уже о предыдущем столетии) фигуры художников были сугубо эпизодическими:

Ж.-Б.Савэн – по происхождению француз (портреты и акварели), акварелистка М.Жукова, А.Годин (был первым учителем М.Врубеля) и Ф.Васильев (первый наставник В.Борисова-Мусатова), портретисты и церковные живописцы Л.Игорев и Н.Россов. В основном за пределами Саратова работали его уроженцы, которые были по-настоящему известными художниками – В.Журавлёв и А.Харламов.

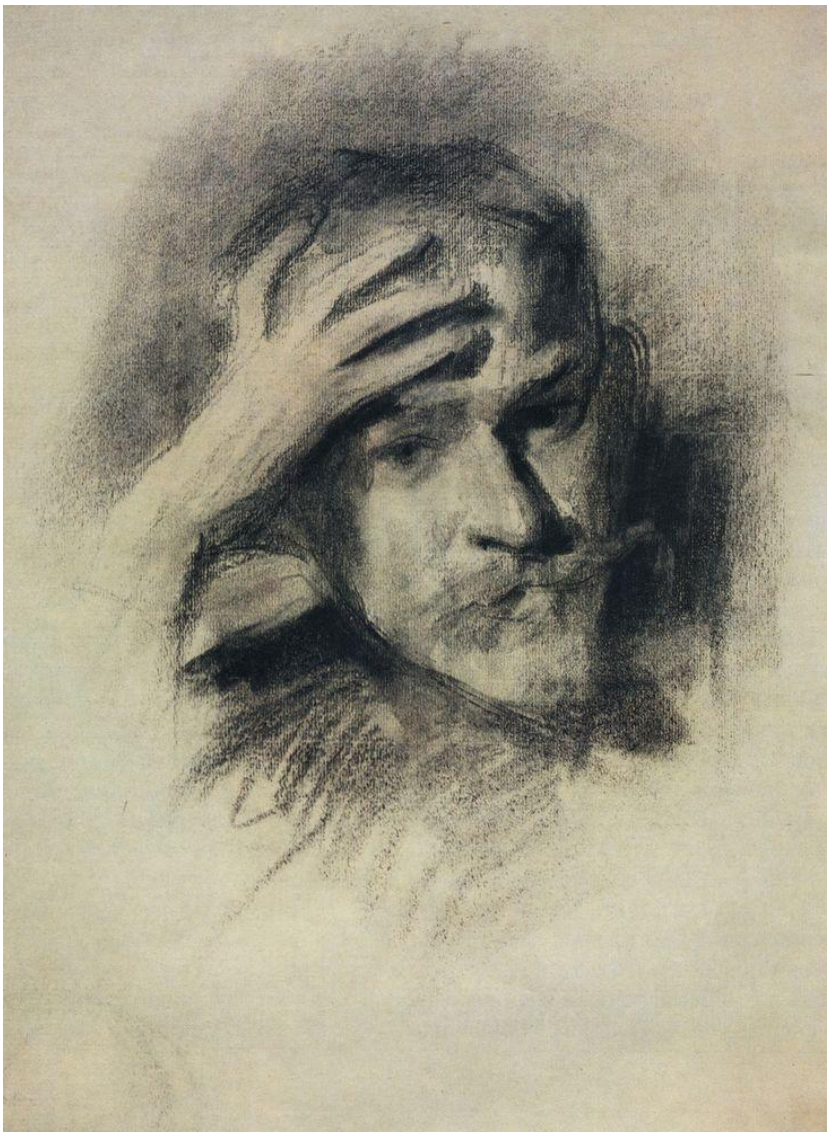
Высокий расцвет саратовской живописи конца XIX – начала XX века подготовила деятельность приехавшего из Италии Э.Баракки и выпускника петербургской Академии художеств В.Коновалова. Они оказали решающее воздействие на местную художественную школу, основными представителями которой стали В.Борисов-Мусатов, П.Кузнецов, П.Уткин, А.Савинов, К.Петров-Водкин (уроженец Хвалынска), а также скульптор А.Матвеев.

С 1897 года начинает отсчёт своей истории Саратовское художественное училище имени А.П.Боголюбова, что определило последующую отлаженность воспитания художественных кадров. Оно открылось как Боголюбовская рисовальная школа, которая поначалу разместилась в здании Художественного музея и уникальная коллекция которого являлась для учеников лучшим подспорьем в овладении профессиональными навыками. В 1918 году школа была реорганизована в Свободные художественные мастерские, в 1919-м в Высшие государственные художественно-технические мастерские. Затем на этой базе в 1920 году открылся Художественно-практический институт, а в 1923 Художественно-промышленный техникум. Наконец, с 1937 года – это Художественное училище.

Среди выпускников училища значатся такие выдающиеся мастера, как П.Кузнецов и А.Матвеев, народные художники СССР Н.Жуков и А.Кибальников, народные художники России Б.Неменский, И.Севастьянов, Н.Суворов, Л.Головницкий, А.Учаев и многие другие.

Вернёмся в «звёздные» для Саратова годы, чтобы напомнить о тех, кто возглавил плеяду замечательных мастеров изобразительного искусства и был в авангарде так называемой эпохи «культурного взрыва», как обозначают иногда высокие художественные свершения конца XIX и начала XX столетия. Разумеется, это только что называвшиеся Борисов-Мусатов, Кузнецов и Петров-Водкин.

* * *



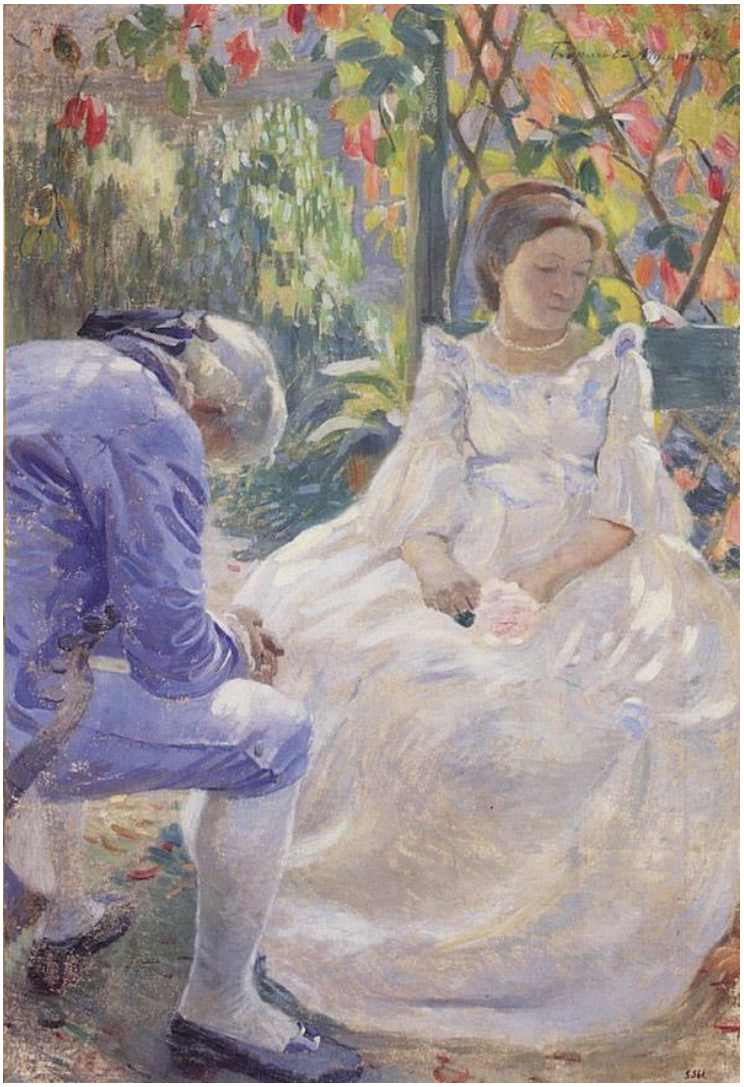
Автопортрет (1905)

Виктор Эльпидифорович ***Борисов-Мусатов*** (1870–1905) родился в Саратове, учился в Реальном училище, но оставил его, чтобы серьёзно заняться живописью. Позднее, совершенствуясь вначале в Москве, а затем в Петербурге, лето проводил в Саратове, много работая на пленэре. После трёхлетнего пребывания в Париже, до конца жизни находился в родном городе. Писал он в основном с натуры в местностях вокруг Саратова. Расцвет творчества приходится на последнее пятилетие жизни, с 1901 года. Двойная фамилия сложилась ввиду восхищения художника незаурядной личностью деда – Бориса Александровича Мусатова, имя которого он присоединил к родовой фамилии. Это был первый из плеяды крупных живописцев, которых

Саратовский край выдвинул с конца XIX века. В нашем городе открыт Музей-усадьба В.Э.Борисова-Мусатова.

Основная часть его творчества была связана с завершающим этапом эволюции классического искусства, что нашло метафорическое выражение в широкой разработке мотивов осени и заката. Целый ряд его полотен носит соответствующие заголовки: «Осенний мотив» (дважды, в картинах 1899 и 1901 года), «Осенний вечер» и «Прогулка на закате», «Отблеск заката», «На закате» и т.д.

Мир его живописи – это прежде всего мир безвозвратно уходящего дворянского прошлого. Обитатели староусадебных домов и парков – у него главным образом молодые женщины в пышных старинных платьях с кринолинами и с веером в руках. Ещё одним атрибутом соотнесённости с давней стариной является то, что зафиксировано в названиях картин «Гобелен» (1901) или «Дама у гобелена» (1903).



Гобелен (1901)

С точки зрения определяющей роли женских персонажей для картин Борисова-Мусатова очень показателен «Автопортрет с сестрой» (1898), где художник сдвигает своё изображение в сторону, вынося часть фигуры вообще за пределы полотна. Всё внимание сосредоточено на сестре, в которой он видел нечто очень типичное для того времени, и потому она служила излюбленной моделью многих его работ.

В облике мусатовских героинь почти всегда сквозит элегический тон, на них часто лежит печать меланхолии. Глубокая задумчивость, тень усталости и озабоченности на лице, истома поникающей головы, бессильно упавшие руки – эта грусть-печаль, статичность, анемия особенно ощутима на фоне цветущей природы, подаваемой с ярко декоративной красочностью («Водоём», 1902). Возникает заведомое несоответствие: девушки, как главные персонажи картин Борисова-Мусатова, то есть молодость, которая должна быть полна сил и радости, а на деле ощущение стынущей жизни, её исчерпанности – таков завуалированный, но сильный внутренний диссонанс многих полотен художника.



Водоём (1902)

Изображаемое в них существование «дворянских гнёзд» всё более тонет в дымке воспоминаний о былом, как бы погружается в сон, становится зыбким и призрачным. Да и обитатели запустевших усадеб превращаются в подобия призраков. Именно так и называется одна из картин – «Призраки» (1903), где виде́ние дворцовой постройки расплывается, дерево с остатками блёклой листвы – почти фантом, одна из двух человеческих фигур действительно призрачна, а другая почти исчезла, срезанная краем полотна. И остаётся пропеть панихиду уходящей жизни, что и происходит в картине с симптоматичным заголовком «Реквием» (1905).

Наряду с осенне-закатными мотивами в творчестве Борисова-Мусатова неустанно утверждалась мысль о том, что с уходом дворянского мира жизнь, конечно же, не закончится, увядание – вещь преходящая, а всеобщее бытие вечно и бесконечно. Эту мысль он раскрывал через образы цветущей природы, часто исключая человека как тленное существо. Важнейшим объектом изображения становится буйство весеннего цветения («Весна» 1901, «Весенняя сказка» 1905).



Весна (1901)

Весеннему цветению может уподобляться даже осенний пейзаж, своим зóлотом красок напоминая о пушкинском чувстве особой прелести этого времени года («Осенняя песнь» 1905). Непостижимое и радостное чудо жизни приобретало ликующий характер в пейзажах и натюрмортах с цветами («Окно» 1886, «Маки в саду» и «Цветы» – обе 1894, «Розы и серёжки» 1901, «Венок васильков» 1905).



Розы и серёжки (1901)

Творческое наследие Борисова-Мусатова совершенно определённо соотносится с культурой «серебряного века». В частности он активно и сознательно развивал свойственное этой культуре стремление сблизить живопись с музыкой. Его полотна пестрят соответствующими заголовками: «Летняя мелодия», «Осенний мотив», «Мотив без слов», «Романс» и т.п. Как и у ряда других мастеров изобразительного искусства того времени, мы находим у него претворение на русской художественной почве принципов импрессионизма. Делал он

это очень по-своему, добиваясь неуловимо-расплывчатой зыбкости тона и, часто прибегая к пастели, нежных размывов тающих красок («Куст сирени» 1905).

Особая грань мусатовского своеобразия – в характерной для него поэтике провинциальной жизни, исключающей столичный лоск и претензии на аристократизм. Отсюда на его картинах довольно невзрачные усадебные постройки, лишённые архитектурных красот, и простоватые лица барышень, одетых по давно ушедшей моде прошлых лет.

* * *



Сапунов Н. Художник Павел Кузнецов (1914)

Павел Варфоломеевич ***Кузнецов*** (1878–1968) родился в Саратове и получил здесь профессиональное образование как живописец. Главное открытие для мира искусства сделал в Саратовском Заволжье, разрабатывая свой так называемый «киргизский цикл». В Саратове открыт Дом-музей Павла Кузнецова. После В.Борисова-Мусатова был следующей по счёту выдающейся фигурой эпохи «культурного взрыва» в искусстве нашего города. Один из трёх крупнейших художников-волжан, оказавшихся ровесниками – в том же

1878 году родились К.Петров-Водкин в Хвалынске и Б.Кустодиев в Астрахани.

На этапе раннего творчества Павел Кузнецов испытал сильное влияние В.Борисова-Мусатова. Однако влияние это касалось в основном той стороны наследия старшего современника, которая вела к символистским прозрениям. И если у Борисова-Мусатова подобное было только на уровне предвосхищения данной тенденции, то у Кузнецова она получила, пожалуй, своё предельное выражение для русского искусства. В чём-то он шёл и по пути позднего Клода Моне с характерным для его работ растворением конкретных земных объектов в призрачно-аморфной пелене.

Обращаясь к мотивам сна, мистического виде́ния, загадочных ритуалов и к таинству ирреально-запредельного, Кузнецов доводил зыбкость и размытость очертаний предметной среды до их полной дематериализации, всемерно акцентируя при этом мерцающий сине-голубой колорит полуночья. Пик символистских исканий с выходом к неким фантомам трансцендентного приходится на середину 1900-х годов («Голубой фонтан» и «Утро» – обе работы 1905 года, «Рождение» 1906).



Голубой фонтан (1905)

На рубеже 1910-х годов в творчестве Кузнецова происходит резкий разворот в прямо противоположном направлении. На смену изыску туманных измышлений эстетствующей фантазии приходит примитивизм чётко обведённого линейного контура, демонстративно плоскостного изображения, опрощённости и огрублённости в обрисовке предметов, лиц, фигур в их подчёркнуто «вещной» осязаемости и материальности.

Воссоздаваемые в этой манере жанрово-пейзажные сюжеты художник черпал в жизни Востока, диапазон которого простирался у него от Крыма («Весна в Крыму», «Дорога в Алупку») через Кавказ и Среднюю Азию («Натюрморт с сюзане́», «Бухарский натюрморт», «Женщина в Бухаре», «Сбор плодов. Азиатский базар») и до дальневосточных земель («В храме буддистов», «Натюрморт с японской гравюрой»).



Натюрморт с японской гравюрой (1912)

Но главной для себя территорией Кузнецов определил наше Заволжье, где тогда ещё встречались степные кочевья тех, кого условно именовали киргизами. В наблюдениях за их жизнью родилась знаменитая «киргизская серия», составившая самую сильную и оригинальную часть художественного наследия Кузнецова.

Интерес к экзотике «киргизского» Востока, давший столь потрясающий результат, таил в себе стремление сойти с орбиты «цивилизованного существования», в своих многовековых наслоениях давно потерявшего связь с первоосновами естества, и в художественных образах напомнить современникам об этих первоосновах на примерах из жизни кочевников. А с точки зрения искусства за этим стояло желание преодолеть накопившуюся инерцию классических традиций, следование которым к началу XX века уже сковывало художественную мысль. И то первородное, что несколько ранее Поль Гоген искал на островах Полинезии, Павел Кузнецов нашёл гораздо ближе, в степях Заволжья.

Подобно Гогену «таитянского цикла», но очень по-своему и, пожалуй, даже в большей степени примитивизм Кузнецова отличался ярко выраженной поэтической нотой. За якобы «неумелостью» письма с нарочитой деформацией в воспроизведении предметной среды и схематической обрисовкой людей и животных таилось любование жизнью степных кочевий, что очевидно и в красочном декоративизме цвета (Кузнецов часто работал темперой), и в воздушной ауре высветленных нежно-голубых тонов, и в своеобразном изяществе очертаний женских лиц и фигур.

Совершенно уникально заявил о себе поэтический примитивизм Кузнецова в воссоздании пантеистических ощущений слитности человека с природой и земного мира с небесными высями. Так, в нижней части картины «Мираж в степи» (1912) с наивной непосредственностью живописуются реалии степной жизни (фигурки людей и животных, разбросанные в беспорядке кибитки), но эта жизнь приобретает особый смысл и колорит ввиду того, что доминирующую часть полотна занимает фантастическое виде́ние некоего уникального действа небес: то ли идущее снизу вверх извержение циклопических гейзеров, то ли низвергающиеся с небес невиданные водопады. В этом видится своеобразная проекция распространившейся в начале XX века идеи космизма, которая получила здесь удивительную иллюстрацию того, как земное может срастаться с феерией вселенской материи.



Мираж в степи (1912)

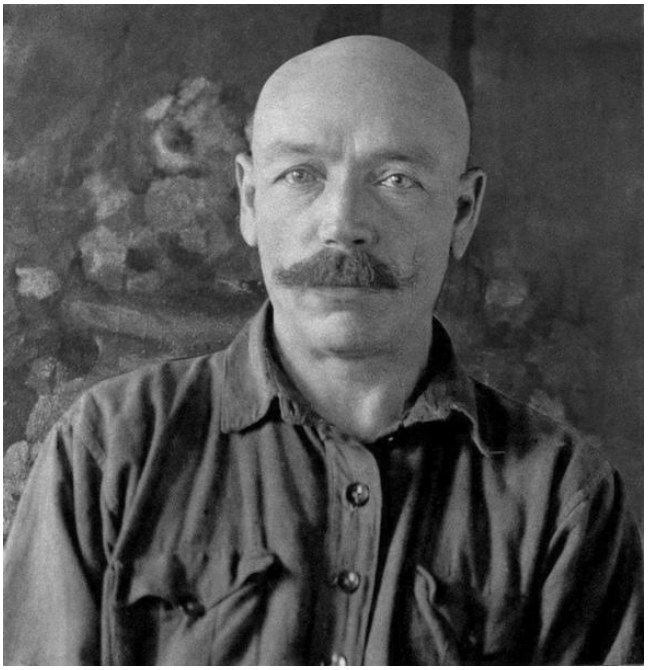
Магистральное и самое драгоценное, специфически «кузнецовское» оказалось сфокусированным в мощном выплеске, охватившем всего три года (1911–1913), когда появилось множество работ «киргизской серии», в том числе «Семья киргиза», «Киргизка», «Спящая в кошаре» – 1911, только что названный «Мираж в степи», две картины под названием «Вечер в степи», «Весна в степи», «Дождь в степи», «Стрижка овец», «У водоёма», «Гадание» – 1912, «Восточный мотив», «В степи», «Степной пейзаж с юртами» – 1913.



Вечер в степи (1912)

К началу 1920-х годов «киргизские мотивы» обнаруживали себя только отдельными отголосками («Стрижка баранов», «Кибитки») и восточная тематика вообще отходила в прошлое («Елена Бебутова» 1922). Впереди предстояли ещё многие десятилетия жизни, но от времени блистательного взлёта художник наследовал главным образом столь присущий его манере красочный декоративизм («Цветы» 1939).

* * *



Кузьма Сергеевич ***Петров-Водкин*** (1878–1939), родился и провёл многие годы в Хвалынске Саратовской губернии. Несомненно, именно окрестности этого города с их холмистым ландшафтом подтолкнули художника к разработке идей так называемой сферической перспективы. Хвалынск чтит память своего знаменитого земляка: здесь открыт Художественно-мемориальный дом-музей К.С.Петрова-Водкина, работает Картинная галерея его имени, а в 2008 году ему установлен памятник. В плеяде выдающихся саратовских художников конца XIX – начала XX века он выделяется чрезвычайно широким диапазоном творческих интересов, впечатляющей многогранностью художественного наследия.

После ряда предварительных опытов 1900-х годов Петров-Водкин выходит в начале 1910-х на узловые для себя темы творчества, которые он разрабатывал на основе использования чистого, локального цвета и пластической ясности образов. Первой из этих тем

была тема крестьянской России, и среди мастеров изобразительного искусства начала XX века не было равных ему по силе и органичности её претворения. О коренной причастности к ней свидетельствует написанный в 1912 году автопортрет, где художник изображает себя в посконной рубахе, с грубоватыми, чисто мужицкими чертами лица. Но в целом при воссоздании персонажей крестьянского мира господствующей для Петрова-Водкина была установка на внеобыденную, обобщённо-приподнятую их обрисовку. Разумеется, это касалось не только героев фольклорно-легендарного эпоса (панно «Микула Селянинович», 1918), но и распространялось на типажи из самой низовой среды.

Действие данного принципа в полной мере сказывалось и на разработке сюжетов. Замечательный пример – картина «Полдень» (1917), где посредством свободного сопряжения различных временны́х и пространственных планов просматривается весь путь человека от рождения до погребения. Хроника различных эпизодов жизни размещена на множестве плоскостей, что рождает ощущение бескрайнего земного простора. Таким образом, художник, подобно древнерусским живописцам, создаёт как бы житие крестьянина, разместив в рамках единой композиции основные вехи его бытия (словно в клеймах иконы). А высокая нота звучания этой многоликой сюиты образов обеспечивается ярким декоративизмом цвета – полотно буквально источает лучезарное сияние животворного солнечного света, утверждая нетленность того, что заключено в народно-национальной тверди.



Полдень (1917)

Именно на материале крестьянской жизни Петров-Водкин неустанно развивал тему материнства, сложив ему в красках подлинный гимн. Следуя народному идеалу женщины-матери, он подаёт её статной, с округлым миловидным лицом, бесконечно нежной и непременно кормящей. Таков и младенец – крепкий, полнотелый. Оба радуют здоровьем, спокойствием, и над всем разлит мягкий золотистый свет благоденствия (целая серия картин с тождественным заголовком «Мать» – 1913, 1915, 1920, 1925).

Образы материнства в художественной системе Петрова-Водкина созвучны тому обширному миру, который охватывается понятием *святость Руси*. Мир этот мог находить преломление и через прямое претворение высших традиционных символов, прежде всего богородичных («Богоматерь Умиление злых сердец», 1915).



Богоматерь Умиление злых сердец (1915)

Но гораздо важнее для художника было стремление выявить черты сакральной духовности в натуре своего современника. Чаще всего он создавал уникальный сплав того, что шло от иконных ликов, с живыми приметами реальной русской женщины-крестьянки («Девушки на Волге», 1915).

В том же ряду находятся портретные зарисовки подростков и юношей, которым Петров-Водкин сообщал ангелоподобный облик. И параллельно тому, что программно обозначено как «Голова ангела» (1915), появляются работы, практически ничем не отличающиеся от названной («Голова юноши» – 1910 и 1916). Крестьянки-богородицы и мальчики-ангелы через соотнесённость с поисками духовных глубин и через ассоциации с древнерусской иконописью были ориентированы на единую цель – возвеличение образа русского человека начала XX века.

В историю изобразительного искусства Кузьма Петров-Водкин вошёл прежде всего как летописец лихолетья, обрушившегося на Россию, начиная с Первой мировой войны, а затем, после революций 1917 года, многократно умножавшегося во времена Гражданской войны и, если судить по его работам, не оставлявшего страну не только в 1920-е, но и в 1930-е годы. Как никто другой из отечественных живописцев он последовательно, настойчиво и во всевозможных гранях фиксировал тяготы сурового времени, наложившие свою печать на любые стороны человеческого существования.

Так, отмеченные выше иконописные образы наделяются скорбной выразительностью: глаза, с печалью взирающие на мир, горестный наклон головы, мрачные тени на лике, общий затемнённый колорит («Голова ангела» 1915, «Мадонна с Младенцем» 1923). Такую же метаморфозу приобретают и столь характерные для творчества Петрова-Водкина изображения современников, наделяемые иконными чертами. В знаменитой картине «1918 год в Петрограде» (1920), которую ценители справедливо нарекли «Петроградской Мадонной», кормящая ребёнка молодая женщина воспринимается как мать-заступница, охранительница жизни. Её фигура подана крупным планом и многозначительно поднята над тревожной сутолокой городской толпы, но атмосфере времени испытаний отвечает наполняющие её внутреннее напряжение, насторожённость, готовность к любым превратностям.



1918 год в Петрограде (1920)

Свойственное художнику возвышение реальности посредством привнесения в облик современников иконописных черт могло распространяться практически на любые ситуации, в том числе и связанные с войной. В картине «На линии огня» (1916) изображён отряд, брошенный в штыковую атаку, и впереди смертельно раненый молодой офицер – выражение его ангельского лица говорит о том, что принадлежавшая ему душа уже возносится к небесам. Картина «После боя» (1923) передаёт мгновенье затишья, когда три красных командира застыли в сакральном поминовении павших, чему вторит тёмно-синий фон небытия с призрачными тенями тех, кто не вернулся с полей сражений.

* * *

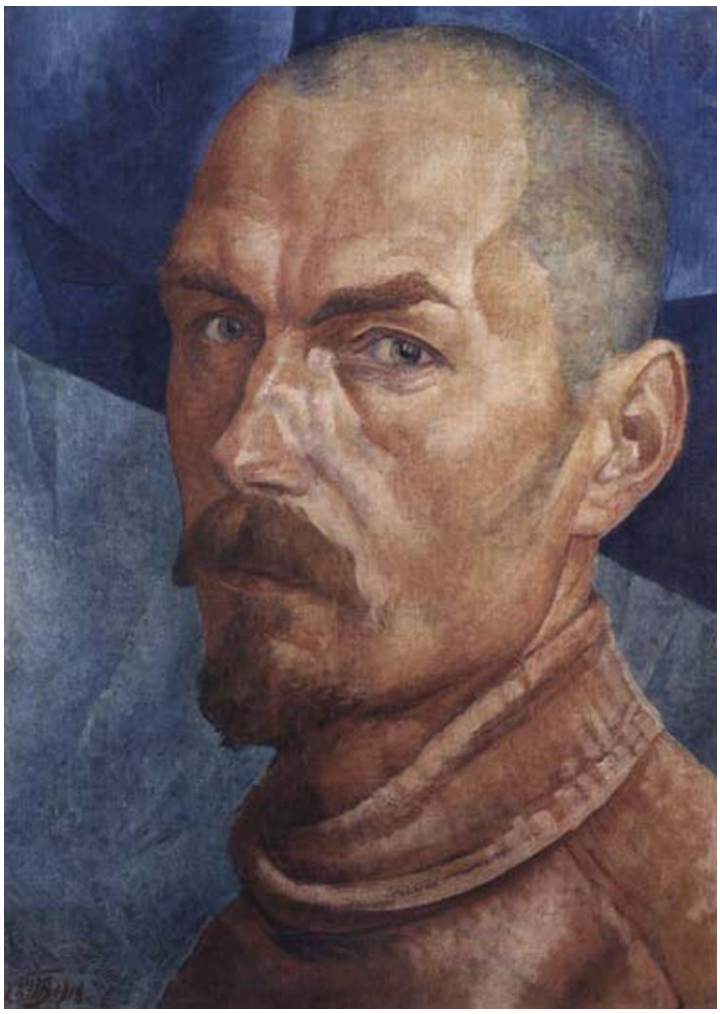
Сила интуиции, присущая Петрову-Водкину, проявилась в том, что он раньше многих других почувствовал наступившую с началом Первой мировой войны эру больших социальных потрясений. Их пророчеством явилось написанное в 1914 году символическое и поистине устрашающее полотно «Гибель». Обнажённых мальчиков, бегущих к реке выкупаться, настигает то, что в подзаголовке картины обозначено словом *Ураган*. Перед его бушеванием мечущиеся фигур-

ки с лицами, полными ужаса, совершенно беззащитны. Земля под ними вздыблена, полыхая заревом мирового разлома.

И когда, казалось бы, давно уже установилось мирное время, успокоение оставалось художнику чуждым, и он продолжал вещать о године нескончаемых жертв. В этом отношении очень показательны две работы 1928 года: «Смерть комиссара» и «Землетрясение в Крыму». Одной из завершающих вех подобного рода, уже с аллюзиями-намёками на затягивающуюся петлю «сталинской эпохи», стала картина «1919 год. Тревога» (1934). По стандартам прозаического реализма воспроизводится убожество скудной обстановки барачного типа, где поселилось чувство страха. Оно в стоящем спиной рабочем стариковского обличья, который боязливо заглядывает в окно. Но более всего обращает на себя внимание хрупкое тельце девочки с глазами, полными слёз.

Боль за невзгоды переломного времени Петров-Водкин с воистину пронзительной остротой передавал именно в портретах детей: в их широко открытых глазах затаились горечь и скорбь, а деформированные очертания головы говорят о лишениях («Фектя» 1916, «Дочь художника» 1923). Целую галерею детских лиц в том же роде художник создал, побывав в голодном 1921 году в Средней Азии: в так называемом самаркандском цикле это этюды «Мальчик-узбек», «Голова мальчика-узбека» и «Шах-и-Зинда», где главное – не руины древнего храма, а поданная на переднем плане голова мальчика, в глазах которого бездонная печаль жизненной потерянности.

Портретируя взрослых современников, Петров-Водкин не позволял себе открытой экспрессии, но при всей сдержанности и строгости изображения подчёркивал линией и цветом, что переживаемая эпоха требовала высокого мужества, воли, собранности и простоты до аскетизма. Это заметнее всего в портретах людей искусства («Анна Ахматова» 1922, «Андрей Белый» 1932). Одним из самых ярких художественных документов времени тяжёлых испытаний стал автопортрет, выполненный в 1918 году: простенький свитер грубой вязки, бритая голова, заострённые черты лица, упрямо сжатые губы и прищуренные глаза, напряжённо всматривающиеся в мир.



Автопортрет (1918)

Передавая облик человека этого времени и царящее вокруг него, художник преимущественно использовал два цвета. Тёмно-коричневый на лицах получал настораживающе-землистый оттенок. Синий цвет представал в оттенках от голубоватого с ультрамарином до бледно-синего с фиолетовым отливом. И если от первого веяло холодом тревог и отчуждённости, то второй был зна́ком смерти, которая неустанно подстерегала людей, с вожделением накладывая на них печать мертвенной синевы.

Совершенно особую художественную интерпретацию ощущение катастрофичности бытия тех лет получило в натюрмортах Петрова-Водкина. В них вместо отлаженного взаимодействия горизонтали и вертикали композиция выстраивается вдоль наклонной оси, теряя под собой прочные основания. Всё накреняется по касательной, предметы готовы соскользнуть со стола и обрушиться («Утренний натюрморт» и «Розовый натюрморт. Ветка яблони» – оба 1918). Столь же неожиданным оказывается «Натюрморт. Селёдка» (тот же 1918) с тощей рыбёшкой и двумя картофелинами, что могло быть

пиршеством для рядового гражданина «страны Советов» – трудно представить себе более беспощадное свидетельство хроники «военного коммунизма».

Изредка Петрова-Водкина, как летописца лихолетья, тешила надежда на лучшее. Он претворял её в аллегорических образах, и всегда эти аллегории были связаны с фигурой всадника. Причём сутью изображения был не столько собственно всадник, сколько конь. Впервые его образ предстал в картине, которая принесла художнику известность и стала живописным манифестом обновляемой России 1910-х годов – «Купанье красного коня» (1912). Здесь исполинская и горделивая стать былинно-богатырского коня, предстающего в огненном полыхании цвета, символизировала стихийные силы, как бы поднимавшиеся на поверхность жизни из глубин первобытия. Несколько лет спустя мир о жажде подобного обновления воскликнет устами С.Есенина.

Сойди, явись к нам, красный конь!
Мы радугу тебе – дугой,
Полярный круг – на сбрую.
О, вывези наш шар земной
На колею иную!

Так перебрасывалась арка от начала 1910-х к рубежу 1920-х годов. И тогда появился другой конь Петрова-Водкина (рисунок «Первое мая» 1919). На волне прошедших революций и победы в Гражданской войне человек здесь обретает лик крылатого архангела и, сливаясь воедино с небесным конём, преодолевая земное притяжение, взмывает ввысь. Торжествует суровость до аскетизма, поэтому используются только два цвета – чёрный (тушь) и белый (бумажный лист), сочетание которых отдаёт холодком воронённой стали.

Последний конь художника появился в «Фантазии» (1925), когда мечта о лучшем ещё бередила воображении, но Петров-Водкин с его интуицией уже почувствовал её несбыточность. Вот почему всадником к дивной птице прилепился совсем не ровня ей – босоногий крестьянский парнишка, своей жалкотой и подслеповатостью напоминающий простирающуюся под ним неухоженную землю и неустроенную жизнь. Так прозаическая реальность берёт своё, в ней глохнет всё из ряда выходящее, и превращаются в пустой звук благие порывы…

В заключение вернёмся к двум моментам, упомянутым в начале обзора творчества Кузьмы Петрова-Водкина. Первый из них касается разработанной художником так называемой сферической перспективы. Она реализуется посредством использования нескольких точек зрения, разворотом целого ряда плоскостей пространства перед взором зрителя так, что, открывая для себя пласт за пластом, он схватывает в одновременности предельно широкую панораму близких и далёких планов с эффектом вращения поверхности (в числе показательных полотен – «Полдень», «Весна», «Смерть комиссара»).

Второй момент связан с чрезвычайно широким диапазоном творчества Петрова-Водкина. Выше преимущественно отмечался его выдающийся вклад в отображение народной и особенно крестьянской жизни. Но, в сущности, он мог и умел в искусстве практически всё: воплощение человеческой красоты в призме идеалов «серебряного века» («Женский портрет» 1906), адекватное портретирование глубоко интеллигентных натур, не уступая в этом К.Сомову («Александр Бенуа»), натюрморты с чётко очерченной «вещностью», что шло от русского сезаннизма, или с восточной красочностью в духе М.Сарьяна («Айша») и т.д. Это «иное», не находящееся на магистрали творчества художника, выполненое на уровне неоспоримых шедевров и в дополнение к главному в его наследии, говорит об удивительной силе дарования.

* * *

Только что рассмотренное творчество триады выдающихся мастеров открывало горизонты дальнейшего развития саратовской художественной школы. В последующем она была представлена такими именами, как Е.Егоров (1901–1942), М.Поляков (1903–1978), А.Бу́бнов (1908–1964), Б.Бобров (1913–1964), И.Новосельцев (1914–1989), А.Бородин (1915–2004), В.Бадаква (1918–1946), А.Мыльников (1919–2012), В.Фомичёв (1924–1992), В.Кабанов (1924–2007), Р.Лавриненко (1928–2015), В.Чудин (1936–2016), Ф.Инфа́нтэ (род.1943), К.Худяков (род.1945), П.Маскаев (род.1951), А.Мураховский (1957–1998), В.Апин (род.1957), М.Лежень (род.1958), А.Карнаухов (род.1967) и др.

Из этого обширного перечня остановимся вкратце на творчестве *Анатолия Васильевича* ***Учаева*** (род.1939).



После окончания Саратовского художественного училища он совершенствовался в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина. С 1981 по 1990 год возглавлял Саратовскую организацию Союза художников РСФСР, был секретарем Правления Союза художников России, членом комиссии при Президенте РФ по Государственным премиям России в области литературы и искусства. С 2001 по 2011 год являлся председателем Поволжского отделения Российской академии художеств. Многочисленны регалии, отмечающие его выдающийся вклад в отечественное искусство: Заслуженный художник РСФСР (1981), лауреат Государственной премии РСФСР имени И.Е. Репина (1984), Народный художник РСФСР (1988), Почётный гражданин Саратова (2000), Почётный гражданин Саратовской области (2001), Золотая медаль Российской академии художеств (2003), действительный член Российской академии художеств (2007), медаль ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени (2018). Его произведения хранятся в музейных собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Саратовского государственного художественного музея имени А.Н.Радищева, художественных музеев Смоленска, Красноярска, Комсомольска-на-Амуре, а также в частных и корпоративных коллекциях Швеции, Франции, Италии, Германии, Японии.

Большим достижением Учаева является то, что он выработал свою, сугубо индивидуальную, легко узнаваемую манеру письма. Центральной темой его творчества стало заявленное в названии серии картин «Земля и люди». Именно те, на ком, как говорится, земля стоит – пахари, хлеборобы, люди труда – являются главными героями его картин. Внутренне присущая им исконная святость подчёркнута тем, что в их облике незримо витают иконные лики.



О земле

Остродраматический характер его живопись приобрела на рубеже XXI века, в условиях потери для нашей страны традиционных устоев и крушения великой державы.



Красные ворота

Учаеву в высшей степени присуща свобода художественной фантазии, позволяющая создавать исключительно красочные мозаики чудес окружающего нас мира.



День художника

Пока что не получила должной оценки пейзажная живопись Анатолия Учаева, в которой он открывает совершенно неведомые нам грани своего дарования, причём, как правило, особым вдохновением его одаряют волжские просторы.



Волга

Музыка, театр и кино

Во второй половине XIX и начале XX века очень многое для художественной жизни страны сделало **Русское музыкальное общество** (РМО, полная аббревиатура: ИРМО – Императорское Русское музыкальное общество). Как известно, РМО было организовано в 1859 году по инициативе А.Г.Рубинштейна. Своей основной целью оно ставило развитие музыкального образования и профессиональной музыкальной культуры в России, а также поддержку отечественных музыкантов.

Открытие местного отделения РМО произошло в 1873 году благодаря личному участию саратовского губернатора *Михаила Николаевича* ***Галкина-Врасского*** (1834–1916; вторая часть его фамилии в разное время писалась по-разному: Враский, Враской), который стал первым председателем его дирекции. Сразу же заметим, что позже,

находясь на службе в Петербурге, он ходатайствовал о преобразовании Музыкальных классов в Музыкальное училище. Ещё позже благодаря его содействию для строительства здания Музыкального училища был отведён участок земли в центре города. Впоследствии, будучи действительным тайным советником и членом Государственной думы, он принял самое живое участие в учреждении Саратовской консерватории, и в одном из выступлений на её торжественном открытии говорилось: *«Во главе лиц, которые особенно много потрудились при прохождении в Петербурге вопроса о Саратовской консерватории, стоит Михаил Николаевич Галкин-Врасский»*.



В 1873-м году только что открывшееся Саратовское отделение РМО первым делом позаботилось о создании **Музыкальных классов**. Причём сразу же во всей полноте специализаций, представленных тремя отделениями – фортепианным, оркестровым и вокальным. Среди педагогов поначалу преобладали музыканты-любители (так, первыми директорами были именно любители – виолончелист П.Н.Аничков, а затем пианист А.А.Шахматов). Постепенно ценз профессионализма растёт, и в последующем Музыкальные классы возглавляют выпускники различных консерваторий – Московской (В.И.Вильборг, К.Э.Вебер), Петербургской (Ф.М.Достоевский), Варшавской (Л.И.Винярский).

Предпоследняя из названных фамилий требует некоторого пояснения. *Фёдор Михайлович* ***Достоевский*** – полный тёзка великого писателя, его родной племянник. Достоевский-старший в меру своих

возможностей помогал семье умершего брата Михаила. Фёдор Михайлович-младший был крестником писателя, учился в Петербургской консерватории по классу фортепиано А.Г.Рубинштейна, но прервал обучение для того, чтобы, зарабатывая частными уроками, поддержать близких. Этот поступок вызвал восхищение писателя: *«Вот Федя так бравый малый – мать кормит, семейство кормит. Вот это молодец!»* (из письма 1867 года). При всём том он сумел стать профессиональным музыкантом, в своё время был директором Саратовского отделения РМО и открыл в городе магазин музыкальных инструментов.

Поначалу деятельность Музыкальных классов была весьма многообещающей. Росло число учеников, приезжали новые педагоги, укреплялась материальная база. Уже в следующем по счёту учебном сезоне 1874/1875 годов силами преподавателей Музыкальных классов было дано 8 концертов – квартетные собрания и фортепианные вечера. Постоянно выступал созданный при Музыкальных классах оркестр, исполнявший симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, оркестровые композиции, фортепианные и скрипичные концерты.

С самого открытия Музыкальных классов хоровое пение, а также теорию музыки, сольфеджио и гармонию вёл *Иван Петрович* ***Ларионов*** (1830–1889). У него отмечали *«необыкновенную любовь к своему делу и редкую опытность в преподавании. Он обладал замечательной способностью возбуждать в учениках интерес к своему предмету».* Однако более существенным было то, что Ларионов положил начало музыкально-критической деятельности в Саратове.

Будучи обозревателем газеты «Саратовский листок», он первым придал систематичность и серьёзность этому виду журналистики, обстоятельно освещая в 1870–1880-е годы музыкальную жизнь города. По словам оперного антрепренёра П.Медведева, Ларионов отличался спокойной, разумной, беспристрастной критикой, способной научить аудиторию *«понимать, что такое опера, какую мысль проводит композитор в своей опере, что изображает оркестр…»* Писал он и музыку (силами любителей в Саратове ставилась его опера «Барышня-крестьянка»), оставшись для многих безвестным автором популярнейшей песни «Калинка» на собственный текст.

В этом Ларионов не был одинок – примерно в те же годы *Евгений Иванович* ***Климовский*** (1824–1865) написал в Саратове не менее известную песню «Хуторок» на стихи А.Кольцова, которая также обычно воспринимается как народная. И в последующем, уже в пер-

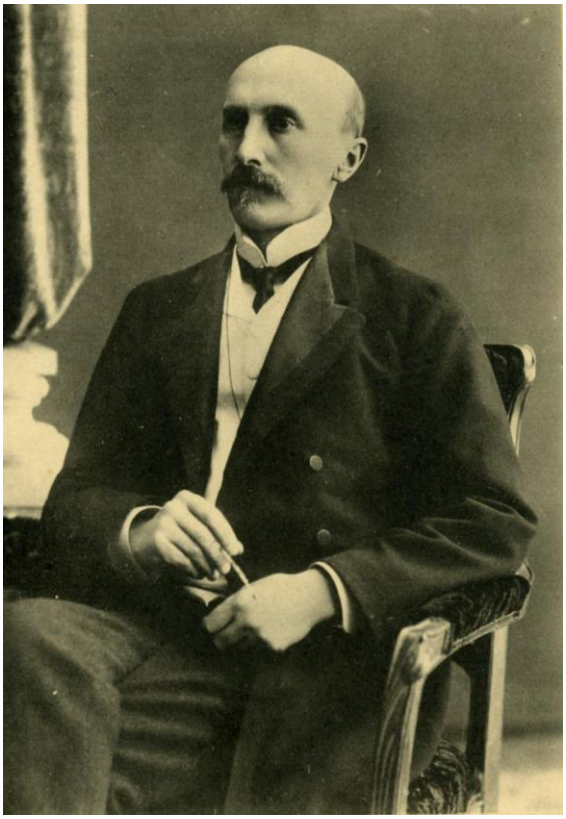
вой половине XX столетия, саратовская земля дарила России песни, приобретавшие всеобщую известность – «Над полями, да над чистыми» Елизаветы Гориной, «Весной Волга разольётся» Ольги Ковалёвой, «Валенки» Лидии Руслановой и т.д.

Помимо песенного творчества, во второй половине XIX века создавалась и музыка в академических жанрах. Среди её авторов – *Виктор Никандрович* ***Пасхалов*** (1841–1885). Он родился в Саратове, где обучался игре на фортепиано. С 1861-го, находясь во Франции по политическим мотивам, в качестве вольнослушателя посещал Парижскую консерваторию. В 1866–1867 годах занимался в Московской консерватории по классу композиции Н.Г.Рубинштейна. Вернувшись в Саратов, Пасхалов написал ряд романсов, которые пользовались широкой известностью («Под душистою ветвью сирени», «Дитятко, милость Господня с тобой», «Нивушка» и др.). В 1872-м, находясь в Петербурге, сблизился с представителями «Могучей кучки», которые с похвалой отзывались о его сочинениях. Наиболее органично он выразил себя в вокальной лирике, в которой отмечают искусное использование речевых интонаций, задушевность, умение передать простыми музыкальными средствами сильные драматические чувства и которая оказала определённое воздействие на творчество Мусоргского и Чайковского.



* * *

После переезда в 1879 году М.Н.Галкина-Врасского в столицу в музыкальной жизни города назрел кризис, чему в немалой степени способствовала непрерывная смена председателей местного отделения РМО и их заместителей, а также директоров Музыкальных классов. Резко снизилось число учащихся – с 60 до 29 в 1881 году (вернувшись к цифре, с которой когда-то начиналось). Дошло до того, что в 1883-м поднимался вопрос о закрытии этого образовательного учреждения. Но в сентябре того же года в Саратов был направлен *Станислав Каспарович фон* ***Экснер*** (1859–1934). Годом позже он назначается директором Музыкальных классов, и ему удалось быстро выправить положение.



Экснер выработал программу изучаемых предметов, возобновил преподавание теории музыки, гармонии, сольфеджио и совместной игры. Свою главную цель он видел в том, чтобы привить ученикам любовь к серьёзной музыке. И как результат: приток учащихся неуклонно увеличивается, о чём свидетельствует следующая статистика: 1886 год – 103, 1888 – 123, 1890 – 200. В одном из отчётов местного отделения РМО говорится, что в Музыкальные классы Саратова присылают учиться детей и жители других поволжских губерний. Сам Экснер становится ведущим педагогом фортепиано. Ещё раз

обратимся к статистическим данным: в 1886 году в его классе занималось 47 учеников, в 1887 – 55, в 1891 – 60.

Этот недавний выпускник Лейпцигской и Петербургской консерваторий сразу же показал себя человеком необычайно деятельным и целеустремлённым, что побудило дирекцию местного отделения РМО незамедлительно ввести его в свой состав. Как никто другой, он способствовал профессиональной постановке музыкального образования в Саратове. Более того, ему было суждено на протяжении трёх десятилетий находиться в центре музыкальной жизни города. Энергия и незаурядные организаторские способности позволили высоко поднять уровень художественной культуры Саратова, придать ей размах и упорядоченность.

Наилучшим образом наладив работу Музыкальных классов, Экснер через пять лет после своего появления в Саратове начинает добиваться их преобразования в **Музыкальное училище**. Оно было открыто в сентябре 1895-го, и его первым директором назначен С.К.Экснер. В объявлении о приёме учащихся были названы следующие классы и предметы: фортепианная игра, пение, скрипка, виолончель, арфа, кларнет, теория музыки и гармония. Быстрый приток учащихся обеспечивался в том числе и благодаря пополнениям из близлежащих регионов, поскольку по утверждениям прессы, Саратовское музыкальное училище *«заняло одно из первых мест в ряду подобных учреждений в России»*. Так, в 1898/1899 здесь обучалось 323 человека, в 1905/1906 – 537, к 1910-му число учащихся выросло до 552, а в 1911-ом оно было доведено до 600.

Поставленная перед Музыкальным училищем задача подготовки профессиональных музыкантов потребовала от С.К.Экснера неустанных усилий по привлечению к преподаванию высококвалифицированных педагогов, многие из которых впоследствии стали профессорами Саратовской консерватории: пианисты (кроме самого Экснера) В.В.Адамóвский, Н.Н.Буслов, Э.Я.Гáек, М.П.Домбровский, Ф.Г.Обст, А.П.Рахманов и И.А.Розенберг, скрипачи Э.Н.Цéделер, Н.К.Авьерино, Я.Я.Гáек и В.В.Зайц (два последние – ученики знаменитого чешского скрипача О.Шевчика), виолончелисты М.Е.Букúник и М.Я.Гордель, кларнетист В.Ц.Лаун (выпускник Пражской консерватории), певица М.А.Эйхенвальд-Дубровская, теоретики А.Т.Зубанов и Л.М.Рудольф (оба ученики С.И.Танеева).

Более чем кто-либо именно С.К.Экснер, как наиболее деятельный член дирекции РМО и руководитель Музыкальных классов, с

самого начала обеспечивал работу «Музыкальных собраний», проводимых под эгидой РМО, объединяя учащихся и педагогов Музыкальных классов (а позже Музыкального училища и Консерватории) для исполнения камерных и симфонических программ, в которых он выступал в качестве дирижёра. В первое время он и сам, как пианист, много играл публично, исполняя преимущественно произведения масштабные, часто сложные в техническом отношении (Двадцать третья соната Бетховена, Фортепианный концерт Шумана, Первый фортепианный концерт и Фортепианное трио Чайковского).

С открытием Музыкального училища концертная жизнь города заметно активизировалась. Постоянно проводились ученические вечера. Часто выступал симфонический оркестр Училища, которым из приглашённых дирижировали В.Сук, М.Ипполитов-Иванов, А.Гречанинов, К.Сараджев. Непременным участником камерных вечеров был струнный квартет – в его составе в разные годы играли Н.Авьерино, Я.Гаек, В.Зайц, Э.Цеделер, М.Букиник, М.Гордель. Братья Гаеки (скрипач и пианист) выступали в дуэте, а также в трио с виолончелистом М.Горделем.

Существенно оживилась и гастрольная афиша. На сцене Большого зала выступали квартеты из Германии, Австрии, Чехии, певцы Л.Собинов и А.Боначич, пианисты К.Игумнов, А.Гольденвейзер, А.Скрябин, Артур Рубинштейн. Некоторые музыканты концертировали в Саратове многократно. Так, по пять раз побывали здесь пианист И.Гофман и клавесинистка В.Ландовска. Дважды приезжал сюда оркестр С.Кусевицкого.

* * *

Прошло немногим более десятилетия после основания Музыкального училища, и уже с 1907 года неутомимый С.К.Экснер начинает предпринимать усилия по открытию в нашем городе **Консерватории**. Понадобилась вся та исключительная энергия и целеустремлённость, которой был наделён этот столь незаурядный человек, чтобы его усилия увенчались успехом. В день открытия Консерватории, 21 октября 1912-го, он не без горечи писал в «Саратовском листке»: *«Пришлось мне пережить пять лет упорной борьбы, нередко даже издевательств, но всё это, к счастью, прошло, прошло бесследно, и так долго лелеянная мечта моя осуществилась: Саратов получил высшее музыкальное учреждение, первое в провинции и третье в России».*



Одна из перипетий трудной эпопеи на пути открытия Саратовской консерватории состояла в следующем. В декабре 1910 года в город для выяснения возможностей преобразования Музыкального училища приезжал в качестве помощника председателя Главной дирекции РМО такой авторитетный музыкант, каким был С.В.Рахманинов. Внимательно ознакомившись с положением дел, он дал отрицательный отзыв. При этом безусловными плюсами отмечались наличие превосходного здания и *«личность самого директора как администратора».*

В ряду претензий значилось отсутствие надлежащего контингента квалифицированных педагогов. И Экснер решает эту проблему большой серией новых приглашений. То был второй по счёту и самый активный этап по привлечению к педагогической деятельности в Саратове первоклассных музыкантов. В очередной раз проявив недюжинные организаторские способности, он сумел сформировать блистательную плеяду консерваторской профессуры. В одном из интервью 1912 года сам Экснер с удовлетворением оценил плоды решения стоявшей перед ним трудной задачи: успешно удалось объединить *«крупные преподавательские силы, от которых не отказалась бы ни одна высшая музыкальная школа в Европе».*



Педагогическій персоналъ.

Выше уже упоминалось, что часть педагогического контингента Консерватории составили музыканты, пришедшие в неё из Музыкального училища. Отметим из них братьев Гаек.



Ярослав Ярославович ***Гаек*** (1881–1919) окончил Пражскую консерваторию по классу О.Шевчика, среди учеников которого были Я.Кубелик, Я.Коциан, В.Талих, Е.Цимбалист. Работая с 1906 года в Саратовском музыкальном училище, а затем в Консерватории, впервые исполнил в Саратове ряд скрипичных произведений, играл в квартете Саратовского отделения Русского музыкального общества (первая скрипка), выступал в качестве дирижёра.



Будучи до приезда в Саратов солистом Пражского филармонического общества, он оставался приверженцем художественных традиций «Чешского квартета», что сказалось в высокой культуре ансамблевого музицирования, благородном артистизме, эмоциональной выразительности и тонком ощущении звуковых красок. Зарекомендовал себя высококвалифицированным педагогом, воспитав таких музыкантов, как будущие профессора Московской консерватории Я.Рабинович и Д.Цыганов.

Вслед за Я.Я.Гаеком в 1909 году в Саратов приехал его младший брат, пианист и органист *Эмиль Ярославович* ***Гаек*** (1886–1974), также выпускник Пражской консерватории, где занимался по фортепиано (Й.Иранек) и композиции (А.Дворжак), а затем дополнительно со-

вершенствовался в Берлине у К.Анезорге, ученика Ф.Листа. Как и старший брат, с открытием Консерватории он начинает преподавать в ней (в 1917–1921 был её директором). Вёл насыщенную концертную деятельность: сольные концерты, выступления в камерных ансамблях, вечера духовной музыки. Являлся дирижёром симфонического оркестра Консерватории, впервые в Саратове исполнил Второй концерт Рахманинова (1913). Среди его учеников – Н.Цыганова, в будущем многолетняя заведующая кафедрой общего фортепиано.

Вернувшись в Чехию, он становится концертмейстером выдающегося скрипача Я.Кубелика, с которым гастролирует по всему миру. Как это было и со многими другими музыкантами, начинавшими в нашем городе, педагогические и организационные навыки, сложившиеся у Э.Я.Гаека за двенадцать лет работы в Саратове, сослужили ему впоследствии добрую службу. С 1928 года он жил в Сербии, где возглавил Белградскую музыкальную школу, а с 1937-го Белградскую музыкальную академию, осуществив то же преобразование среднего учебного заведения в вуз, которое когда-то происходило на его глазах и с его участием в Саратове.

Гаека по достоинству считают основоположником профессионального музыкального образования в Югославии, здесь он воспитал целую плеяду лауреатов и дипломантов Международных конкурсов, придав фортепианным классам академический уровень, не уступающий мировым фортепианным школам. О его высоком авторитете говорит тот факт, что он являлся членом жюри Международных конкурсов в Варшаве, Праге и Бухаресте.

Кто же были другие профессора – помимо тех, что перешли сюда из Музыкального училища? Начнём этот ряд с пианистов, которые с первых шагов Консерватории были и по праву во многом остаются «авангардом» её художественного потенциала: И.И.Сливинский, М.Л.Пресман, А.Ф.Скляревский, Б.К.Радугин, Н.А.Дубасов, А.Н.Дроздов.

Иосиф Иванович ***Сливинский*** (Сливиньский Юзеф Янович, 1865–1930) по окончании Варшавской консерватории совершенствовался у Т.Лешетицкого в Вене и А.Г.Рубинштейна в Петербурге. Пианист с европейской известностью, он с успехом гастролировал в ряде стран мира и, находясь в Саратове, продолжал эти гастрольные выезды. Современники отмечали у него особую поэтичность и тонкость трактовок, мягкий, певучий звук, что особенно отвечало исполнению романтической музыки. Наряду с И.Падеревским, он считался

в начале XX века самым известным польским исполнителем произведений Шопена.



В нашем городе Сливинский работал в 1912–1917 годах. Его класс был одним из самых больших (так, в 1915/1916 у него обучались 45 учащихся). Высокий музыкантский авторитет Сливинского побудил Учёный совет Консерватории избрать его директором в 1914 году, когда Экснер ввиду болезни вынужден был покинуть этот пост.

Матвей Леонтьевич ***Пресман*** (1870–1941) игре на фортепиано обучался в Московской консерватории у Н.С.Зверева, а затем по классу В.И.Сафонова (Зверев славился как педагог – у него учились А.Зилоти, С.Рахманинов, К.Игумнов; Сафонов внёс существенный вклад в развитие русской пианистической школы, среди его учеников – А.Скрябин, Н.Метнер, Е.Гнесина, А.Гедике). С 1895 года Пресман преподавал в музыкальных училищах Тифлиса (Тбилиси) и Ростова-на-Дону. Для дебюта в Саратове он выбрал произведения Баха, в исполнении которых «Саратовский вестник» отмечал у пианиста *«выдержанную, стильную передачу вещей гениального композитора, тонкую фразировку»* и в качестве итога: *«Артист с такой школой – прекрасное приобретение для Консерватории».*



Педагогическій классъ проф. М. Л. Пресмана.

После нескольких лет работы в Саратовской консерватории (1912–1916) Пресман переехал в Ростов-на-Дону, где основал Донскую консерваторию. С 1923 года работал в Москве, был членом Учёного совета Наркомпроса РСФСР и директором Музыкального училища имени М.М.Ипполитова-Иванова. Известен как редактор фортепианных произведений, в том числе 32 сонат Бетховена. Определённое представление о вдумчивости и отзывчивости этого педагога даёт отклик известного композитора Гавриила Попова – касаясь начального этапа своего творчества, он с теплотой вспоминал, что Пресман много дал ему в плане приобщения к классическому наследию и пробудил в нём интерес к современной музыке: *«М.Л.Пресман горячо поддерживал мои композиторские опыты и начал серьёзно заниматься со мной, помимо пианизма, музыкально-теоретическими дисциплинами»*.

Александр Фёдорович ***Скляревский*** (1882–1963) окончил Петербургскую консерваторию с золотой медалью в 1908 году, с 1910-го гастролировал во многих странах Европы и Америки. С 1912-го был одним из наиболее активно концертирующих пианистов Саратовской

консерватории, одинаково успешно проявляя себя в качестве солиста, ансамблиста и концертмейстера.

Как солист, он впервые исполнил в Саратове ряд произведений Метнера, Прокофьева, Шимановского, Шмитта, Гранадоса, Дебюсси, Равеля, а также Фортепианный концерт Скрябина. Выступал в фортепианных дуэтах с М.Пресманом и И.Розенбергом, был партнёром С.Козолупова и Л.Ростроповича (виолончель), С.Кусевицкого (контрабас), В.Литвиновой-Франкетти (арфа) и других инструменталистов. Аккомпанировал певцам А.Пасхаловой, М.Эйхенвальд-Дубровской, З.Лодий и другим. Имел в Консерватории один из самых больших классов (до 58 учащихся). Около 1918 года эмигрировал в США.

Несколько позднее в Консерватории стали работать Б.К.Радугин, Н.А.Дубасов и А.Н.Дроздов.

Борис Константинович ***Радугин*** (1887–1966) окончил Московскую консерваторию по классу А.Б.Гольденвейзера с большой серебряной медалью. Преподавательскую деятельность начал в Тифлисском музыкальном училище, затем с 1915 и до 1960 года работал в Саратовской консерватории (в 1922–1924 и с 1937 был её директором), удостоен звания заслуженного деятеля искусств РСФСР.



По мнению Б.А.Гольдфедера, именно Радугин в период с середины 1930-х годов *«фактически был основателем кафедры специ-*

ального фортепиано в Саратовской консерватории» (официально руководил ею с 1944 по 1954 год). Воспитал множество пианистов, в том числе и тех, кто впоследствии трудился в Саратовской консерватории (Н.Ванеев, Н.Загоскина, И. и А.Ельчиновы, Л.Хмара, Р.Славутская, И.Егорова, А.Далечина, Т.Рюмина и др.).

Николай Александрович ***Дубасов*** (1869–1935) по окончании Петербургской консерватории завоевал звание лауреата на I Международном конкурсе имени А.Г.Рубинштейна (1890), концертировал в России и за рубежом, в послереволюционные годы удостоен звания заслуженного артиста Республики (1923), что было тогда большой редкостью. Считался одним из лучших отечественных педагогов-пианистов. В 1894–1917 и 1923–1935 годах преподавал в Петербургской–Петроградской–Ленинградской консерватории, с 1918-го – профессор Саратовской консерватории.

Годом раньше профессором Консерватории стал его петербургский ученик, уроженец Саратова *Анатолий Николаевич* ***Дроздов*** (1883–1958), который первоначально обучался игре на фортепиано в Саратовском музыкальном училище (его мать была одним из лучших в городе преподавателей фортепиано и в своё время открыла здесь музыкальную школу).



Дроздова всегда отличала жажда знаний и разносторонность интересов. Закончив в 1901 году гимназию в Саратове, он едет в Париж, где занимается в Школе социальных наук и слушает лекции в прославленной Сорбонне. Затем в Петербурге одновременно учится в Консерватории и на юридическом факультете Университета. После этого совершенствуется в Вене как пианист у знаменитых педагогов того времени Л.Годовского и Т.Лешетицкого. В 1911–1916 годах он являлся директором музыкального училища в Екатеринодаре, а после Саратова (с 1920) – профессором Московской консерватории (класс фортепиано, а также история музыки), с 1924 года вёл большую лекторскую и концертную работу в различных филармонических организациях Москвы.

Для Дроздова было характерно соединение композиторской, исполнительской, педагогической, научной, музыкально-критической и просветительской деятельности. Свои артистические выступления он обычно сопровождал комментариями, что наиболее полное выражение получило в проведённом им в Саратове большом цикле исторических концертов. Известен также как автор многочисленных статей и брошюр по вопросам русского и западноевропейского искусства (очерки о творчестве Шуберта, Берлиоза, Листа, Грига, Дебюсси, Даргомыжского, Римского-Корсакова и др.).

Окончательное формирование саратовской пианистической школы происходило в 1930–1950-е годы. Среди представителей пианистической когорты того времени, пожалуй, особенно примечательны четыре фигуры, очень разные по индивидуальному облику, но сходные в одном – это были музыканты высочайшего уровня, энциклопедически образованные и разносторонние по своим творческим интересам.

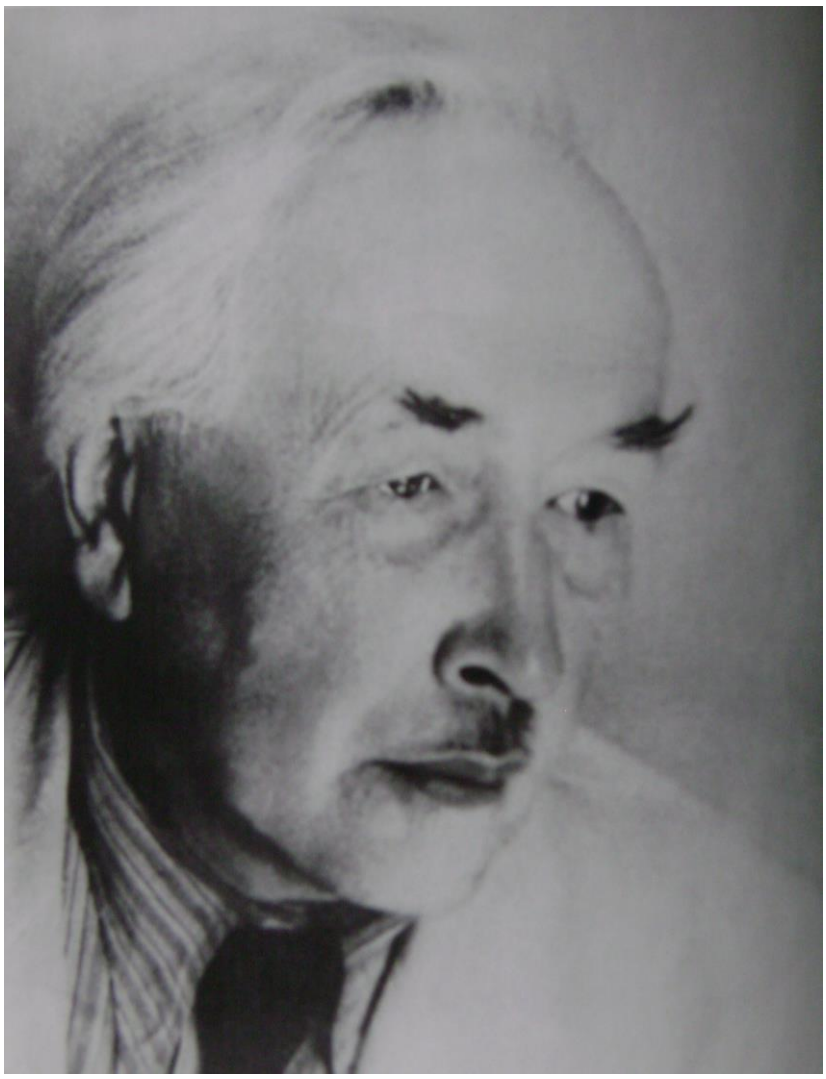
Первым в этой когорте должен быть назван *Александр Оскарович* ***Сатановский*** (1891–1968). Разносторонность его личности выразилась уже в том, что Киевскую консерваторию он окончил по двум классам – фортепиано у В.В.Пухальского и композиции у Р.М.Глиэра (тот и другой были выдающимися музыкантами своего времени). Будучи пианистом-солистом с великолепным туше, превосходной техникой и масштабным мышлением, он увлечённо концертировал и как ансамблист (главным образом со скрипачами и вокалистами, в том числе с такими видными, как М.Полякин и П.Цесевич). С 1919 года преподавал в Одесской консерватории, с 1926-го работал в Крыму, где начал и дирижёрскую деятельность. С 1934 года он дирижёр Са-

ратовского театра оперы и балета (с 1941-го главный дирижёр), в числе его работ – первая в России постановка оперы Палиашвили «Даиси».



Одновременно, с 1938 года преподавал в Саратовской консерватории по классу специального фортепиано и классу оперной подготовки, с 1940-го был её директором. Среди его выпускников – Е.Губанова и А.Катц.

Следующее имя – *Арсений Петрович* ***Щапов*** (1891–1964), который занимался в Петербургской консерватории вначале по классу М.Н.Бариновой, а затем Ф.М.Блуменфельда и дополнительно совершенствовался во Франции у Р.Пюньо (все трое были замечательными пианистами своего времени). С 1914 года работал в музыкальных школах и училищах Петрограда-Ленинграда. В Саратовской консерватории преподавал с 1944-го, был здесь первым среди пианистов кандидатом искусствоведения. Важнейшая сторона его профессионального облика связана с научными интересами, и более всего он приобрёл известность своими книгами по методике преподавания фортепиано и теории исполнительства.



Серию публикаций в этом направлении, начатую работой «Опыт анализа фортепианной техники» (1931), подытожили написанные в Саратове книги «Фортепианный урок в музыкальной школе и училище», «Фортепианная педагогика» (1960) и «Некоторые вопросы фортепианной техники» (издана в 1967-м).

Ученик выдающегося пианиста XX века К.Н.Игумнова *Борис Александрович* ***Гольдфедер*** (1916–2002) по окончании Московской консерватории работал главным концертмейстером Краснознамённого ансамбля Советской Армии и дирижёром московских военных оркестров, а затем вёл большую исполнительскую работу в качестве солиста Московской филармонии, Росконцерта и оркестра Министерства кинематографии СССР, выступив в общей сложности в 80 городах страны, а также в Польше, Чехословакии, ГДР, играя с дирижёрами В.Небольсиным, М.Паверманом, А.Пазовским, Г.Рождественским, Н.Факторовичем и другими.



Преподавать начал в Московском музыкальном училище имени А.К.Глазунова и на курсах повышения квалификации во ВГИК, а с 1949 года в Саратовской консерватории, где в течение ряда лет возглавлял кафедру специального фортепиано и за четверть века воспитал свыше 60 пианистов (среди них профессора В.Клин, В.Кокушкин, Н.Коробейникова, В.Хананаев, В.Ханецкий, ведущие педагоги Саратовского областного колледжа искусств В.Подгайная, Н.Резчикова).

В Саратове впервые исполнил целый ряд произведений, в том числе фортепианные концерты Шостаковича, Тактакишвили, Гасанова и Сосновцева. Осуществил здесь цикл исторических концертов: клавесинисты, Бах, венские классики, композиторы-романтики, импрессионисты, русские и советские, а также современные зарубежные композиторы. С 1972-го являлся председателем секции специального фортепиано Научно-методического совета Министерства культуры РСФСР.

И, наконец, *Семён Соломонович* ***Бендицкий*** (1908–1993) – один из первых воспитанников Г.Г.Нейгауза (*«великого Генриха»*, как часто именуют его). Учёбу совмещал с работой концертмейстером у известнейших музыкантов, в том числе у профессоров Н.М.Данилина и А.В.Свешникова. На последнем курсе Нейгауз возложил на него обязанности ассистента, а затем продолжил занятия с ним в аспирантуре.



По окончании Московской консерватории Бендицкий преподавал в Уральской консерватории, а с 1946 года в Саратовской консерватории, кафедру возглавлял в 1954–1977 годах. Был в нашем городе первым исполнителем Третьего фортепианного концерта Прокофьева, Фортепианного концерта Хачатуряна и других произведений. Играл в фортепианном ансамбле с профессорами Б.Радугиным, А.Сатановским, Б.Гольдфедером и гастролировавшими в Саратове Г.Нейгаузом и Э.Гилельсом. Организовал Клуб пианистов, силами которого в Саратове, Саратовской области и ряде городов СССР велась активная музыкально-просветительская деятельность. В акциях Клуба участвовали не только педагоги и студенты Консерватории, но и знаменитые гастролирующие музыканты (Э.Гилельс, Б.Давидович, Д.Башкиров, Л.Власенко, Н.Петров и другие).



С Э. Гилельсом

Это была натура неуёмная, деятельная, удивительно своеобразная и колоритная как в музыкальном, так и чисто человеческом отношении – определённое представление о ней можно получить, читая записи А.Рыкеля, опубликованные под заголовком «Семён Соломонович Бендицкий рассказывает…» в журнале «Волга» (№№ 7, 8, 9 за 1995 год), а также сборник статей и заметок о Бендицком (2005).

Многое сделавший для художественной культуры города, он остаётся в памяти ныне живущих прежде всего как создатель крупной пианистической школы, ядро которой составляют педагоги Саратовской консерватории О.Одинцов, А.Тараканов, А.Киреева, Т.Кан, А.Скрипай, Л.Шугом, Н.Бендицкий, Н.Смирнова, А.Рыкель и другие (уже с давних пор это бóльшая, основная часть кафедры специального фортепиано). В Консерватории ежегодно проводится посвящённый ему фестиваль-конкурс юных пианистов. С 2011 года в Саратове проходит Всероссийский конкурс пианистов имени С.С.Бендицкого.

Именно в послевоенные годы благодаря С.С.Бендицкому и Б.А.Гольдфедеру кафедра специального фортепиано переживала плодотворнейший период своей эволюции. В лице первого из них была блистательно представлена школа Г.Г.Нейгауза, в лице второго (а также Д.М.Серова и Д.Д.Франка) – школа К.Н.Игумнова. Эти две ведущие линии московского пианизма дали на саратовской почве превосходные, обильные всходы и стали определяющими в формировании мощной региональной ветви современной российской традиции фортепианного исполнительства (см. очерк **Пианистическая плеяда** в *Части второй. Музыкальная персоналия*).

* * *

Что касается первых педагогов Консерватории по другим специальностям, то картина была следующей: теория музыки и композиция – Г.Э.Конюс и Б.В.Карагичев (оба ученики С.И.Танеева), виолончелисты С.М.Козолупов, Л.В.Ростропович (отец Мстислава Ростроповича) и, кроме того, В.Г.Брандт и П.Я.Лямин (труба), Г.Я.Белоцерковский (валторна), Г.К.Поповицкий (гобой), М.И.Султанов (флейта), И.В.Липаев (тромбон, история музыки), а также крупнейшие педагоги-вокалисты того времени М.Е.Медведев, А.М.Пасхалова и Н.И.Сперанский. О вокалистах будет сказано позже, а сейчас вкратце о некоторых других из названных профессоров.

Георгий Эдуардович ***Конюс*** (1862–1933) был связан с Саратовом, фигурально выражаясь, задолго до своего появления на свет Божий – здесь родился его отец, француз по происхождению, Эдуард Константинович, пианист и педагог. Сам Г.Э.Конюс по окончании Московской консерватории, где занимался у С.И.Танеева и А.С.Аренского, преподавал в ней же, затем в Московском музыкально-драматическом училище, а с 1912-го вёл композицию и музыкально-теоретические дисциплины в Саратовской консерватории и в 1917–1919 годах руководил ею в качестве директора.

Деятельность его была чрезвычайно многообразна: автор учебников по теории музыки, гармонии и оркестровке, музыкальный критик, дирижёр симфонического оркестра, работал в составе консерваторской комиссии по хоровому делу и фольклору, в Музыкально-педагогической секции Саратовского городского отдела народного образования, в Коллегии, направлявшей деятельность Саратовского музыкального округа.



Класс профессора Г.Э.Конюса

С 1922-го он вновь преподавал в Московской консерватории, был деканом теоретико-композиторского факультета, удостоен звания заслуженного деятеля искусств РСФСР (1927). Среди его многочисленных учеников композиторы А.Скрябин, Н.Метнер, Р.Глиэр, С.Василенко, А.Хачатурян, Т.Хренников, музыковеды В.Ферман, Д.Рогаль-Левицкий, органист А.Гедике, пианист А.Гольденвейзер, дирижёры К.Сараджев, Б.Хайкин, а также учившиеся у него в Саратове композиторы В.Пушков, К.Листов, Ю.Кочуров.

Конюс вошёл в историю как крупнейший музыковед, создатель теории метротектонизма, принадлежащей к наиболее оригинальным музыкально-научным концепциям. Выдающийся композитор А.К.Глазунов в бытность свою директором Петербургской консерватории, ознакомившись с его исследованиями, писал: *«Считаю труд Г.Э.Конюса величайшим трудом в области изучения процессов музыкального творчества».* Его основные работы: «Критика традиционной теории в области музыкальной формы», «Метротектоническое исследование музыкальной формы», «Научное обоснование музыкального синтаксиса».

В обширном композиторском наследии Конюса выделяются оркестрово-хоровая сюита «Из детской жизни» и симфоническая карти-

на «Лес шумит», балет «Даита» (шёл на сцене Большого театра) и романсы (входили в репертуар Л.Собинова). Отдельные его сочинения не раз получали высокую оценку П.И.Чайковского. Об одном из них он откликнулся в печати в 1893 году: *«Вчера в первый раз была исполнена сюита “Из детской жизни” Г.Конюса, и прежде уже заявившего себя с наилучшей стороны, но на этот раз выказавшего такую силу таланта, такую оригинальную творческую индивидуальность, такое редкое сочетание богатой изобретательности, искренности, теплоты с превосходной техникой, что этому молодому человеку можно предсказать великую будущность…».*

Вслед за пианистами, самую значительную когорту музыкантов-инструменталистов составляют исполнители на струнно-смычковых инструментах. *Семён Матвеевич* ***Козолупов*** (1884–1961), закончив в 1907 году Петербургскую консерваторию по классу А.В.Вержбиловича с большой серебряной медалью, работал концертмейстером группы виолончелей в оркестре Большого театра, а после победы на Всероссийском конкурсе виолончелистов (1911) активно концертировал, в том числе в ансамблях с С.Танеевым, К.Игумновым, А.Гольденвейзером. Игра выдающегося музыканта отличалась виртуозным блеском, сочностью и благородством кантилены, безупречным чувством стиля.



В 1912–1916 годах он преподавал в Саратовской консерватории, давал здесь сольные концерты. С 1920-го вновь в Саратове, занимал пост директора Консерватории. С 1922 года работал в Московской консерватории, заведовал кафедрой виолончели и контрабаса. Козолупов является одним из основоположников современной отечественной виолончельной школы. Среди его учеников – С.Кнушевицкий, Л.Гинзбург, М.Ростропович, В.Берлинский, Ф.Лузанов, Н.Шаховская, В.Фейгин, а также Н.Цеделер, который долгие годы был ведущим профессором по классу виолончели в Саратовской консерватории.

Несомненно, самой крупной фигурой смычкового исполнительства в Саратове многих последних десятилетий был виолончелист *Лев Владимирович* ***Иванов*** (1937–2015). По окончании Саратовской консерватории (класс Н.Э.Цеделера) он совершенствовался в аспирантуре Московской консерватории под руководством С.Н.Кнушевицкого и М.Л.Ростроповича. Продолжая лучшие исполнительские традиции русской виолончельной школы, он отличался бережным отношением к авторскому тексту, редким по красоте звуком, искусством инструментальной кантилены, тонким художественным вкусом, естественностью и прочувствованностью артикуляции.



В его репертуаре была практически вся известная виолончельная литература. Большое внимание уделял ансамблевому музицированию, по его инициативе и с его участием в Саратове были осуществлены большие циклы камерной музыки (все фортепианные трио Бетховена, все камерно-инструментальные произведения Брамса и т.д.). Из реализованных им концертных серий самым значительным стал марафон «Приглашает Лев Иванов» (2001–2005), в рамках которого состоялось 19 вечеров.

Продолжая «персоналию» музыкантов-инструменталистов, обратимся к представителям духового исполнительства. *Василий Георгиевич* ***Брандт*** (1869–1923, по национальности немец, настоящее имя Карл-Вильгельм) – выходец из Баварии, после окончания в 1887 году Придворной музыкальной школы в городе Кобурге (Германия) был первым трубачом Филармонического оркестра и преподавателем Музыкальных курсов в Гельсингфорсе (Хельсинки). С 1890-го работал в оркестре Большого театра в Москве (с 1895 солист) и одновременно, с 1900-го, преподавал в Московской консерватории. С 1912 года и до конца жизни был профессором по классу трубы Саратовской консерватории, руководил её симфоническим оркестром.



В отношении выдающихся достоинств его исполнительства характерен отзыв современника: *«Среди солистов оркестра Большого театра он не знал себе равных по силе, красоте и лирико-драматической кантилене. Звукоизвлечение Брандта поражало широким диапазоном: сверкающие верхние ноты, бархатистое, насыщенное* ***mezzo voce****, наконец, глубокий, баритональный нижний регистр. Потрясали его бурно-пламенные кульминации, патетическая экспрессия, поэтичность фразировки».* В этих словах находим явственное подтверждение тому, что Брандт был, пожалуй, первым из иностранных музыкантов, который глубоко проникся особенностями русской национальной культуры и опирался на традиции её музыкального исполнительства. В 1996 году в Саратове проводился Международный конкурс-фестиваль имени В.Г.Брандта.

Мансур Исламович ***Султанов*** (1875–1919?), родом из башкирских дворян, получил хорошее домашнее образование и по семейным традициям должен был стать военным. Вопреки воле родных он поступил в Московскую консерваторию, где вскоре зарекомендовал себя в качестве многообещающего флейтиста-виртуоза, и окончил её в 1903 году с большой серебряной медалью. Играл солистом в различных оркестрах, в том числе был принят по конкурсу в оркестр Большого театра.



С 1912-го Султанов вёл в Саратовской консерватории не только класс флейты, но также теорию музыки и сольфеджио (в Московской консерватории он получил прекрасную подготовку по этим предметам в классах С.И.Танеева, Г.Э.Конюса и Н.М.Ладухина). Активно концертировал в составе симфонического оркестра, оркестра консерваторской оперной труппы и ансамблей духовых инструментов, так что его по достоинству именовали *«первой флейтой Поволжья»*. Собранные и опубликованные им записи мелодий народов Поволжья вызвали широкий резонанс и до сих пор используются в исследованиях фольклористов.



Класс теории преподавателя М.И.Султанова

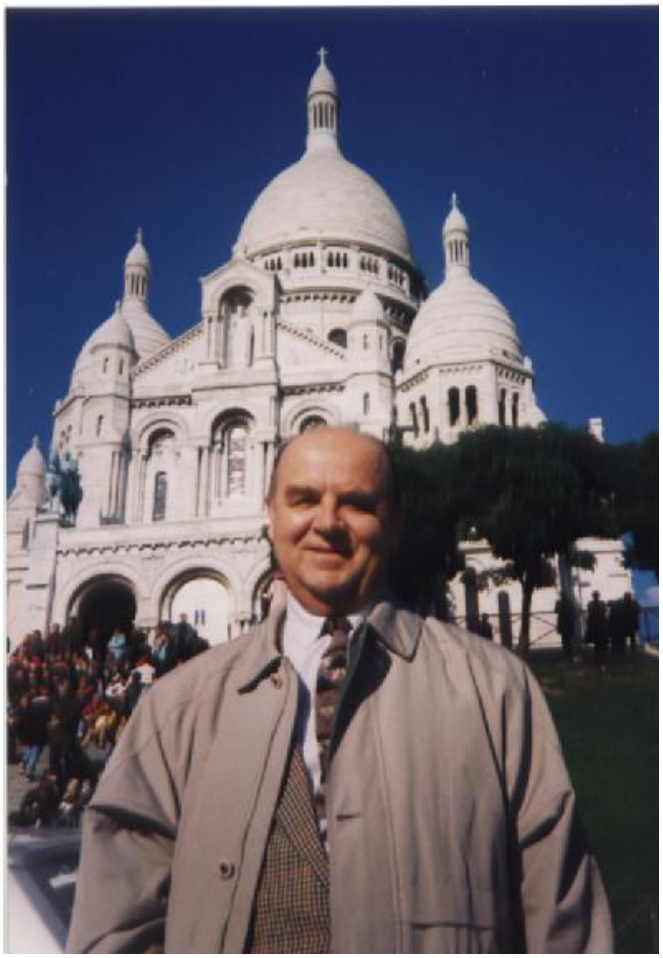
Среди музыкантов-духовиков совершенно особое положение занимал *Иван Васильевич* ***Липаев*** (1865–1942). Уроженец села Спиридоновка Саратовской губернии, он образование получил в Московском музыкально-драматическом училище, где обучались такие видные деятели отечественной культуры, как композитор Василий Калинников, певец Леонид Собинов, дирижёр Сергей Кусевицкий, актёры Ольга Книппер-Чехова и Иван Москвин. Многие годы играл в оркестре Большого театра.

В 1903 году Липаев стал одним из организаторов и председателем Общества взаимопомощи оркестровых музыкантов, вёл большую работу по организации их труда – с этим было связано создание книги «Оркестровые музыканты» (Петербург, 1904), а также издание и редактирование журналов «Музыкальный труженик» (1906–1910) и «Оркестр» (1910–1912). Многие годы он занимался активной музыкально-критической деятельностью, в 1896–1917 годах являлся постоянным корреспондентом и сотрудником «Русской музыкальной газеты» – ведущего музыкального журнала тех лет.



В 1912–1921 годах Липаев преподавал в Саратовской консерватории по классу тромбона и тубы, а также читал лекции по истории музыки, церковного пения и театра. Здесь им был опубликован курс лекций по истории музыки, включающий обзор зарубежной и отечественной музыкальной культуры от древних времён до начала XX века, написаны брошюры о Танееве, Скрябине и Рахманинове, а также воспоминания о Чайковском. Размах развёрнутой им в городе музыкально-просветительской работы был огромен, в различных аудиториях он постоянно выступал с публичными лекциями по искусству.

Большую главу в современную историю духовых и ударных инструментов вписал *Анатолий Дмитриевич* ***Селянин*** (1937–2013). Будучи высокоэрудированным специалистом в области духового исполнительства, он служил проводником международной музыкальной информации в различные регионы России и ближнего зарубежья и, в свою очередь, обеспечивал мировое сообщество информацией о происходящем в музыкальной жизни России, чему способствовало его положение вице-президента Евро-Международной гильдии трубачей и единственного среди отечественных музыкантов члена директората Всемирной гильдии трубачей.



Крупнейший организатор в сфере духового исполнительства, Селянин вёл неутомимый поиск нового репертуара, побуждал композиторов к созданию произведений для трубы и других духовых инструментов. Выступал с лекциями по духовому исполнительству и проводил мастер-классы во многих городах России, ближнего зарубежья, Западной Европы и Северной Америки. В 1991 году создал в Саратове первый в России концертный оркестр духовых инструментов «Волга-Бэнд» и являлся его художественным руководителем.

В 1993-м совместно с доктором Э.Тарром провёл Международный фестиваль В.Г.Брандта в г.Кобурге (Германия). Инициатор и руководитель Международного конкурса трубачей имени В.Г.Брандта в Саратове (1996). Организовал в Саратове Детскую духовую школу, которая ныне носит его имя.

Одна из недавних инициатив в области духового исполнительства – **«Брандт Брасс Ансамбль»,** первый музыкальный коллектив в России, профессионально работавший в жанре брасс-десятки. Он был создан в 2003 году по инициативе Олега Абрамова, являвшегося его художественным руководителем и носит имя выдающегося немецкого трубача Василия Брандта, основателя класса трубы, брасс-ансамбля и симфонического оркестра Саратовской консерватории. Творческая деятельность ансамбля во многом способствовала признанию медных духовых инструментов в качестве концертирующих и ознакомлению широкой аудитории в России и за рубежом с классическим и современным репертуаром для этих инструментов. В его составе: Олег Абрамов (тромбон, эфониум), Ильдар Хамидуллин (тромбон), Юрий Долгов (бас-тромбон), Денис Новицкий (туба), Виталий Иванычев (труба, флюгельгорн), Николай Худошин (труба, труба пикколо), Сергей Маклов (труба), Александр Даниленко (труба), Вячеслав Сидоров (валторна), Валентин Статник (валторна).



* * *

Итак, в 1912 году была открыта первая в российской провинции Саратовская консерватория. В определённом смысле то был исторически значимый факт. Как в своё время создание консерваторий в Петербурге и Москве означало принципиально новую эпоху в воспитании музыкантов-профессионалов, так и теперь, полстолетия спустя, становилась реальной перспектива территориального расширения этого процесса – после Саратова консерватории были основаны в 1913-м в Киеве и Одессе, в 1917-м в Харькове и Тифлисе, а позже и в некоторых других городах страны.

Для города и региона Консерватория явилась мощным катализатором художественного процесса, став тем краеугольным основанием, на котором музыкальная культура края начала развиваться капитальнейшим образом – вширь и вглубь. Свидетельством самоочевидной плодотворности работы Консерватории уже в начальные годы её существования может служить перечень первых студентов, ставших впоследствии видными деятелями музыкальной культуры. Это композиторы Г.Сметанин, А.Митюшин, К.Листóв, В.Пушков, Ю.Кочýров, музыковеды И.Способин, М.Михайлов, А.Дмитриев, скрипачи Я.Рабинович, Д.Цыганóв, виолончелист С.Кнушевицкий, певицы Ф.Мухтарова и Л.Русланова. Остановимся вкратце на некоторых из этих имён.

Много сходного в жизненной судьбе скрипачей *Якова Ильича* ***Рабиновича*** (1900–1978) и *Дмитрия Михайловича* ***Цыганова*** (1903–1992). Оба родились в Саратове и занимались здесь в Консерватории у Я.Я.Гаека, а затем в Московской консерватории (Рабинович к тому же совершенствовался у О.Шевчика в Праге и у Э.Изаи в Брюсселе). Оба выступали как солисты и ансамблисты (Цыганову довелось играть с такими крупными музыкантами, как композиторы Н.Метнер, С.Прокофьев и Д.Шостакович, пианисты Ф.Блуменфельд, А.Гольденвейзер, К.Игумнов, Г.Нейгауз, М.Юдина, Л.Оборин, Э.Гилельс, С.Рихтер, С.Фейнберг). Оба долгие годы были профессорами Московской консерватории: Рабинович в 1929–1960 годах (в 1937–1939 декан оркестрового факультета), Цыганов в 1930–1986 годах (в 1956–1981 заведующий кафедрой скрипки).

Рабинович является автором произведений для скрипки, Цыганов – автором транскрипций для скрипки сочинений Баха, Вивальди, Чайковского, Стравинского, Шостаковича, Щедрина. Кроме того,

Цыганов был одним из основателей и участников Квартета имени Бетховена (1923–1977, 1-я скрипка), который гастролировал в СССР и за рубежом, а также был первым исполнителем многих произведений, в том числе посвящённых ему (одно из них – Двенадцатый квартет Шостаковича).

Святослав Николаевич ***Кнушевицкий*** (1907–1963) на виолончели начал заниматься в Петровске Саратовской губернии с семи лет под руководством отца, Н.Н.Кнушевицкого (его стараниями в городе была открыта музыкальная школа), затем в Саратове у Б.П.Вепрейского. Услышавший его профессор С.М.Козолупов зачислил Кнушевицкого в 1920 году в Саратовскую консерваторию в свой класс, а позже, переехав в Москву, перевёл в свой класс в Московскую консерваторию, где Кнушевицкий по настоянию А.В.Луначарского получал именную стипендию. С 1929 года он был концертмейстером группы виолончелей Большого театра, а с 1933-го, после победы на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, начал активную концертную деятельность, в том числе с триумфальным успехом во время многочисленных зарубежных гастролей (из характерных реплик западной прессы: *«русский Пабло Касальс»*, *«выдающийся интерпретатор»*, *«исполин виолончели»*).

Основу репертуара Кнушевицкого составляла главным образом русская классика: Чайковский, Лядов, Глазунов, Аренский, Рахманинов. Его исполнение отличалось исключительной одухотворённостью и проникновенностью, чему служил красивый, певучий звук (в этом он исходил из принципов искусства выдающихся представителей русской вокальной школы – Ф.Шаляпина, Л.Собинова, А.Неждановой). Ему посвятили свои виолончельные концерты Мясковский, Хачатурян, Василенко. В конце 1930-х годов вместе с Д.Ойстрахом (скрипка) и Л.Обориным (фортепиано) С.Кнушевицкий составил замечательный исполнительский ансамбль – прославленное трио, оставившее множество эталонных звукозаписей.

На родине выдающегося виолончелиста, в городе Петровске Саратовской области, его имя носит музыкальная школа. В Саратовской консерватории проводится конкурс виолончелистов имени С.Н.Кнушевицкого, весной 2012 года он проходил в статусе Международного конкурса.



С.Бендицкий и С.Кнушевицкий

С момента открытия Консерватории её коллектив самым активным образом включается в концертную жизнь города. Иначе и быть не могло, учитывая столь мощный приток свежих артистических сил, появление целого ряда новых первоклассных музыкантов. С сольными программами особенно часто выступали пианисты Э.Гаек, М.Пресман, И.Розенберг, И.Сливинский, А.Скляревский, скрипачи Я.Гаек, В.Зайц, виолончелисты С.Козолупов, Л.Ростропович, певица А.Пасхалова. Очень многое исполнялось в Саратове впервые – глубокий след в памяти горожан оставили музыкальные премьеры И.Сливинского и А.Скляревского, Второй фортепианный концерт Рахманинова, прозвучавший в 1913 году в исполнении Э.Гаека, и целый ряд скрипичных произведений, сыгранных его братом Я.Гаеком.

Осуществляются крупные исполнительские инициативы. Так, А.Скляревский в 1917 году провёл цикл из восьми исторических концертов клавирной и фортепианной музыки, охватывающий её эволюцию от старых мастеров до Прокофьева. Многочисленные концерты давал С.Козолупов, поставивший своей главной целью ознакомить саратовскую публику с наиболее значительными образцами крупной формы в сфере виолончельной музыки. Основное место в его программах заняли сонаты Боккерини, Бетховена, Сен-Санса, Рубинштейна, Рахманинова.

Всё увереннее выступал симфонический оркестр Консерватории, составленный из педагогов и учащихся. В первый год он насчитывал немногим более 40 музыкантов, но этого было достаточно, чтобы по меркам того времени поднять программу практически лю-

бой сложности. Постоянным руководителем оркестрового класса был В.Брандт, который выносил на суд публики такие произведения, как Пятая симфония Бетховена, Симфония «Рим» Бизе, «Итальянское каприччио» Чайковского, Первая симфония Калинникова. Об уровне исполнения консерваторского оркестра говорит тот факт, что с ним в качестве дирижёров выступали такие музыканты, как А.Глазунов, А.Аренский, М.Ипполитов-Иванов, А.Гречанинов, Н.Черепнин, В.Сафонов, Н.Малько, Н.Голованов, К.Сараджев (в качестве гастролёра он стал бывать в Саратове с 1912-го, а с 1918 по 1919 год руководил этим коллективом).

Кардинальное расширение общей художественной базы, происходившее с открытием Музыкального училища, а затем Консерватории, естественно повело к тому, что Саратов становился по-настоящему музыкальным городом, и это привлекало сюда именитых гастролёров, справедливо полагавших найти здесь адекватную реакцию слушательской среды. Помимо только что названных композиторов (Глазунов, Аренский, Ипполитов-Иванов, Гречанинов, Черепнин), которые включали в концертные программы собственные сочинения, в Саратове побывали также А.Скрябин, С.Рахманинов, Р.Глиэр, С.Прокофьев.

Из исполнителей-инструменталистов в городе особенно часто бывали пианисты – отечественные (В.Тиманова, А.Зилоти, В.Сафонов, А.Гольденвейзер, К.Игумнов, А.Боровский) и зарубежные (В.Ландовска, Э.Петри, И.Гофман, Артур Рубинштейн). Показательна отзывчивость саратовских слушателей, их способность по достоинству оценить неординарную художественную личность. Двадцатилетний В.Горовиц в 1925 году за десять дней дал четыре сольных концерта и на каждом публика занимала в Большом зале Консерватории все проходы и балкон. Рецензент «Саратовских известий» утверждал: *«Владимир Горовиц – явление исключительное. Его артистические данные так велики, его техника уже теперь так совершенна и своеобразна, что современная музыкальная критика с полным основанием ставит его в ряды самых выдающихся пианистов»*.

С удовольствием посещали Саратов корифеи вокального искусства Евгения Мравина, Мария Оленина-д'Альгейм, Зоя Лодий, Антонина Нежданова, Леонид Собинов, Фёдор Шаляпин (о его сольном концерте в 1909 газета писала: *«Произвести такое колоссальное впечатление может, конечно, только великий артист»*), а также эстрадные певицы Варвара Панина и Надежда Плевицкая. Приезжали

также квартеты (Венский, Чешский, Мекленбургский) и вновь симфонический оркестр С.Кусевицкого (в 1912 и 1914 году).

* * *

В военные годы в составе эвакуированной Московской консерватории в Саратове оказалось настоящее созвездие крупнейших музыковедов: В.О.Берков, Н.Я.Брюсова, И.И.Дубовский, Ю.В.Келдыш, Б.В.Левик, Т.Н.Ливанова, И.И.Мартынов, И.В.Нестьев, В.В.Протопопов, И.Я.Рыжкин, С.С.Скребков, В.Э.Ферман, Б.М.Ярустовский. Несмотря на трудности переживаемого времени, продолжалась исследовательская деятельность профессоров и преподавателей историко-теоретического и композиторского факультетов объединённой консерватории. Проводились научные сессии, посвящённые русской музыке, военно-патриотической тематике, были защищены кандидатские диссертации В.О.Беркова «Гармония Глинки», С.В.Протопопова «Камерно-инструментальное творчество С.И.Танеева».

Особый след оставило пребывание учёного с мировым именем, каким был *Болеслав Леопольдович* ***Яворский*** (1877–1942).



Теоретик и историк музыки, пианист, композитор и педагог (среди его учеников – В.Цуккерман, А.Альшванг, С.Протопопов,

А.Свешников), он в своё время инспектировал Саратовскую консерваторию, в 1915 году возглавил экзаменационную комиссию, оценивавшую её первых выпускников. В период эвакуации главным для Яворского была научная работа. Здесь он редактировал уникальный по масштабам и глубине труд «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина», который обсуждался в Саратовской консерватории на шести специальных заседаниях. Об этом исследовании восторженно отзывался Д.Шостакович в письме, переданном в Саратов незадолго до кончины учёного.

Незабываемым событием консерваторской жизни стало проведение «Семинара по изучению творческого мышления И.С.Баха», который Яворский считал важнейшим этапом своей научной деятельности. Заключительное заседание он подытожил словами: *«Первый раз в жизни мне удалось осуществить в полном объёме Баховский семинар. Теперь я могу спокойно умереть».* Он был похоронен в Саратове 26 ноября 1942 года. В библиотеке Консерватории хранится архив выдающегося музыканта. В Малом зале, где он проводил Баховский семинар, установлена мемориальная доска. С 1997 года в Саратовской консерватории регулярно проводятся Международные научные чтения, посвящённые памяти Б.Л.Яворского.

В последующие десятилетия происходило неуклонное поступательное развёртывание творческого потенциала Консерватории и параллельно этому окончательно складывалась музыкально-художественная образовательная система города и области. Нижний ярус её огромной пирамиды – это разветвлённая сеть музыкальных школ и школ искусств, к которым в последнее время прибавились музыкально-эстетические лицеи. Если брать Саратовскую область в целом, то общее число таких учреждений – более ста (причём некоторые из них имеют по несколько филиалов), а это около 25 тысяч детей и свыше двух тысяч педагогов.

Следующий ярус музыкально-образовательного комплекса составляли многочисленные, как нигде в других периферийных регионах страны, музыкальные училища и училища искусств – два в Саратове (Областной колледж искусств и Областной колледж культуры) и четыре в области (Балашовское музыкальное училище, Марксовское училище искусств, Вольское музыкальное училище имени В.В.Ковалёва и Балаковское училище искусств, открытые соответственно в 1967, 1969, 1970 и 1999 годах) – все они реорганизованы в 2014 году в филиалы **Саратовского областного колледжа искусств**.

Впечатляет спектр направлений, по которым эта художественно-образовательная структура готовит специалистов среднего звена: теория музыки, фортепиано, струнные инструменты, духовые и ударные инструменты, инструменты народного оркестра, вокальное искусство, хоровое дирижирование, сольное и хоровое народное пение, музыкальное искусство эстрады, хореографическое искусство, актёрское искусство, цирковое искусство, живопись, дизайн, народное художественное творчество, звукооператорское мастерство, библиотековедение.

С 2003 года это учебное заведение возглавляет его выпускница, заслуженный работник культуры РФ, обладатель медали ордена II степени «За заслуги перед Отечеством» *Надежда Николаевна* ***Скворцова***. Её деятельность способствует исключительно плодотворной нынешней жизни Колледжа. Примечательный факт: за последние годы победителями Всероссийских и Международных конкурсов стали свыше тысячи студентов, из них более ста удостоены стипендии губернатора Саратовской области, фонда «Молодые дарования России», фондов Галины Улановой, Светланы Захаровой и других. Эти успехи коллектива отмечены и тем, что в 2010 году Колледж занесён на Доску почёта Саратовской области. Недавно проведён капитальный ремонт здания, в котором оно нуждалось многие десятилетия, открыто общежитие, что позволяет принимать абитуриентов из области и других регионов страны.



Подготовку специалистов различного профиля осуществляет также музыкально-педагогический факультет Педагогического института Саратовского государственного университета (ныне – Институт искусств, многие годы возглавляемый *Ингой Эрленовной* ***Рахимбаевой***), открытый в 1959 году в числе трёх первых подобных факультетов в Российской Федерации (наряду с Москвой и Свердловском). Основная профессия – школьный учитель музыки; дополнительные специализации – учитель истории искусств и мировой художественной культуры, музыкальный руководитель в дошкольном учреждении. За прошедшие десятилетия выпущено свыше двух тысяч педагогов-музыкантов, работающих в различных учебных заведениях, а также в театрах, концертных организациях, хоровых коллективах России, ближнего и дальнего зарубежья. Ныне в Саратовской области нет ни одной общеобразовательной школы, где бы не преподавали выпускники этого Института.

И, наконец, одна из старейших в стране консерваторий, располагающая педагогическими, научными и артистическими кадрами самого высокого ранга (в её составе своё достойное место занимает Театральный институт). И следует подчеркнуть, что это не просто учебное заведение, где проходят высшую профессиональную подготовку музыканты и актёры – это важнейший центр музыкальной и театральной жизни, хранитель высоких традиций классического искусства и лаборатория современных инновационных устремлений. Центр, формирующий культурную среду Саратова и всего Саратовского края.

Благодаря Консерватории к нынешним дням сложилась разветвлённая, практически законченная в своей насыщенности и разносторонности инфраструктура музыкальной культуры, что обеспечивает городу гарантию полноценного и полнокровного существования независимо от внешних обстоятельств. Причём по ряду позиций Саратовский край несомненно занимает приоритетное положение среди родственных себе регионов. Достаточно назвать Международные конкурсы пианистов и Международный конкурс трубачей имени В.Г.Брандта, Российский фестиваль имени Г.Г.Нейгауза и Собиновский фестиваль – до сих пор акции такого статуса не проводились в периферийных городах страны.

* * *

В 1939 году в числе первых периферийных городов Саратов создаёт у себя отделение Союза композиторов СССР. В 1960-м его возглавил *Виктор Владимирович* ***Ковалёв*** (1919–1993), ярко заявивший о себе с конца 1950-х годов. По окончании музыкальной школы в городе Вольске он поступил в 1937-м в Музыкальное училище при Московской консерватории (класс композиции Б.С.Шехтера), которое после демобилизации из Советской Армии закончил в 1950 году (по классу Г.С.Фрида). Образование завершил на музыковедческом отделении Саратовской консерватории в 1957-м и преподавал в Саратовском музыкальном училище, где долгое время руководил теоретическим отделом.



Работал он преимущественно в вокально-хоровых жанрах (кантаты и циклы «Волга – песнь моя!», «Девичьи песни», «Земля моя» и др.), в своём творчестве опирался на песенные истоки, в том числе на волжский фольклор, его музыке присущи лирическая задушевность, романтическая приподнятость. Большим достижением стало создание

балета «Девушка и Смерть» (1961), который шёл на сценах Саратовского и Куйбышевского театров оперы и балета, был показан в Москве и удостоен диплома первой степени на Всесоюзном смотре спектаклей. На доме в Саратове, где жил композитор, установлена мемориальная доска, его имя носит Вольское музыкальное училище и Школа искусств № 23 города Саратова.

На этапе 1950–1960-х годов основное ядро Саратовской композиторской организации составили такие композиторы, как Б.А.Сосновцев, М.Н.Симанский, О.А.Моралёв и А.А.Бренинг. В меру своих возможностей они многое делали для музыкально-образовательного процесса, однако главным делом своей жизни считали сочинение музыки.

Борис Андреевич ***Сосновцев*** (1921–2007) был родом из Куйбышева (ныне Самара). В Саратов он приехал в 1953 году, после окончания Московской консерватории (класс композиции А.Н.Александрова) и аспирантуры при ней (с защитой кандидатской диссертации «Симфоническое творчество С.В.Рахманинова в период 1890–1900-х годов», научный руководитель – В.А.Цуккерман).



Трижды возглавлял Саратовскую композиторскую организацию (с 1956, 1966 и 1983 года), избирался членом правления Союза композиторов СССР (1958) и РСФСР (1968). В Консерватории препода-

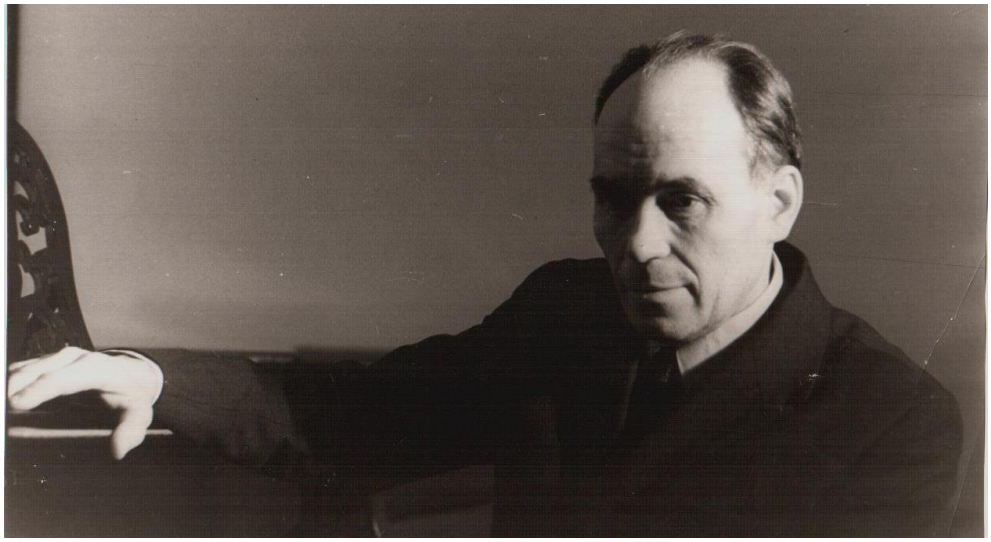
вал музыкально-теоретические предметы и вёл класс композиции, более четверти века являлся заведующим кафедрой теории музыки и композиции, в 1969–1976 годах был ректором. Воспитал целую плеяду талантливых музыковедов, лучшие из которых работали на кафедре, в том числе и руководили ею после его ухода на пенсию (Е.Ершова, Е.Вартанова, Н.Иванова).

В своём творчестве Сосновцев широко опирался на народно-песенные традиции, особенно в их волжской ветви (Симфониетта на русские темы, Пять народных песен для струнного квартета, опера «Степан Разин»). Неизменно ориентируясь на классическое наследие, он, тем не менее, экспериментировал в области музыкальных форм (четыре симфонии, инструментальные концерты, 24 прелюдии для фортепиано). Значительную часть созданного им составляют вокальные произведения: кантата «За годом – год», оратория «Я говорю это всем», циклы романсов на стихи С.Щипачёва, Н.Заболоцкого, С.Есенина, Н.Рубцова.

Именно по инициативе Б.А.Сосновцева, в его бытность ректором Консерватории, в Саратов были приглашены три другие из названных выше композиторов: М.Н.Симанский из Горького (ныне Нижний Новгород, приехал в наш город в 1960 году), О.А.Моралёв из Свердловска (ныне Екатеринбург) и А.А.Бренинг из Казани (оба они начали работать в Саратове с 1968-го). Стоит заметить, что их творческий дар в полной мере раскрылся именно здесь, саратовский период стал для них вершинным.

Михаил Николаевич ***Симанский*** (1910–2002) музыкальное образование получил в Московской консерватории по классу фортепиано С.Е.Фейнберга, а затем в Ленинградской консерватории по классу композиции (начинал у Д.Д.Шостаковича и М.Ф.Гнесина, после войны закончил у Б.А.Арапова). В 1941 году ушёл добровольцем на фронт, был тяжело ранен. С 1949-го преподавал в Горьковской консерватории, а с 1960-го почти четыре десятилетия в Саратовской консерватории. Избирался секретарём правления Союза композиторов РСФСР, членом правления Союза композиторов СССР. В 1972–1983 годах возглавлял Саратовскую композиторскую организацию. Симанский выделялся исключительной продуктивностью творчества в самых различных жанрах: опера («Василий Тёркин», «Чернышевский», «Рихард Зорге»), инструментальный концерт (18, из них 7 для фортепиано с оркестром), камерно-инструментальная музыка (в том

числе 22 струнных квартета и около 80 фортепианных прелюдий), хоры, романсы, песни.

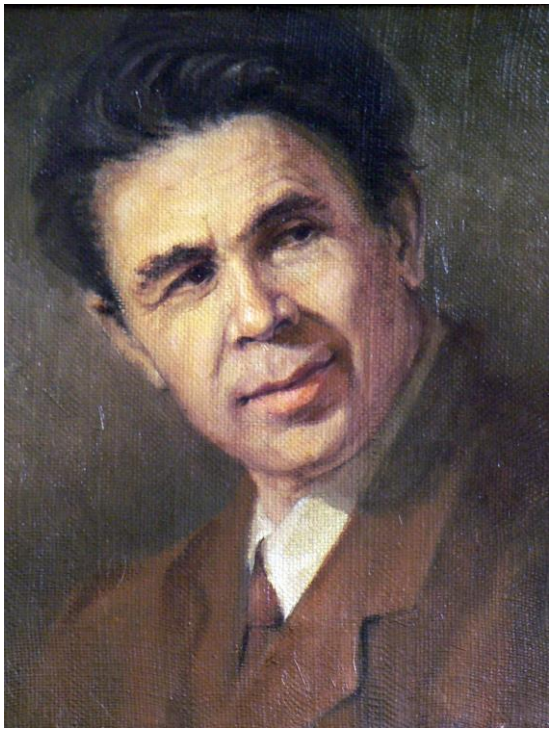


Основу наследия составляют 40 симфоний (среди них немало программных – например, № 6 «Мир сегодня», № 10 «Памяти Шостаковича», № 12 «Хиросима», № 15 «Русь») и 12 симфонических поэм («Память сердца», «Берёзы Освенцима», «Баллада о солдате» и др.). Т.Хренников по достоинству назвал его *«рыцарем симфонии»*. Тяготел к социально-гражданственной проблематике, с большой искренностью воплощал сложный внутренний мир современника. Творчество Симанского органично вписывается в традиции Скрябина, Рахманинова, Шостаковича. Его произведения широко исполнялись в СССР и за рубежом (Варшава, Прага, Братислава, Будапешт, города Германии).

Олег Аркадьевич ***Моралёв*** (1922–2002) был участником Великой Отечественной войны и после демобилизации учился в Музыкальном училище при Московской консерватории, затем в самой Консерватории (класс композиции Е.К.Голубева), а также в аспирантуре Уральской консерватории (руководитель В.Н.Трамбицкий). Работал в Свердловске (ныне Екатеринбург), избирался председателем местной организации Союза композиторов РСФСР, позднее – членом правления Союза композиторов СССР. С 1968 года преподавал в Саратовской консерватории, в 1972–1983 годах был ответственным секретарём, с 1988-го председателем Саратовской композиторской организации.

Ведущее место в творчестве Моралёва занимали оркестровые и концертные жанры (три симфонии, пять инструментальных концертов, симфонические поэмы, увертюры), но примечательны также три

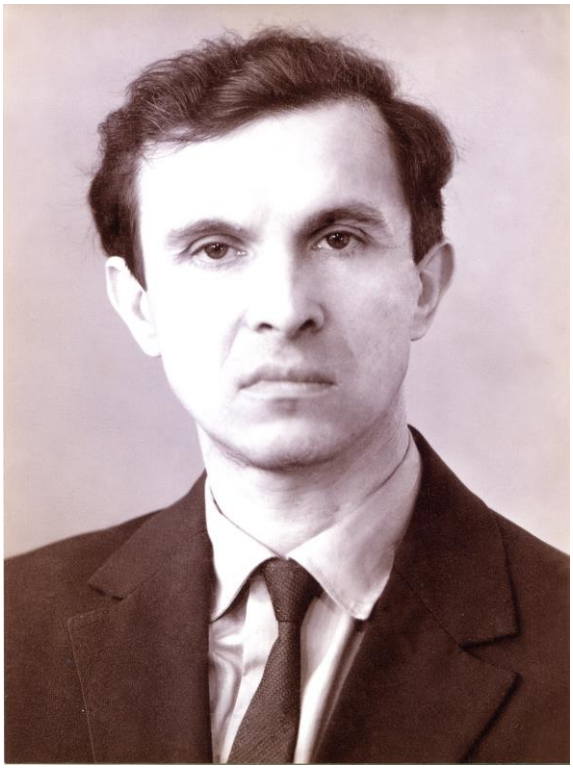
струнных квартета, кантаты («В канун века», «Если мы войну забудем», «Чёрный человек») и вокальные циклы («Смерть солдата», «Перечитывая Александра Блока»).



Передавая противоречия и конфликты жизненного процесса, не чуждаясь психологической усложнённости (Третья симфония, «Монологи, сцены и дуэты» для скрипки, альта и камерного оркестра), он тем не менее безусловно тяготел к утверждению позитивной и оптимистической настроенности. Этому сопутствовала объективно-эпическая окрашенность многих его произведений (Вторая симфония «Сибирское сказание»), стремление писать искренне, просто, доступно, с эмоциональной непосредственностью, широко преломляя песенные интонации и ритмы.

Арнольд Арнольдович ***Бренинг*** (1924–2001) родом из саратовских немцев-колонистов, переселившихся в Россию в середине XIX века. По окончании Казанского музыкального училища в 1942 году, как представитель немецкой нации, выслан в Трудовую армию на Урал. По возвращении окончил Казанскую консерваторию по двум отделениям (композиция и фортепиано). Это был композитор академического плана, обладавший высокой музыкальной эрудицией, безупречным профессионализмом, владевший всем арсеналом полифонической техники. Автор полутора сотен сочинений во многих жанрах: 10 симфоний, 9 симфонических поэм, 9 инструментальных кон-

цертов, 6 струнных квартетов, 4 цикла фортепианных пьес («Уральские эскизы», «Балтийские эскизы», «Волжские эскизы», «Курские эскизы») и множество других камерно-инструментальных произведений, опера «Крылатый человек», вокальная и хоровая музыка.



Тяготел к программности (симфонии № 5 «Аэлита» и № 7 «Небо Родины», симфонические поэмы «Волжская баллада», «Кондор» и военный триптих «На Мамаевом кургане», «Курская дуга», «По следам Ленинградской блокады»), претворял в музыке свои связи с немецкой культурой (Симфония № 9 «Из истории собора», симфоническая поэма «Земля отцов» и др.).

Одно из глубоко почитаемых композиторских имён – недавно ушедшая из жизни *Елена Владимировна* ***Гохман*** (см. о ней в очерке **Елена Гохман** *Части второй. Музыкальная персоналия*).

Разнонаправленность творчества наших композиторов характерно преломляется в исканиях выпускников Саратовской консерватории Владимира Королевского, Владимира Мишле, Алексея Павлючука и выпускника Новосибирской консерватории Сергея Полозова.

Владимир Григорьевич ***Королевский*** (род.1960) отличается высокой продуктивностью и большим разнообразием разрабатываемых жанров (симфонии, квартеты, сонаты, инструментальные и хоровые сюиты), причём не менее широк и диапазон его образной палитры – от подчёркнутой концепционности (в любой из четырёх симфоний)

до юмора и звукового озорства (с наибольшей очевидностью в музыке к многочисленным театральным спектаклям).

Владимир Станиславович ***Мишлé*** (род.1960) также является автором четырёх симфоний, а кроме того – многочисленных других оркестровых произведений, камерных ансамблей и музыки для фортепиано, хоровых и вокальных циклов. Оригинальной чертой творчества Мишле является то, что он стремится к претворению в академической сфере широко бытующего интонационного материала, нередко обращается в своей инструментальной музыке к жанру шутки, пародии, остроумной игры с различными стилевыми моделями, чем в частности привлёк к себе внимание известных оркестровых коллективов, руководимых Л.Исакадзе и В.Спиваковым (симфоническая картина «Праздник», Концертино для камерного оркестра, Вариации на тему «Ёлочки» для фортепиано с оркестром, струнный квартет «Памяти кузнечика» и др.). Вместе с тем, его произведения отличают поэтичность и искренность высказывания, тонкий художественный вкус, прочная опора на традиции.

Алексей Вячеславович ***Павлючук*** (род.1970), тяготея к подчёркнуто проблемному образному строю, настойчиво и широко экспериментирует с самыми сложными звуковыми техниками второй половины XX – начала XXI века, всё более приближаясь к манере вполне оригинальной, но достаточно коммуникативной, поэтому не случайно ряд его последних работ отмечен на композиторских фестивалях и конкурсах (Фортепианное трио, «Ветер» для голоса и фортепиано, симфоническая картина «Памяти Сергея Беринского» и др.).

Сергей Павлович ***Полозов*** (род.1963), не придерживаясь какого-либо определённого из современных музыкальных течений, свободно использует их возможности для воплощения своих художественных замыслов, которые он реализует в основном в камерно-инструментальных и хоровых жанрах, а также в сочинениях для оркестра и ансамбля русских народных инструментов (струнные квартеты, кантата «Песни Стеньки Разина», «Сказ», написанный по мотивам П.Бажова, «Скоморошьи погудки»). Для многих его произведений характерен интеллектуализм в сопряжении с театральностью мышления.

Многие члены Саратовской композиторской организации успешно работают в массовых жанрах. Широким признанием пользуются песни народного артиста России *Евгения Михайловича* ***Бикташева*** (см. о нём в очерке **Евгений Бикташев** *Части второй. Музы-*

кальная персоналия). С давних пор трудится в песенном жанре *Юрий Владимирович* ***Массин*** (род.1941), который ведёт настойчивый поиск нестандартной интонации, часто вкладывает в песню мощный публицистический заряд, сохраняя при этом ноту задушевности (цикл «Музыка над Волгой» и серия «Сны и были», записанная на компакт-диск Николаем Караченцовым). *Игорь Николаевич* ***Дороднов*** (род.1958) в своём творчестве инициативно развивает многообразные традиции отечественной массовой песни (среди разноплановых образцов – «Помни их, Россия», «На Байконуре», «Погоны», «Игра», «Снежинки», «Серебряное танго»). *Виталий Алексеевич* ***Окороков*** (род.1962), напротив, целиком обращён к новейшим видам музыкальной эстрады, активно сотрудничая с лидерами поп-музыки (А.Пугачёва, М.Распутина, А.Апина, Ф.Киркоров, группа «На-На» и др.).

Суммируя сказанное, необходимо сказать, что в творчестве членов Саратовской композиторской организации представлены все существующие жанры – от музыки для детей и массовой песни до масштабных ораториальных и музыкально-театральных полотен, сложнейших симфонических и камерных партитур, написанных в полном спектре художественных манер (от традиционной до авангардной). И если, к примеру, мы располагаем такими вершинными достижениями, как лучшие оркестрово-концертные композиции Арнольда Бренинга, Олега Моралёва, Михаила Симанского, Бориса Сосновцева или принадлежащие перу Елены Гохман вокальный цикл «Бессонница», балет «Гойя», оратория *«Ave Maria»*, то это как нельзя более красноречиво говорит о высоком потенциале местных композиторов.

* * *

Собирание фольклора происходило на территории края с начала XIX столетия. К 1830-м годам относятся первые публикации текстов, в середине века издаётся большой сборник Н.Костомарова и А.Мордовцева «Русские народные песни, собранные в Саратовской губернии» (М., 1862). На рубеже XX столетия появляется целая серия подобных сборников, подготовленных М.Соколовским: «Былины, исторические, военные, разбойничьи и воровские песни, записанные в Саратовской губернии» (Петровск, 1896), «Великорусские свадебные песни и причитания, записанные в Саратовской губернии» (Саратов, 1898), «Великорусские весенние хороводные песни, записанные в Саратовской губернии» (Владимир, 1908). Тогда же были опубликованы первые нотные записи саратовского фольклора: «Песни с Поволжья»

А.Маслова (М., 1906) и «50 песен русского народа из собранных в 1902 году в Саратовской губернии И.В.Некрасовым и Ф.И.Покровским» (М., 1907).

Изучение этого пласта музыкальной культуры получило новый импульс с открытием Музыкального училища, а затем Консерватории. В Саратове долгое время, с 1907 по 1920 год, жил крупнейший фольклорист, выпускник Московской консерватории и Московского университета *Александр Михайлович* ***Листопадов*** (1873–1949), который с 1914-го вёл в нашей Консерватории хоровой класс, а с 1917-го был её профессором. Прославившись впоследствии исследованиями песнетворчества донских казаков, в нашем регионе он собирал и изучал русские и татарские песни (его первые записи относятся к 1892 году). В ходе неустанного собирательства он многократно побывал в районах рек Хопёр и Медведица, делая записи народных песен Поволжья. В частности в трудовых припевках волжских грузчиков Листопадов впервые для фольклористики зафиксировал многоголосие, тогда как раньше этот жанр считался сугубо одноголосным.

Теперь сугубо локальный штрих. Среди множества разновидностей русской гармоники (тульская, вологодская, касимовская, вятская, сибирская, «венка», хромка, ливенка и т.д.) совершенно особое место принадлежит **саратовской гармонике**. Начиная с 1860-х годов, на протяжении ряда десятилетий местные мастера выработали уникальную модель однорядовой трёхголосной гармони с двумя колокольчиками, которые создают нарядный перезвон. Своеобразный тембровый колорит резко выделяет её среди других видов гармоник, что, вероятно, и послужило причиной исключительной популярности в народном быту. В 1920-х годах кустари объединились в артель «Музыка». Со временем здесь работало до 150 мастеров, изготавливавших за год около восьми тысяч инструментов. На саратовской гармонике виртуозно играл И.Паницкий, под неё любили петь О.Ковалёва и Л.Русланова.

Ольга Васильевна ***Ковалёва*** (1881–1962) родилась в деревне Любовка Саратовской губернии, пению обучалась в Саратовском музыкальном училище, а затем на Оперных курсах И.П.Прянишникова в Петербурге. В составе частной оперной труппы гастролировала в разных городах России, выступая в партиях Вани («Жизнь за царя» Глинки), Ольги («Евгений Онегин» Чайковского) и др. Хотя официально она числилась оперной певицей, обладавшей глубоким контральто, всё же подлинным её призванием стало исполнение русских

народных песен. На их основе под руководством известного фольклориста Е.Линёвой Ковалёва подготовила концертную программу, с которой начала выступать в Москве с 1912 года.



Именно в этом качестве она с большим успехом гастролировала в Европе (Швеция, Норвегия, Финляндия, Франция, Германия), с 1925-го работала солисткой Всесоюзного радио. Она является автором текстов и мелодий многих популярных песен, привлекающих задушевным лиризмом, красотой широкого распева («Весной Волга разольётся», «Ой, цвети, кудрявая рябина», «Волга-реченька глубока» и др.).

Ковалёва оказалась непосредственной предшественницей Руслановой, и в их жизненном пути обнаруживается немало общего. *Лидия Андреевна* ***Русланова*** (1900–1973) родилась в деревне Александровка Петровского уезда Саратовской губернии, в Саратове в 1914–1916 годах брала уроки пения у ведущего педагога Консерватории М.Е.Медведева. Профессиональную деятельность она начала в 1917-м, как эстрадная певица дебютировала в 1923 году. Русланова обладала ярким, сильным голосом, посредством которого могла передавать тончайшие оттенки музыкально-поэтической интонации, и в совершенстве владела искусством импровизации. Главное место в её репертуаре занимали русские народные песни, которые она исполняла с широкой удалью, терпким юмором или проникновенной сердечностью. Волжские песни Русланова пела в специфически саратовской манере, в том числе воспроизводя особенности местного говора. С 1993 года в Са-

ратове проводился Поволжский конкурс-фестиваль молодых исполнителей народной песни имени Л.А.Руслановой, который с 1995-го приобрёл статус Всероссийского.



В 1918 году в Консерватории была создана комиссия по хоровому делу и фольклору. Именно в это время А.М.Листопадов первым в стране поставил вопрос об открытии в вузе класса народной песни и о создании образцового народного хора – вопрос этот был предметом обсуждения специально созданной в 1919 году комиссии. Весной того же года по его инициативе при одном из отделов народного образования были открыты руководимые им курсы по изучению русской народной песни. Таким образом, уже в первые послереволюционные годы Листопадов разработал в Саратове проект основания в консерваториях отделения народного пения.

Осуществить эту пророческую идею удалось только во второй половине 1960-х. И главные импульсы для её продвижения в общероссийском масштабе исходили опять-таки из Саратова. В 1967 году одновременно в нашей Консерватории и в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных были открыты отделения руководителей народного хора. Это был первый в стране опыт становления новой специальности. Основным «двигателем» начинания выступил Л.Л.Христиансен, который подготовил обоснование данного образовательного проекта и разработал соответствующую методологическую базу. Его с полным основанием можно счи-

тать основателем профессионального народно-певческого образования в России.

Лев Львович ***Христиансен*** (1910–1985) в детстве и юности жил с родителями в Хвалынске, Аткарске, Саратове, Бальцере (Красноармейске), Покровске (ныне Энгельс) – эти перемещения семьи происходили ввиду рода деятельности отца. В 1929 году он поступил в Саратовский музыкальный техникум и, закончив его в 1932-м, преподавал там же по классу народных инструментов, был заведующим отделом. По окончании в 1938 году историко-теоретического факультета Московской консерватории работал начальником Отдела музыкальных учреждений Управления по делам искусств при Совнаркоме РСФСР, с 1941-го управляющим и художественным руководителем Всесоюзного гастрольно-концертного объединения, с 1942-го художественным руководителем Филармонии в Свердловске (Екатеринбурге), где в 1943-м создал Уральский народный хор и одновременно преподавал в Уральской консерватории.



С 1959 года Христиансен жил в Саратове, являлся ректором Консерватории, заведующим кафедрой истории музыки, а с 1967-го возглавил созданное им отделение народного пения и фольклора. Как музыкальный деятель, он входил в состав советских делегаций Меж-

дународного конгресса этнографов и Международного совета ЮНЕСКО, участвовал в научных конференциях в Будапеште, Берлине, Бухаресте, Софии. Христиансен организовал большую серию фольклорных экспедиций (собственноручно им собрано и обработано свыше двух тысяч напевов), редактировал и публиковал сборники народных песен. Подготовленное им издание «Уральские народные песни» (1961) до настоящего времени остаётся самым полным собранием музыкального фольклора этого региона. В память Л.Л.Христиансена с 2005 года в Саратовской консерватории регулярно проводятся Всероссийские научные чтения «История, теория и практика фольклора».

В 1987 году отделение руководителей народного хора было преобразовано в самостоятельную кафедру. Эта инициатива была подхвачена по всей стране. И сейчас уже трудно найти музыкальное учебное заведение, где не было бы данной специальности. С 2009 года в связи с большим объёмом выполняемой исследовательской работы данное подразделение Консерватории правомерно получило новое название: **кафедра народного пения и этномузыкологии**.

Это своё качество она приобрела во многом благодаря деятельности доктора искусствоведения *Александра Сергеевича* ***Ярешко*** (1943–2018). Закончив Саратовскую консерваторию (класс Л.Л.Христиансена) и аспирантуру Российской академии музыки имени Гнесиных (научный руководитель М.Э.Риттих), он преподавал в Астраханской консерватории, а с 1984 года в Саратовской консерватории (с 1998-го заведующий кафедрой).



Он был одним из основателей движения за возрождение колокольных звонов в России: организатор научных конференций, фестивалей и школ колокольного искусства, реставратор колокольных звонов на колокольнях, составитель «Школы колокольного звона» (М., 1990), президент Ассоциации колокольного искусства России. Уникальное искусство колокольного исполнительства, которым в совершенстве владел и сам Ярешко, являлось основным предметом его исследований «Русские православные колокольные звоны в синтезе храмовых искусств», «Колокольные звоны России», «Русские колокольные звоны: история, стилистика, функциональность».

В 2002 году в рамках этой кафедры было основано отделение сольного народного пения. Его возглавила *Елена Андреевна* ***Сапогова*** (род.1942), которая по окончании Саратовской консерватории работала солисткой Свердловской (Екатеринбургской) филармонии, а затем вернулась в Саратов. В немалой степени продолжая певческую традицию Л.Руслановой, она в то же время активно расширила круг исполняемых жанров русского народного творчества – от былин, сказаний, духовных стихов, героических, календарных, свадебных и колыбельных песен, плачей и причитаний до скоморошин, потешек, прибауток, частушек, заговоров и заклинаний. Её пение подкупает глубокой искренностью, тонкой музыкальностью, безупречным чувством стиля. Характерны отзывы слушателей, подобные следующим: *«Елена Сапогова врачует душу. У такого голоса, пения, облика безусловно есть миссия – соединить разрушенную связь времён»*.



В 1932 году *Иван Яковлевич* ***Пани́цкий*** (1906–1990) организовал в Саратовском музыкальном техникуме класс баяна, и всё последующее в саратовской истории этого инструмента так или иначе связано с творческой деятельностью легендарного музыканта. Родился он в городе Балаково, в раннем возрасте потерял зрение, и тем не менее именно ему довелось быть первым из тех, кто в нашей стране принёс баяну признание как концертному инструменту.



Искусство Паницкого способствовало активному расширению музыкально-выразительных и колористических возможностей этого инструмента. Его многочисленные обработки и вариации на темы русских народных песен, переложения классической музыки, а также оригинальные сочинения вошли в репертуар многих баянистов. Он был первым исполнителем ряда произведений отечественных авторов, записывался на грампластинки. В Саратовской консерватории с 1973-го проводились региональные конкурсы, посвящённые творчеству *«патриарха русского баяна»*, в 1995-м и 2011-м состоялись Всероссийские конкурсы исполнителей на народных инструментах имени И.Я.Паницкого. Здесь же существует класс-музей И.Я.Паницкого.

Говоря о русских народных инструментах следует выделить созданный и руководимый В.И.Егоровым ансамбль **«Лель»**, существующий уже более двух десятилетий. В его нынешнем составе – Надежда Никульникова, Наталья Глазьнева, Юлия Первеева (домры), Дмитрий Добатовкин (балалайка), Игорь Тарасов (контрабас), Борис

Арон (аккордеон). Ведущие из них являются лауреатами ряда Международных и Всероссийских конкурсов. Подобный подбор инструментов позволяет успешно исполнять не только обработки народных мелодий (включая бытовавшие в Саратовском Поволжье), но и классические произведения различных эпох, аранжированные участниками коллектива.



Отличительной чертой стиля ансамбля является соединение виртуозной игры с проникновенным лиризмом и задушевностью. Его тембровая палитра органично сочетается с голосами певцов академического плана – с ним выступали не только народная артистка России Е.Сапогова, поющая в народной манере, но и народный артист СССР Л.Сметанников, народные артисты России Н.Тарасова, Н.Брятко, В.Баранова, В.Верин, С.Костина, заслуженные артисты России В.Демидов, В.Мироненко. Коллектив гастролировал во многих городах России. Его самобытное искусство с особой свежестью и огромным успехом воспринимается в гастрольных поездках по странам Запада (Дания, Франция, Италия, США). Как писала одна из датских газет, *«переполненный зал достиг наивысшего накала при выступлении знаменитого русского ансамбля “Лель”, который играл и пел так, что едва можно было поверить собственным ушам».*



* * *

С начала 1920-х годов в Саратове существовала концертная организация «Посредрабис» («Посредническое бюро работников искусств»), преобразованная затем в Концертно-эстрадное бюро и объединившая исполнителей различного профиля. То был прообраз будущей Филармонии, и в своём окончательном виде она учреждена в 1937 году (нынешнее здание получила в 1958). К 1960-м годам **Саратовская областная филармония** уже совершенно окрепла в организационном отношении и в последующие десятилетия неуклонно расширяла свою творческую базу. Ныне это одна из крупнейших концертных организаций России, в 2001 ей присвоено имя А.Г.Шнитке. Основные творческие коллективы Филармонии, определяющие её облик – симфонический оркестр и оркестр «Волга-Бэнд».

Расцвет **симфонического оркестра** (с 1966 года академический) связан с именем такого маститого музыканта, каким был *Натан Григорьевич* ***Факторович*** (1909–1967). Он возглавил коллектив в 1953 году, имея к этому времени большой исполнительский опыт (с 1931 дирижировал симфоническим оркестром Центрального Дома Красной Армии, с 1934 симфоническим оркестром Всесоюзного радио). Присущие ему волевое начало, яркий темперамент, тонкий художественный вкус, неизменное чувство меры позволили выпестовать высокопрофессиональный коллектив, способный к исполнению любых партитур классической и современной музыки.

После Н.Факторовича оркестр в разные годы возглавляли такие известные музыканты, как Мартин Нерсесян, Геннадий Проваторов,

Вахтанг Жордания, Леонид Корчмар, Мурад Аннамамедов, Эдуард Серов, Линь Тао, Владимир Вербицкий. В составе оркестра инструменталисты с большим опытом и высоким исполнительским мастерством, концертмейстер коллектива – народный артист России Геннадий Кузьмин. Репертуар оркестра сочетает хорошо известные классические шедевры с редко звучащими партитурами, в том числе впервые исполняемыми в Саратове и России. Широко практикуются большие циклы концертных программ (например, «Все симфонии Моцарта и музыкальная классика XIX–XX веков», «Парад дирижёров», «Играют солисты симфонического оркестра»).

В числе творческих достижений оркестра – масштабные серии сочинений Бетховена, Брамса, Дворжака, Малера, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича. Большую работу коллектив проводит с детской аудиторией, в частности в рамках абонемента «Играют твои ровесники», в котором с оркестром выступают юные исполнители. За пультом оркестра стояли крупнейшие дирижёры (К.Иванов, Н.Рахлин, К.Элиасберг, К.Кондрашин, Ф.Мансуров, Р.Матсов и др.), с ним выступали выдающиеся музыканты (пианисты Л.Оборин, Э.Гилельс, Я.Зак, Б.Давидович, Э.Вирсаладзе, Н.Петров, Г.Соколов, скрипачи Д.Ойстрах, Л.Коган, В.Третьяков, Л.Исакадзе, виолончелисты С.Кнушевицкий, М.Ростропович, Н.Гутман и т.д.).

Уникальный в своей конфигурации концертный оркестр духовых инструментов **«Волга-Бэнд»** организован в 1991 году (художественный руководитель – заслуженный деятель искусств России Анатолий Селянин). В его составе – дипломанты Всероссийских и Международных конкурсов. С ним работали известные дирижёры, в том числе народные артисты России Фуат Мансуров и Юрий Кочнев, зарубежные музыканты (Эванс Хейл, Уильям Морс, Бенгт Эклунд, Стефен Шеннет и др.). Оркестр ежегодно даёт более 60 концертов, гастролировал во многих городах страны, а также в Греции, Германии, Швеции, Норвегии, Финляндии, Франции, Южной Корее. По мнению президента Евро-Международной Гильдии трубачей, профессора Б.Эклунда, это один из лучших оркестров Европы. В его репертуаре музыка всевозможных стилей и направлений, в том числе крупные концепционные полотна (симфонии Берлиоза, Малера, Хиндемита, Лансена, Персикетти, Стравинского, Мясковского и др.).

В самые последние десятилетия в нашем городе были созданы два выдающихся хоровых коллектива – это **Губернский Театр хоровой музыки** (см. о нём, а также о кафедре хорового дирижирования

Консерватории в очерке **Людмила Лицова** *Части второй. Музыкальная персоналия*) и **Архиерейский мужской хор** (см. о нём в очерке **Александр Занорин** *Части второй. Музыкальная персоналия*). Достаточно многочисленной по составу является государственная концертная организация **«Поволжье»** (см. о ней в разделе **Евгений Бикташев** *Части второй. Музыкальная персоналия*).

* * *

Саратов по праву гордится исключительной по числу и разнообразию плеядой ярких актёрских индивидуальностей – тех, кто родились, учились и играли на театральных сценах нашего города. Это касается любой из сфер актёрского искусства, будь то драматический театр, музыкальный театр или кинематограф. Для примера можно назвать четыре крупнейшие фигуры, в равной мере прославившиеся как на театральных подмостках, так и на киноэкране: Борис Бабочкин, Олег Табаков, Олег Янковский, Евгений Миронов.

Но вначале о драматическом театре. Его истоки на Саратовской земле обнаруживаются в конце XVIII века, когда в крупных дворянских имениях создавались крепостные труппы. Этим были известны усадьбы Куракиных, Голицыных, Нарышкиных, Столыпиных, Бахметьевых, Кожиных. В начале XIX столетия по инициативе Г.Гладкова, а затем губернатора А.Панчулидзева в Саратове возникают первые городские театры. Их репертуар отвечал самым взыскательным требованиям: «Гамлет» и «Отелло» Шекспира, «Разбойники» и «Вильгельм Телль» Шиллера, драмы Пушкина и Лермонтова, комедии Мольера и Фонвизина, пьесы Грибоедова и Гоголя.

В середине XIX века в городе работали два профессиональных театра – городской и загородный (летний), а к 1870 году действовало уже четыре – два зимних и два летних. Это был период многочисленных, сменявших друг друга театральных антреприз (наибольший след оставили товарищества П.Медведева, В.Горин-Горяйнова, М.Бородая, Н.Собольщикова-Самарина).

К концу XIX столетия настоятельно вынашивалась идея общедоступной сцены, и в 1890 году был открыт Народный театр, в котором для самой широкой аудитории регулярно, 3–4 раза в неделю, шли драматические спектакли. К тому времени общая театральная афиша Саратова была весьма впечатляющей: помимо классики – давней и недавней (от Шекспира и Гоголя до Островского, Льва Толстого и Сухово-Кобылина), новая и новейшая драматургия (А.Чехов,

М.Горький – почти все их пьесы, Л.Андреев и Г.Ибсен, Г.Гауптман, Г.Зудерман).

Об уровне артистических сил красноречиво говорит большой перечень выдающихся актёров, выступавших тогда на саратовской сцене. Выделим три имени.

Полина (Пелагея) Антипьевна ***Стрепетова*** (1850–1903) первая в театре раскрыла глубину переживаний и духовную силу русской женщины. Свойственные ей искренность, исключительная эмоциональность, бурный темперамент оставили неизгладимый след в театральной жизни России. Трагедийное дарование Стрепетовой особенно ярко проявилось в ролях Лизаветы («Горькая судьбина» Писемского) и Катерины («Гроза» Островского). А.Островский писал: *«Как природный талант, это явление редкое, феноменальное. Её среда – женщины низшего и среднего классов общества; её пафос – простые, сильные страсти».* Талант Стрепетовой в полной мере раскрылся именно в Саратове, где она выступала в 1870-е годы и где её по-настоящему заметили и оценили.



И.Репин Полина Стрепетова (1882)

Мария Гавриловна ***Савина*** (1854–1915) стала ведущей актрисой саратовской сцены в 1873 году. Она ярко воплотила черты волевого, деятельного, жизнеутверждающего характера своих современниц, смелость и глубину их чувств. В совершенстве владела искусством сжатой, исчерпывающей характеристики персонажа, которую отли-

чала острота и филигранная отточенность. Начиная с комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше», А.Островский доверял ей исполнение главных ролей почти во всех своих новых пьесах. В числе других вершин её искусства – Марья Антоновна и Анна Андреевна («Ревизор» Гоголя), Верочка и Наталья Петровна («Месяц в деревне» Тургенева).

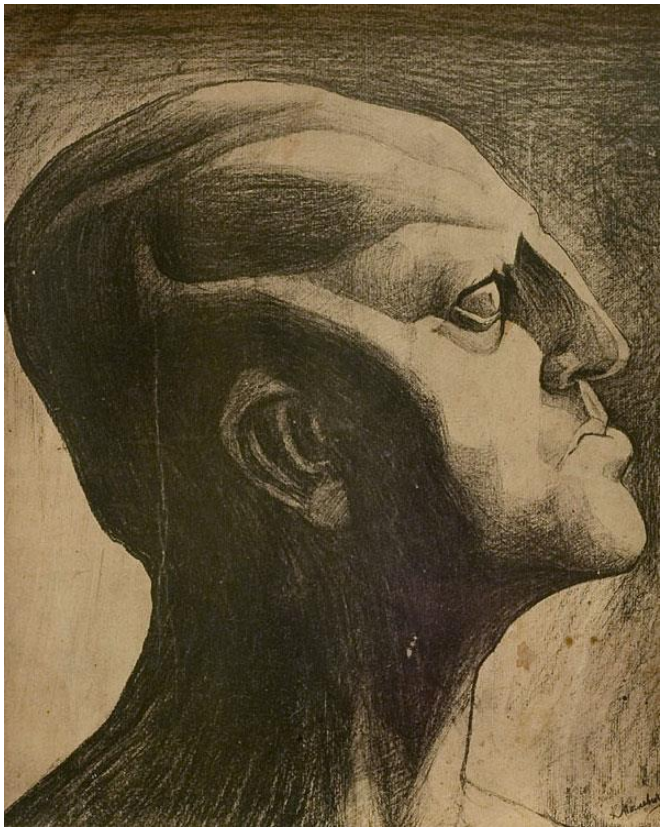


К.Маковский Мария Савина (1879)

Василий Иванович ***Качалов*** (1875–1948) после Саратова играл с 1900 года в МХТ. Это был актёр высокой интеллектуальной культуры, огромного сценического обаяния. Острый аналитик, художник философского восприятия жизни, он основывал своё искусство не только на силе эмоционального воздействия, но и на темпераменте мысли, на способности воспроизвести драму сознания, раскрыть конфликты идей и убеждений, владеющих его героями. Не замыкаясь в рамках определённого амплуа, создавал яркие, характерные образы, исполненные то высокого драматизма, то комедийной остроты и тонкого юмора.

Среди лучших ролей: Гамлет и Юлий Цезарь («Гамлет» и «Юлий Цезарь» Шекспира), Чацкий («Горе от ума» Грибоедова), Берендей и Глумов («Снегурочка» и «На всякого мудреца довольно простоты» Островского), Иван («Братья Карамазовы» Достоевского),

Тузенбах и Трофимов («Три сестры» и «Вишнёвый сад» Чехова), Барон («На дне» Горького), Бранд («Бранд» Ибсена), Иоганн Фокерат («Одинокие» Гауптмана), Вершинин («Бронепоезд 14-69» Всеволода Ива́нова).



К.Малевич Качалов в пьесе Л.Андреева «Анатэма»

* * *

С начала XX века устанавливается режим стабильно работающих стационарных государственных театров, которые открываются не только в Саратове, но и в ряде других городов области. На рубеже нынешнего столетия к ним присоединились муниципальные артистические коллективы малого «формата» (например, в Саратове – «АТХ», «Версия», «Балаганчикъ», Театр пластической драмы и «Самокат», который стал первым в стране профессиональным театром магии и фокусов). В центре зрительского внимания с давних пор находятся два театра, по достоинству получившие звание академических – Театр драмы и Театр юного зрителя.

Театр драмы – один из старейших театров страны, ведущий свою историю с 1803 года. Он всегда оставался верным лучшим традициям русского театрального искусства, окончательно формировал-

ся в 1920-е годы как один из лучших в провинции России. Нынешнее здание театра открыто в 1968-м.

Большую роль в становлении и развитии Театра драмы сыграл актёр и режиссёр *Иван Артемьевич* ***Слонов*** (1882–1945). Впервые вышел на сцену в 1903 году, с 1915-го в Саратове, которому он отдал три самых плодотворных десятилетия своей жизни, став одним из выдающихся деятелей театральной провинции.



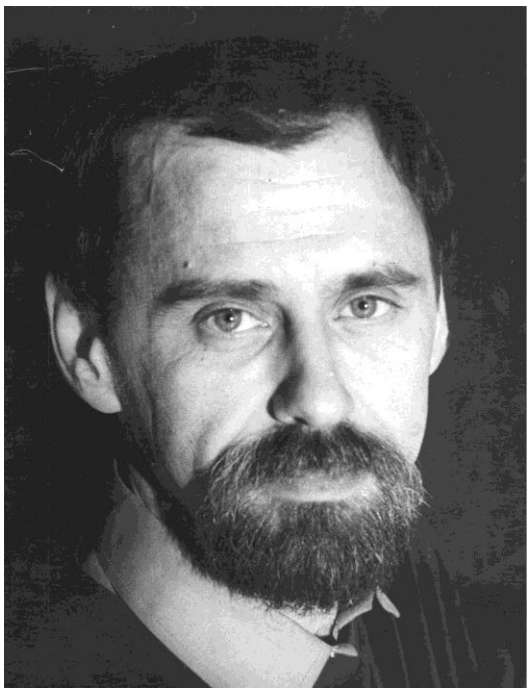
В общей сложности в его актёрском активе было свыше 400 самых разноплановых ролей классического и современного репертуара. Лучшими считались Гамлет («Гамлет» Шекспира), Фердинанд («Коварство и любовь» Шиллера), Чацкий («Горе от ума» Грибоедова), Хлестаков («Ревизор» Гоголя), Арбенин («Маскарад» Лермонтова), Фёдор Иоаннович («Царь Фёдор Иоаннович» А.К.Толстого), Карандышев и Мурзавецкий («Бесприданница» и «Волки и овцы» Островского), Раскольников («Преступление и наказание» Достоевского), Протасов («Живой труп» Л.Толстого), Вершинин («Три сестры» Чехова), Желтков («Гранатовый браслет» Куприна), Тот («Тот, кто получает пощёчины» Андреева). Большое впечатление производили его

точные, артистически выполненные зарисовки исторических лиц – Пушкин, Кутузов, Брусилов, Чапаев и особенно Николай I («Декабристы» Лернера).

Как актёра, Слонова отличали эмоциональная сила, яркий темперамент, искренность и непосредственность исполнения. Он мастерски сочетал интенсивность чувств с тонким психологическим анализом. Для него была характерна детальная разработка рисунка роли, его строгость, чёткость и выразительность. Одна из улиц центральной части Саратова носит имя И.А.Слонова, и в 2003 году оно было присвоено Театру драмы.

Ввиду неординарных качеств творческой личности, Слонов с самого начала фактически являлся художественным руководителем Саратовского театра. Помимо постановки ряда спектаклей («Гроза» и «Лес» Островского, «Живой труп» Л.Толстого, «Любовь Яровая» Тренёва, «Аристократы» Погодина и др.), он неустанно работал над формированием единого исполнительского стиля в коллективе. Благодаря ему на необходимую высоту поднялась режиссура, целенаправленной стала репертуарная политика, по его настоянию назначались режиссёры и приглашались актёры. Благодаря усилиям Слонова и его единомышленников с 1930 года Театр драмы переживал расцвет. В это время на его сцене выступали Б.Андреев, Е.Астахова, С.Бржевский, А.Василевский, Н.Гурская, П.Карганов, С.Муратов, Г.Несмелов, А.Петрова, М.Рудина, Г.Сальников, Д.Смирнов. В.Соболева, Е.Степная, Д.Степурина, А.Стрижова и др.

В последующей истории Театра драмы заметно выделился период, когда в его стенах два десятилетия работал режиссёр *Александр Иванович* ***Дзе́кун*** (род.1945). С середины 1970-х и по середину 1990-х годов он поставил свыше 50 спектаклей разных жанров – от классической трагедии до фарса. Среди них наибольшую известность получили «Гекуба» Эврипида, «Макбет» Шекспира, «Ревизор» Гоголя, «Месяц в деревне» Тургенева, «Дядюшкин сон» Достоевского, «Чайка» Чехова, «Чудаки» Горького, «Собачий вальс» Андреева, «Фортуна» Цветаевой, «Белая гвардия», «Мастер и Маргарита», «Зойкина квартира» и «Багровый остров» Булгакова, «14 красных избушек», «Христос и мы» и «Чевенгур» А.Платонова, «Жили-были мать да дочь» Абрамова, «Лисички» Хеллман, «Великолепный рогоносец» Кроммелинка, «Ужасные родители» Кокто, «Додо» Петона, «Крематор» Фукса, «Брат мой Чичиков» Сидур.



Приведённый перечень красноречиво демонстрирует кардинальное расширение репертуара главным образом за счёт современной драматургии. Дзекун стремился к созданию зрелищного театра острой формы, тяготеющего к гротеску, условности. Его постановкам были присущи глубокая разработанность материала, строгость и лаконизм сценических средств выразительности. В своём поиске он опирался преимущественно на многоплановых актёров из творческой молодёжи. Работы Дзекуна вызвали широкий резонанс, они заставили говорить критику о Саратовском театре драмы как о ярком, самобытном явлении в театральной жизни России.

Во второй половине XX века ядро труппы на разных этапах составляли Н.Алисова, Г.Аредаков, В.Аукштыкальнис, Г.Банников, Р.Белякова, А.Галкó, Л.Гришина, В.Ермакова, В.Калисанов, Ю.Каюров, Е.Кологрaдский, Н.Мерц, А.Михайлов, Л.Муратова, Ю.Сагьянц, С.Сосновский, В.Федотова, Л.Шутова, Я.Янин, О.Янковский и др. Сегодня в репертуаре театра активно заняты И.Баголей, Е.Блохина, Э.Данилина, В.Мамонов, В.Назаров, Е.Торгашова.

Театр юного зрителя является старейшим в стране и мире профессиональным детским театром. Он был открыт в 1918 году как Драматический школьный театр спектаклем «Синяя птица» Метерлинка. На исходном этапе его репертуар составляли произведения русской и зарубежной классики. В 1937-м коллектив получает здание, которое является памятником архитектуры модерна (1903), втрое увеличивает состав труппы и значительно обогащает все творческие

силы. Ставятся спектакли для аудитории разного возраста – от сказок («Конёк-горбунок» Ершова, «Золотой ключик» А.Н.Толстого, «Красная шапочка» и «Снежная королева» Шварца) до пьес проблемной тематики («Скупой» и «Проделки Скапена» Мольера, «Недоросль» Фонвизина, «Бедность не порок» Островского). В 2011 году открылось новое здание ТЮЗа.

С 1943 по 1996 годы во главе театра стоял *Юрий Петрович* ***Киселёв*** (1914–1996), и это была целая эпоха в истории коллектива. До Саратова он окончил студию при Московском камерном театре А.Я.Таирова, сценическую деятельность начал с 1930 года, работал в молодёжных театрах Москвы и ряда других городов страны.



В Саратове поставил 132 спектакля, в том числе «Осада Лейдена» Штока, «Алёша Пешков» Груздева и Форш, «Три сестры» Чехова, «В дороге» Розова, «Обыкновенная история» Гончарова, «Традиционный сбор» Розова, «Сказ о времени далёком и близком» Акулова, «Мальчики» Розова, «Валентин и Валентина» Рощина, «В списках не значился» Васильева, «Никто не поверит» Полонского, «Гнездо глухаря» Розова, «Вечный муж» Достоевского, «Маленький лорд Фаунтлерой» Бернет (список приведён в хронологическом порядке с 1944 по 1996 год).

Выдающийся режиссер выработал принципы «семейного театра» и особой эстетики театрального искусства, адресованного в первую очередь юношеской аудитории, в соответствии с чем творче-

ская платформа и репертуар получили отчётливо педагогическую направленность. Под его руководством Саратовский ТЮЗ стал одним из лучших детских театров страны. Киселёв являлся одним из основателей и активных деятелей Международной ассоциации детских театров. Юрий Петрович обладал также уникальным талантом педагога, воспитал несколько поколений талантливых актёров (среди его лучших учеников – З.Спирина, В.Ермакова, С.Лаврентьева, Ю.Ошеров, В.Краснов, Т.Джураева). Имя Ю.П.Киселёва носит одна из улиц города, и оно присвоено Саратовскому ТЮЗу.

Гордость театра в разные годы составили актёры О.Балакин, В.Краснов, О.Кутина, С.Лаврентьева, Т.Лыкова, В.Начинкин, В.Немцева, Ю.Ошеров, Н.Пантелеева, Е.Росс, А.Соловьёв, З.Спирина, Г.Цинман.

С 1995 года главным режиссёром театра являлся *Юрий Петрович* ***Ошеров*** (1942-2019). С 1963 года выступая в качестве актёра (более 70 разноплановых ролей), он уже с 1972-го ставил спектакли (более 30), среди которых выделяются «Маленькая Баба-Яга» Пройслера, «Приключения Незнайки» Носова, «Сотворившая чудо» Гибсона, «Семь суббот на неделе» Маара, «Волшебшое зелье» Есилевской, «Много на свете не княжеских детей…» Достоевского, «Строитель Сольнес» Ибсена, «Маленький принц» Сент-Экзюпери, «Конёк-горбунок» Прокофьевой и Сапгира, «Мальчики» Розова, «Дюймовочка» Андерсена, «Серенький К.» Ольшанского, «Тряпичная кукла» Гибсона (отмечены постановки с 1980 по 2014 год).



И уже с 1969 года Ю.П.Ошеров вёл педагогическую работу. Несколько выпусков молодых актёров из его мастерской сегодня составляют основу труппы театра.

* * *

Саратовская театральная школа – из старейших в России. Однако история театрального образования в нашем городе берёт своё начало только с 1920 года, когда были созданы Высшие государственные мастерские театрального искусства. В 1923-м они преобразованы в Театральный техникум, несколько позже переименованный в Саратовское театральное училище.

Этот начальный период был связан прежде всего с преподавательской деятельностью И.А.Слонова, который возглавил местную театральную школу, заложив её большие традиции. В 1933 году, в 30-летний юбилей сценической деятельности Слонова, его имя (ещё при жизни!) было присвоено Театральному училищу. За довоенное время саратовская театральная школа дала стране множество известных актёров театра и кино, в том числе народных артистов СССР Б.Андреева и Р.Ершова, народного артиста РСФСР Г.Сальникова.

В связи с начавшейся Великой Отечественной войной училище было закрыто. Вновь открыто в 1960 году, в 1965-м ему возвращено имя И.А.Слонова. Здесь работали народные артисты СССР В.Ермакова и Ю.Киселёв, народные артисты России А.Галко, Г.Аредаков и Р.Белякова, заслуженные деятели искусств России В.Давыдов, Д.Лядов и Г.Банников, заслуженные артисты России А.Василевский, А.Быстряков и Ю.Сагьянц. В преподавании они опирались на традиции актёрской школы русского театра, заложенные К.С.Станиславским и продолженные И.А.Слоновым и его соратниками. Выпуски этого времени дали театру и кинематографу таких мастеров, как народный артист СССР О.Янковский, народные артисты России Г.Аредаков, А.Хаустов, Г.Мадзяева, Т.Шкрабак, Л.Коршунова, Е.Миронов, В.Качурина, С.Сосновский, В.Федотова, Т.Кондратьева и многие другие.

В 1983 году на основе имеющего богатейшие традиции Саратовского театрального училища имени И.А.Слонова был открыт **театральный факультет**, вошедший в состав Саратовской консерватории – таким образом, среднее театральное образование естественно переросло в высшее. В 2008-м он отметил своё 25-летие, а в 2010 году реорганизован в **Театральный институт** Саратовской консерва-

тории, что своей целью имело ещё более упрочить позиции саратовской театральной школы, превратить эту образовательную структуру в настоящую творческую лабораторию, дать импульс к открытию новых специальностей. Возглавляла факультет со дня его основания Наталья Петровна **Горюнова**, она же стала директором Института.

Театральный институт осуществляет подготовку по специальностям «Артист драматического театра и кино», «Артист театра кукол», «Артист музыкального театра», «Режиссёр драмы» и имеет три кафедры – мастерства актёра, сценической речи и пластического воспитания.

Кафедра мастерства актёра создана в 1984 году. Её заведующей со дня основания является народная артистка России *Римма Ивановна* ***Белякова***. Она окончила школу-студию МХАТ у О.Н.Ефремова, с 1968-го в Саратовском театре драмы сыграла более 40 ролей: Нина («Маскарад»), Ольга («Три сестры»), Настасья Филипповна («Идиот») и др. Снималась в кино. Преподавать начала с 1970 года в Саратовском театральном училище, за годы работы в Театральном институте выпустила более десяти актёрских курсов, поставила свыше тридцати дипломных спектаклей, часть которых находилась в репертуаре саратовских театров.



В моноспектакле «Соло для струны без оркестра»

В разные годы на кафедре преподавали народная артистка СССР В.Ермакова, народные артисты России А.Галко, Г.Аредаков, Ю.Ошеров, А.Соловьёв и Т.Кондратьева, заслуженные деятели искусств России Г.Банников и Г.Шугуров, заслуженные артисты России А.Кузнецов, Э.Данилина, В.Мамонов, И.Баголей и др. В большинстве своём это театральные личности, получившие широкое общественное признание, удостоенные различных почётных наград, обладающие огромным опытом актёрской работы и режиссуры.

Многие из них начинали свой педагогический путь ещё в Театральном училище имени И.А.Слонова: лауреат Государственной премии России Валентина Александровна Ермакова (1924–2003) с 1972 года, Владимир Захарович Федосеев (1932–2010) – с 1973-го, «Лучший актёр года» (по версии журнала «Театральная жизнь» за 1988 год), лауреат Международной премии К.С.Станиславского «За вклад в развитие театральной педагогики» Александр Григорьевич Галко – с 1978-го, художественный руководитель Академического театра драмы имени И.А.Слонова Григорий Анисимович Аредаков – с 1983-го.

Несколько позднее было создано одно из лучших в стране отделение театра кукол, которым руководит лауреат фестиваля «Золотой Арлекин» *Татьяна Петровна* ***Кондратьева***.

На кафедре ведутся такие курсы, как «Мастерство актёра», «Режиссура», «История театра», «История литературы», «История кинематографа», «История изобразительного искусства», «Психология творчества», «Грим». Специальность в актёрском образовании, как главный предмет, органично соединяет все знания, навыки и умения, полученные студентами в ходе изучения остальных дисциплин. Основной формой итоговой аттестации выпускников является участие в дипломных спектаклях, материалом которых служат лучшие образцы классического и современного репертуара.

Для примера можно назвать студенческие спектакли сезона 2010/2011 года: классика – «Поздняя любовь» А.Островского, современная драматургия – «Звёзды на утреннем небе» А.Галина и «Лейтенант с острова Инишмор» М.Мак-Донаха, мюзикл – «Целуй меня, Кэт!» К.Портера, пластические спектакли – «*Dance-class* Алексея Зыкова», «Сонеты Шекспира» (драматический балет) и «Прощаясь с вами, мы танцуем» (спектакль-концерт).

В 1990 году была организована **кафедра сценической речи**. Её возглавил старейший педагог Театрального училища имени

И.А.Слонова Виктор Григорьевич Кульченко (работал там в 1961–1966-м, а затем с 1976-го). В 2010-м его на этом посту сменила Александра Ивановна Спирина, которая преподаёт сценическую речь уже более трёх десятилетий. Кроме того, педагоги кафедры ведут музыкальные дисциплины (сольное пение, вокальный ансамбль и т.д.).

И наконец, в 2004 году создана **кафедра пластического воспитания актёра**. Это было сделано по инициативе Н.П.Горюновой, которая уже с 1973-го преподавала танец и сценическое движение в Театральном училище и приоритетом своей педагогической работы всегда считала соединение развития пластических возможностей с задачами воспитания драматических артистов. Она и возглавила кафедру, подбирая её состав, исходя из многопрофильного набора учебных курсов: физическая культура, основы сценического движения, классический танец, модерн-джаз танец, бытовой танец XX века, народно-сценический танец, бальный танец, акробатика, сценический бой с оружием и без оружия и т.д. Всем этим квалифицированно и с большой результативностью занимаются кандидат искусствоведения А.Зыков (с 2009 года заведующий кафедрой), М.Ликомидова, А.Фёдоров, М.Жилова, А. и И.Борисовы.

За прошедшие годы сделано двадцать четыре выпуска актёров драматического театра, шесть выпусков актёров театра кукол, шесть выпусков актёров музыкального театра и один экспериментальный выпуск актёров пластической драмы. Почти три десятилетия существования Театрального факультета, ныне Театрального института – это огромный опыт, основанный на соединении больших традиций и инновационных педагогических инициатив, и это красноречивое свидетельство того, что саратовская театральная школа по праву считается одной из самых известных и перспективных в России.

* * *

Переходя к музыкальному театру, приходится констатировать, что на протяжении всей второй половины XIX и в самом начале XX века господствующей была практика оперных антреприз – так именовали тогда частные зрелищные предприятия, мигрировавшие из города в город. При всей значимости передвижных антреприз, их время уходило, и на повестку дня всё настоятельнее выдвигался вопрос об открытии стационарного оперного театра.

С открытием Консерватории стремление к его созданию в Саратове приобретает планомерный характер и получает для себя весо-

мый артистический фундамент. И в 1918 году группа энтузиастов (профессора М.Е.Медведев, Н.И.Сперанский, А.М.Пасхалова) организовала постоянный театр под первоначальным названием «Общедоступная опера». В качестве ведущих солистов в нём выступали воспитанники Консерватории. Первой была поставлена «Снегурочка» Римского-Корсакова, в которой главную партию пела одна из лучших её исполнительниц – А.Пасхалова. Затем шли такие масштабные спектакли, как «Князь Игорь» Бородина и «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Демон» Рубинштейна и «Евгений Онегин» Чайковского, «Риголетто», «Травиата» и «Аида» Верди, «Фауст» Гуно и «Кармен» Бизе.

Михаил Ефимович ***Медведев*** (1858–1925) – это в некотором роде человек-легенда. В 1876 году он поступил в Киевское музыкальное училище, где его услышал директор Московской консерватории Н.Г.Рубинштейн, по предложению которого молодого певца принимают сразу на III курс столичного вуза.



В 1879-м ему поручают партию Ленского в опере Чайковского «Евгений Онегин» – она впервые ставилась тогда и по желанию автора именно силами учащихся Московской консерватории. С 1885 года Медведев пел на сценах ведущих оперных театров страны – Киевского, Большого, Мариинского и гастролировал в провинции (в том числе дважды в Саратове). В 1898–1901 годах он с огромным успехом концертировал в США и Канаде, где широко пропагандировал русскую музыку. В 1905-м основал в Киеве Высшие музыкальные и драматические курсы. Неоднократно записывался на грампластинки.

С 1912 года и до конца жизни Медведев в Саратове, преподавал в Консерватории по классу сольного пения и оперному классу, в 1922-м впервые в стране открыл класс камерного пения (сам Медведев был превосходным камерным певцом, особенно часто пел романсы Чайковского). В некрологе, помещённом в саратовской газете «Известия», справедливо отмечалось: *«Медведев принадлежал к самым выдающимся артистам русской оперной сцены»*. Действительно, он обладал голосом редкой силы и красоты, первоклассной певческой школой и ярким драматическим дарованием. В его репертуаре было около 30 ведущих оперных партий, среди выдающихся достижений – Отелло в одноимённой опере Верди (эту роль он играл и на драматической сцене) и Герман в «Пиковой даме» Чайковского (в своё время считался лучшим Германом, в том числе по оценке самого композитора).

Алевтина Михайловна ***Пасхалова*** (1875–1953) принадлежала к старинному саратовскому роду, известному в культурной жизни города на всём протяжении XIX столетия – об одном из его представителей, композиторе В.Н.Пасхалове выше рассказывалось. Пасхалова, став прославленной певицей, как бы увенчала большую художественную традицию этой фамилии. Родилась она в селе Сокур Саратовской губернии, в 1893 году окончила в Саратове Женский институт, где обучалась игре на фортепиано, в 1898-м – Московскую консерваторию по классу пения. До 1905 года работала в Московской частной русской опере, в 1905–1908 годах была ведущей солисткой Мариинского театра в Петербурге, с 1908-го выступала на оперных сценах ряда городов, в том числе и Саратова. Её партнёрами по сцене были Ф.Шаляпин, Л.Собинов, И.Ершов. В 1906 году, а затем в 1911–1912 годах Пасхалова совершенствовалась в Италии, гастролировала там же, была приглашена в миланский театр «Ла Скала».



С 1916-го она преподавала в Саратовской консерватории, вела в городе большую музыкально-просветительскую работу. Пасхалова имела выдающийся по красоте, ровный во всём диапазоне голос хрустально-чистого тембра с густым нижним регистром, отличалась тонкой фразировкой, экспрессивностью в драматических эпизодах. На оперной сцене освоила свыше 60 партий (в том числе Чио-Чио-сан – впервые в России). Римский-Корсаков об её исполнении Снегурочки отзывался так: *«Вы чудесная Снегурочка, я не видел лучшей по простоте и безыскусности игры и пения»*. Чрезвычайно обширным был её камерный репертуар, в грамзаписи сохранились исполненные ею романсы Чайковского, Рахманинова, Шопена и Грига.

Николай Иванович ***Сперанский*** (1877–1952) после занятий в Саратовской гимназии и в Музыкальных классах при Саратовском отделении РМО с 1895 года брал в Москве уроки у Г.Э.Конюса (теория музыки), С.В.Рахманинова (фортепиано) и у ряда вокальных педагогов, в том числе у прославленного итальянского баритона М.Баттистини, с которым часто выступал в спектаклях. Как оперный певец дебютировал в 1901-м, дольше всего проработав в московской Опере С.Зимина, в том числе и в качестве режиссёра. Спел свыше 100

партий, среди них – Додон («Золотой петушок» Римского-Корсакова, первое исполнение) и Ганс Сакс («Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера, первое исполнение на русской сцене).

Его высокий бас большого диапазона, красивого тёплого тембра свободно звучал и в партиях драматического баритона. Одухотворённость музыкального исполнения дополнялась скульптурной выразительностью актёрского рисунка роли. С успехом выступал и как концертный певец, неоднократно в ансамбле с композиторами Ц.Кюи, Н.Римским-Корсаковым, С.Рахманиновым, а также с симфоническими оркестрами под управлением А.Никиша, С.Кусевицкого и других крупных дирижёров. Записывался на грампластинки.



* * *

В 1928 году была организована стационарная Оперно-балетная труппа, которая играла в Саратове и других городах Нижнего Поволжья. На её базе в 1933-м открыт существующий и поныне **Саратовский театр оперы и балета**. Первый из крупных дирижёров – *Александр Васильевич* ***Павлов-Арбенин*** (1871–1941), возглавлявший театр с 1934 года. Это был ярко одарённый музыкант с громадным артистическим опытом – дирижировать он начал ещё с 1897-го (в том числе в спектаклях с участием Ф.Шаляпина), после 1918 года являлся

дирижёром Большого театра. Его отличали большой темперамент, богатая творческая фантазия.

Следующим виднейшим главным дирижёром был *Ниссон Адольфович* ***Шкарóвский*** (1904–1964), работавший на этом посту с 1949 года и до конца жизни. Под его началом театр обрёл окончательную зрелость, о чём свидетельствовали и знаки признания, которыми Шкаровский отмечен как художественный руководитель коллектива: Государственная премия СССР (1951), народный артист РСФСР (1957).

Для некоторых певцов работа в Саратовской опере послужила стартом к последующему творческому взлёту. Таковы солисты Большого театра Алексей Иванов, Елизавета Шумская и Сергей Лемешев. В одном и том же 1956 году на саратовскую оперную сцену пришли, ещё будучи студентами, *Юрий Лазаревич* ***Попов*** (1929–2013) и *Галина Александровна* ***Ковалёва*** (1932–1995). Саратовскую консерваторию они закончили в одном и том же 1959-м и обоим суждено было стать народными артистами СССР (Попов был удостоен этого звания первым в истории Саратовского театра оперы и балета).



Юрий Попов создал целую галерею ярких, запоминающихся образов: Риголетто, ди Луна, ди Поза, Амонасро и Яго («Риголетто»,

«Трубадур», «Дон Карлос», «Аида» и «Отелло» Верди), Тельрамунд («Лоэнгрин» Вагнера), Тонио и Сильвио («Паяцы» Леонкавалло), Скарпиа («Тоска» Пуччини), Демон («Демон» Рубинштейна), Игорь («Князь Игорь» Бородина), Мизгирь и Грязной («Снегурочка» и «Царская невеста» Римского-Корсакова). Он обладал звучным драматическим баритоном красивого тембра и широкого диапазона, отличной дикцией, незаурядным актёрским дарованием и высокой исполнительской техникой, которая отличалась богатой нюансировкой. Центральными в его репертуаре были герои сложной судьбы, противоречивых стремлений, роковых страстей. Артист акцентировал в них экспрессию, мужественную силу, бурный темперамент. Он многократно и с большим успехом пел на сценах Большого театра, Ленинградского театра имени С.М.Кирова (ныне Мариинский), оперных театров Киева, Тбилиси, Еревана, а также в Болгарии, Польше, Германии.



Галина Ковалёва выступала на саратовской сцене всего пять сезонов, но за это время успела превосходно освоить ряд партий, составивших в дальнейшем основу её репертуара. С 1961 года она пела в Ленинградском театре оперы и балета имени С.М.Кирова, тогда же добившись лауреатских побед на двух международных конкурсах. Исключительные вокальные возможности позволяли ей с подлинной виртуозностью исполнять труднейшие партии лирико-колоратурного

сопрано: Розина («Севильский цирюльник» Россини), Лючия («Лючия ди Ламмермур» Доницетти), Виолетта («Травиата» Верди), Антонида («Иван Сусанин» Глинки), Марфа («Царская невеста» Римского-Корсакова) и др. С неизменным успехом выступала она и как концертная певица, демонстрируя свойственное ей глубокое проникновение в образ.

Ещё одним народным артистом СССР стал *Леонид Анатольевич* ***Сметанников*** (см. о нём в очерке **Леонид Сметанников** *Части второй. Музыкальная персоналия*).

В плодотворной деятельности театра велика заслуга его нынешнего художественного руководителя и главного дирижёра *Юрия Леонидовича* ***Кочнева*** (род.1942). Ленинградскую консерваторию он окончил по трём специальностям: альт (1968), история и теория музыки (аспирантура, 1970), симфоническое дирижирование (1971). После стажировки в Большом театре был главным дирижёром Татарского театра оперы и балета и с 1975-го в Саратове – здесь он осуществил более полусотни премьер. Успешно воплощая на сцене произведения разных эпох и стилей, он тяготеет преимущественно к монументальным шедеврам оперной классики («Иван Сусанин» Глинки, «Князь Игорь» Бородина, «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Вильгельм Телль» Россини, «Аида» Верди, «Лоэнгрин» и «Тангейзер» Вагнера и т.п.).



Его постановочные работы отличает интенсивность действия, острота контрастов, подчёркнутая рельефность музыкальных характеристик, блеск и тембровое разнообразие звучания оркестра, безукоризненное чувство баланса в соотношении вокально-хоровых партий и оркестра. Кочнев систематически концертирует как симфонический дирижёр (в числе наиболее значительных работ – цикл «Симфонии Брамса и концерты Чайковского»). Подготовил ряд уникальных программ, в которых прозвучали редко или впервые исполняющиеся в России произведения: реквиемы Берлиоза и Дворжака, «Военный реквием» Бриттена, оратория Бетховена «Христос на Масличной горе», хоровая симфония Гласса, симфонии Уствольской и Караманова. Дирижировал спектаклями и коллективами в ряде городов России (в том числе в Большом и Мариинском театрах) и за рубежом (Болгария, Чехия, Югославия, Южная Корея, Германия).

Всё больший резонанс приобретает ежегодно проходящий в стенах театра **Собиновский музыкальный фестиваль** (инициаторы и организаторы – главный дирижёр и художественный руководитель Ю.Л.Кочнев и директор театра И.Ф.Кияненко). Его стали проводить с 1986-го, свой окончательный облик он приобрёл к 1999 году. Фестивальная программа включает в себя все жанры музыкального искусства (в том числе рок-музыку). В неё обязательно вводится впервые исполняемое или редко звучащее крупное произведение. Столь же обязательно приглашение выдающихся российских и зарубежных оперных певцов. С 1999-го в рамках фестиваля проводится Конкурс конкурсов, на котором выступают 12 молодых певцов – призёров Всероссийских и Международных конкурсов. По своему размаху и качественным показателям эта акция вышла на уровень мировых стандартов, и не случайно по итогам опроса музыкальных критиков, проведённого газетой «Музыкальное обозрение», Собиновский музыкальный фестиваль признан лучшим среди музыкальных фестивалей страны за 1999, 2001, 2002 и 2007 годы.

* * *

Продолжая обзор музыкально-театральной жизни, перейдём к её хореографическому компоненту.

История стационарного, постоянно действующего балета в Саратове начиналась также с 1928 года. Тогда в упомянутую выше Оперно-балетную труппу вошёл балетный коллектив в составе 14

профессиональных артистов во главе с балетмейстером *Сергеем Никитичем* ***Кево́рковым*** (1886–1951), который профессиональную подготовку прошёл ещё в Петербурге. Для обеспечения кадрами в том же 1928 году в Саратове были открыты хореографические курсы, а в 1932-м при Саратовском театральном техникуме (позже преобразован в Саратовское театральное училище имени И.А.Слонова, затем в Театральный институт Саратовской консерватории) создано хореографическое отделение, на базе которого впоследствии сложилось единственное в Поволжье Саратовское хореографическое училище, готовящее танцовщиков для всей страны.

Первыми спектаклями, поставленными в исходном сезоне, были «Лебединое озеро» Чайковского и «Красный мак» Глиэра. Среди балерин сразу же выделилась уроженка Саратова Виктория Урусова, которая затем танцевала на этой сцене вплоть до 1958 года, то есть на протяжении трёх десятилетий! Вместе с ней выступал Вахтанг Вронский; под наблюдением С.Н.Кеворкова он с 1932-го стал пробовать свои силы в постановке балетов, а в дальнейшем стал известнейшим хореографом, удостоенным звания народного артиста СССР.

Так же, как и в опере, на основе этого коллектива в 1933-м была создана балетная труппа, которая к началу 1940-х годов достигала 60 человек. Особенно блистательно танцевала выпускница хореографического отделения Саратовского театрального училища имени И.А.Слонова *Вера Андреевна* ***Дубровина*** (1917–2000).



Она обладала виртуозной, филигранно отделанной техникой, широким шагом, лёгким прыжком, безупречным вращением и ярким драматическим талантом. Её отточенные работы как в классическом, так и в современном репертуаре были по достоинству отмечены званием народной артистки РСФСР. Крупнейший советский балетмейстер, народный артист СССР Р.Захаров откликнулся на её гастроли в Москве так: *«Вера Дубровина – одна из самых талантливых и зрелых балерин нашей сцены. Мне довелось видеть её в разных ролях, и каждый созданный ею образ отличался продуманностью и своеобразием»*.

В одном и том же 1977 году сразу после окончания Саратовского хореографического училища на сцене театра начали танцевать Людмила Телиус и Александр Стёпкин. *Александр Владимирович* ***Стёпкин*** (род.1960) выступал в основных партиях балетного репертуара тех лет: Альберт («Жизель» Адана), Базиль («Дон Кихот» Минкуса), Принц («Спящая красавица» Чайковского), Ромео («Ромео и Джульетта» Прокофьева), Адам («Сотворение мира» Петрова), Резанов («“Юнона” и “Авось”» Рыбникова), Гамлет («Гамлет» Габичвадзе) и др. С 1984 года он являлся ведущим солистом Ленинградского театра имени С.М.Кирова, с 1989-го солистом труппы «Балет XX века» (Лозанна), где танцевал во всех спектаклях, которые ставил выдающийся хореограф современности Морис Бежар. Его манеру отличали мягкость, лиризм, музыкальность, редкая пластическая выразительность. Творчеству Стёпкина посвящён телефильм «Дивертисмент» (1984).



В числе самых блистательных выпускников Саратовского хореографического училища – *Людмила Анатольевна* ***Телиус*** (см. о ней в очерке **Людмила Телиус** *Части второй. Музыкальная персоналия*). И ещё один из выпускников этого учебного заведения, достигший подобного исполнительского уровня – *Игорь Георгиевич* ***Сте́цюр-Мо́ва*** (род.1965). Выразительная сценическая внешность, совершенство танца, редкое актёрское обаяние и способность глубокого вживания в образ позволяли ему исполнять все ведущие партии классического и современного репертуара: Альберт («Жизель» Адана), Базиль («Дон Кихот» Минкуса), Зигфрид, Дезире и Принц («Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» Чайковского), Хосе («Кармен-сюита» Бизе-Щедрина), Арбенин («Маскарад» Хачатуряна), Резанов («“Юнона” и “Авось”» Рыбникова) и др. В 1997 году за исполнение партии Гойи в одноимённом балете Гохман он был назван «Лучшим актёром года». Его гастрольные выступления в Норвегии, Италии, Великобритании, Испании и других странах подтвердили эту высокую оценку. Его творчеству посвящены телефильмы «Отступление от образа» и «Дуэт».



Л.Телиус и И.Стецюр-Мова в балете Е.Гохман «Гойя»

* * *

С 1859 года в обиход Саратова вошла только что народившаяся тогда оперетта. Новейший репертуар осваивался активно и стремительно: Эрве́, Оффенбах, Одра́н, Миллёкер, Зуппе… К началу 1880-х годов успех оперетты был настолько велик (в это время работала труппа Г.М.Коврова), а её спектакли шли настолько часто, что Городская дума рассматривала вопрос ограничительной квоты на них и, заботясь о чистоте общественных нравов, обязала допускать не более одного спектакля в неделю.

В связи с утверждением оперетты, как вида искусства, необходимо вспомнить одного артиста, ставшего чрезвычайно примечательным явлением в общей панораме русской музыкальной жизни тех десятилетий. *Михаил Валентинович* ***Лентовский*** (1843–1906) родился в Аткарске, театральное образование получил в Москве и там же начал играть в Малом театре, время от времени выступая и в провинциальных городах (на гастролях в Саратове был в 1869 и 1874 годах). Вскоре он определился в амплуа артиста оперетты, среди его коронных ролей – Парис и Пиккилло («Прекрасная Елена» и «Птички певчие» Оффенбаха). С 1876 года начал работать как режиссёр и антрепренёр и своей деятельностью весьма содействовал расцвету оперетты на русской сцене.



В 1878-м в московском саду «Эрмитаж» Лентовский открыл первый в России Театр оперетты, позже держал опереточные антрепризы в Петербурге, Нижнем Новгороде и других городах. Дар талантливого организатора и режиссёрская изобретательность позволили ему добиться большого успеха в создании масштабных представлений, захватывающих яркой зрелищностью, необычностью постановочных эффектов. Его называли *«театральным магом и волшебником»* (отсюда заголовок одной из статей о нём – «Волшебник Москвы из Аткарска»). К.Станиславский, великий мастер режиссуры, которого трудно было чем-либо удивить, оценивал достигнутое Лентовским так: *«Энергией этого исключительного человека создано театральное предприятие, невиданное нигде в мире по разнообразию, богатству и широте»*. Вот почему его по праву именуют *«отцом русской оперетты».*

При всём том, стационарный **Саратовский театр оперетты** был открыт только в 1968 году (с самого начала он обосновался в городе Энгельсе). Коллектив быстро освоил практически все шедевры венской оперетты, целый ряд постановок осуществил впервые в стране. Театр постоянно гастролирует, в том числе на сцене Московского академического театра оперетты.

С 1981-го его художественным руководителем и главным режиссёром являлся заслуженный деятель искусств России *Георгий Петрович* ***Банников*** (1928–2010), который за четверть века поставил все значительные классические и современные оперетты (35 спектаклей). Он был инициатором создания в Театральном институте Саратовской консерватории отделения «Артист музыкального театра», возглавлял его и выпустил около 50 артистов, работающих в различных театрах и концертных организациях.

* * *

Как и подавляющее большинство других периферийных центров страны, Саратов не располагал студиями для производства художественных фильмов. Зато уже с 1918 года здесь велись документальные съёмки, и со временем была организована Нижне-Волжская студия кинохроники, которая вела систематическую и плодотворную репортажную работу в масштабах очень большого региона. Так, в послевоенное время на экраны ежегодно выходило до 40 документальных фильмов.

И, может быть, закономерно, что именно в Саратове начинал свою деятельность один из основоположников отечественной научно-популярной кинематографии *Александр Михайлович* ***Згуриди*** (1904–1998). Грек по национальности, он родился в Саратове и по окончании Университета работал в лаборатории научных фильмов при Государственном институте микробиологии и эпидемиологии, где в 1931 году снял свой первый научно-популярный фильм «Стронгилиды», рассказывающий о заболеваниях лошадей. С 1932-го, опираясь на технические ресурсы московских студий, выпустил множество фильмов из жизни животных. Лучшие среди них – «Сила жизни» (1941), «Лесная быль» (1950), «Зачарованные острова» (1965), «Лесная симфония» (1967), «Зачем бабируссе клыки» (1979, совместно с Н.Клдиашвили), «Крепыш» (1982).

О маршрутах этого неутомимого путешественника и исследователя мира природы, сценариста и режиссёра сами за себя говорят, например, такие названия его лент, как «По Волге», «В степях Крыма», «В песках Средней Азии», «В глубинах моря», «В Тихом океане», «Во льдах океана», «Тропою джунглей», «Дикая жизнь Гондвана», «Рикки-Тикки-Тави». Хотя все фильмы Згуриди основаны на научных наблюдениях, он стремился вписать эти наблюдения в художественный сюжет, придавая ему форму повести или сказки. В 1968 году создал на Центральном телевидении передачу «В мире животных» и вёл её до 1975-го.

Что касается игрового кинематографа, сделаем его обзор на примере наиболее известных актёров, имевших прямое отношение к Саратовскому краю. Естественным будет движение от имени к имени в соответствии с возрастной хронологией.

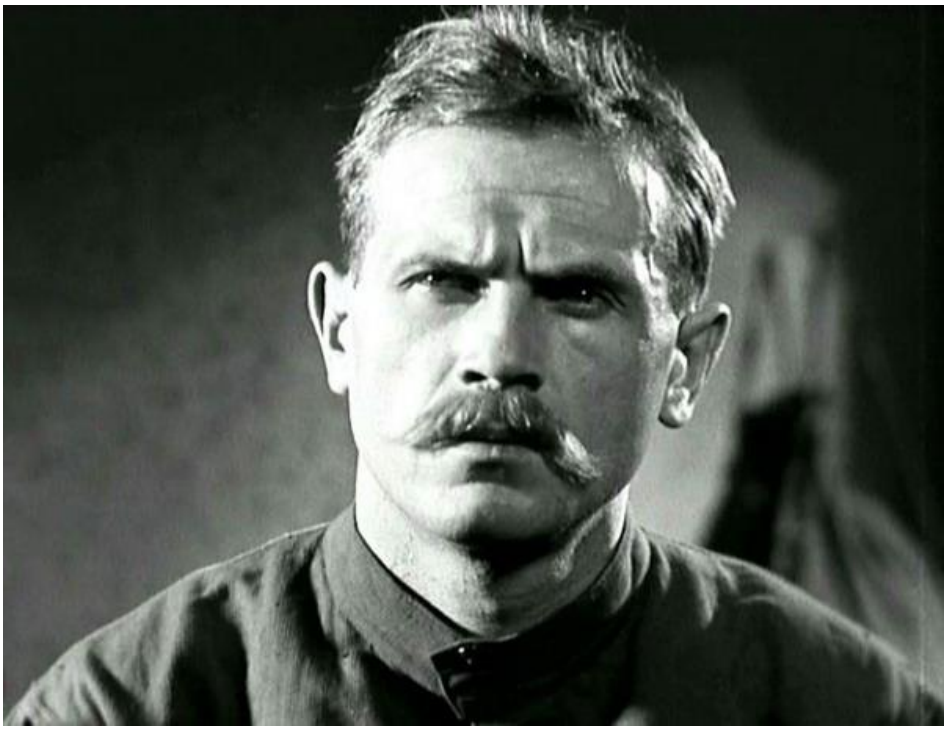
Иван Ильич ***Мозжухин*** (1889–1939) родился в селе Кондоль Петровского уезда Саратовской губернии. С детства выступал в любительских спектаклях, затем работал в провинциальных театрах, а также в театральной труппе московского Введенского народного дома. В кино снимался с 1908 года, быстро добился успеха и к началу 1910-х становится звездой российского дореволюционного кинематографа. С 1920 за рубежом, сотрудничал с киностудиями Франции, США, Германии, в том числе поставил по собственному сценарию фильм «Пылающий костёр» (1923), в котором сыграл главную роль. В общей сложности снялся более чем в ста фильмах. Лучшие роли: скрипач Трухачевский («Крейцерова соната») и адмирал Корнилов («Оборона Севастополя») – обе 1911, гвардейский офицер, он же

Маврушка («Домик в Коломне» 1913), Чёрт («Ночь перед Рождеством» 1914), доктор Рено («Жизнь в смерти» 1914), Ставрогин («Николай Ставрогин» 1915), Германн («Пиковая дама» 1916) и как общепризнанная вершина – князь Касаткин («Отец Сергий» 1918).



Обладая великолепным даром перевоплощения, Мозжухин с лёгкостью менял репертуар – ему одинаково блестяще удавались и трагические, и комические роли, романтические герои-любовники и эксцентрические персонажи. В отличие от многих актёров немого кино, которые чрезмерно манипулировали мимикой и жестом, ему были присущи сдержанность и лаконизм в выражении чувств. Неотразимый эффект производили огромные мозжухинские «глаза со слезой», как магнит притягивающие зрителя. Размышляя о специфике «великого немого», этот крупнейший актёр отечественного дореволюционного кино писал: *«Уже определилось одно неоспоримое достоинство и сущность кинематографа – это его лицо, его глаза, говорящие не менее языка… Стоит актёру загореться во время съёмки, забыть всё, творя так же, как и на сцене, и он каждым своим мускулом, вопросом или жалобой одних глаз, каждой морщинкой, заметной из самого далёкого угла электротеатра, откроет с полотна публике всю свою душу. И она поймёт его без единого слова, без единой надписи».*

Борис Андреевич ***Бабочкин*** (1904–1975) родился в Саратове, учился здесь в Реальном училище, после Гражданской войны поступил в студию при Саратовском городском театре, играл в спектаклях молодёжного театра экспериментальных пьес («ТЭП» под руководством А.Роома). Затем были Ленинградский театр сатиры, БДТ, Московский театр имени Е.Вахтангова, Театр-студия киноактёра, Московский театр имени А.С.Пушкина и Малый театр. Актёрские работы в театре: Чацкий («Горе от ума» Грибоедова), Самозванец («Борис Годунов» Пушкина), Огнёв («Фронт» Корнейчука), Клаверов («Тени» Салтыкова-Щедрина) и др. Как режиссёр выступил с 1939 года, и его постановки отличало искусство создания ансамбля, выявление характерности персонажа. Крупнейшие постановки: «Дачники» Горького (1939 – БДТ, играл роль Власа; 1964 – Малый театр, роль Суслова) и «Ива́нов» Чехова (1959, сыграл Иванова).



В кино Бабочкин с 1927 года. Мировую известность принесло ему создание образа Чапаева в одноимённом фильме (1934). Актёру удалось соединить эпическую легендарность с глубоко понятой индивидуальностью народного героя, добиться необычайной живости и колоритности в обрисовке его натуры. Достоверности изображения содействовало и то обстоятельство, что во время Гражданской войны Бабочкин служил в той армии, в состав которой входила Чапаевская дивизия. Помимо этой знаменитой ленты было ещё более 20 филь-

мов, в которых, как и в театральных работах, он демонстрировал большое мастерство перевоплощения, разнообразие красок, широту творческого диапазона (публицистическая драма, трагедия, сфера тонких лирических настроений, острая характеристичность). Автор книги «В театре и кино» (1969), о нём снят документальный фильм «Борис Бабочкин (1970).

Сергей Николаевич ***Филиппов*** (1912–1990) родился в Саратове. Был рабочим в городе и области, занимался в хореографической студии при одном из клубов Саратова. После окончания балетного отделения Ленинградского эстрадно-циркового техникума в 1933 году поступил в эстрадный театр-студию, а в 1935-м перешёл в Ленинградский театр комедии. В кино с 1937 года и с 1965-го он работал только на киностудии «Ленфильм». Снимался в фильмах «Музыкальная история», «Новые приключения Швейка», «Золушка», «Укротительница тигров», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Крепостная актриса», «Новые приключения неуловимых», «Двенадцать стульев», «Иван Васильевич меняет профессию», «Не может быть», «За спичками», «Ослиная шкура», «Собачье сердце» и многих других (названы ленты с 1940 по 1988 год).



Наделённый специфической внешностью (худоба при высоком росте, длинные руки, грубые черты лица), Филиппов был ярко комедийным актёром, в игре которого острый эксцентризм сочетался с бытовой характерностью. Обладая незаурядной интуицией и будучи очень наблюдательным от природы, он воспроизводил всевозможные

недостатки в своих персонажах резко и метко, используя приёмы окарикатуривания в опоре на богатейшую мимику и гротескную выразительность. Вошёл в историю кино прежде всего как талантливый мастер эпизодических ролей.

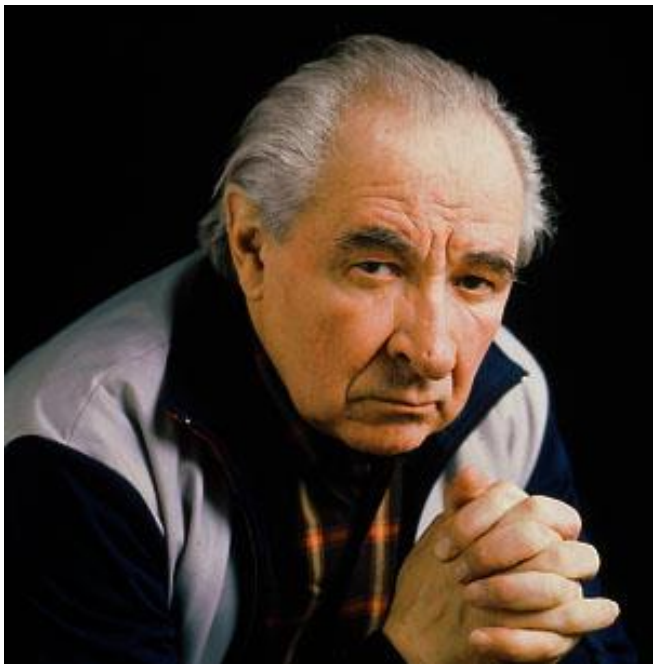
Борис Фёдорович ***Андреев*** (1915–1982) родился в Саратове, окончил здесь Театральный техникум и выступал на сцене Театра драмы. С 1939-го в основном снимался в кино. Долгое время его ведущим амплуа были образы современников – простых парней, внешне грубоватых, но наделённых душевной щедростью, широтой русского характера и добродушием (фильмы «Трактористы», «Большая жизнь», «Два бойца», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Максимка» и др.).



В работах с середины 1950-х годов он переходит к психологически более сложным образам, наполненным эмоциональной силой («Большая семья», «Поэма о море», «Жестокость», «Повесть пламенных лет», «Пусть к причалу», «Оптимистическая трагедия», «Дети Ванюшина»).

Евгений Алексеевич ***Лебедев*** (1917–1997) родился в городе Балаково. Участвовал в художественной самодеятельности, а затем, уже подвизаясь на сцене, учился в московском Центральном техникуме театрального искусства (ныне ГИТИС) и в училище Камерного театра (позже преобразовано в Московское городское театральное училище). С 1940 года переменил немало театральных трупп, а с 1956-го и до конца жизни работал в Ленинградском БДТ, будучи ближайшим еди-

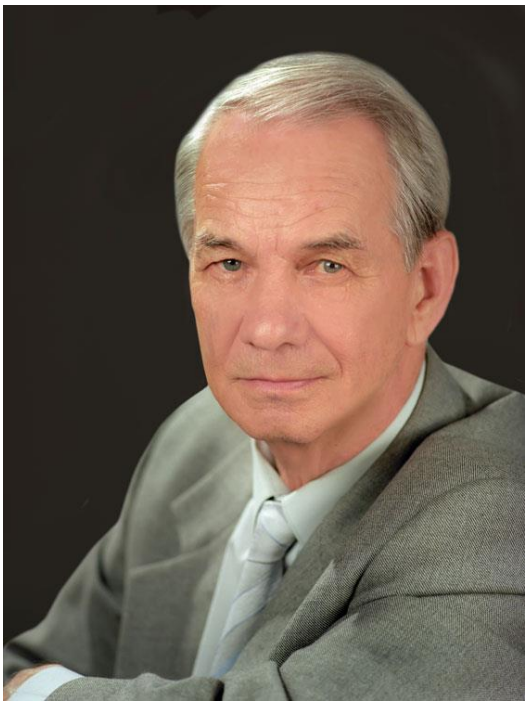
номышленником Г.Товстоногова. Среди множества ролей, сыгранных в этом театре, к наиболее выдающимся работам относятся Рогожин («Идиот» Достоевского), Монахов («Варвары» Горького), Артуро Уи («Карьера Артуро Уи» Брехта), Бессеменов («Мещане» Горького), Холстомер («История лошади» Толстого), Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты» Островского), Фирс («Вишнёвый сад» Чехова). Начиная с 1952 года, много снимался в кино: «Два капитана», «Поднятая целина», «Поезд милосердия», «Иду на грозу», «Последний месяц осени», «В огне брода нет», «Странные люди», «Сюжет для небольшого рассказа», «Блокада», «Кентавры», «Синдикат-2» и т.д., в том числе в экранизациях литературной классики («Таланты и поклонники», «Достигаев и другие», «Каменный гость», «Преступление и наказание», «Я готов принять вызов», «Свадьба в Малиновке», «Исполнение желаний»).



Уже в первые годы профессиональной деятельности раскрылась поразительная разносторонность дарования Лебедева. Так, на сцене Тбилисского ТЮЗа он с равным успехом играл Павла Корчагина и Сергея Тюленина, героев комедий Фонвизина и Островского и даже Бабу-Ягу в сказке Черняка «Василиса Прекрасная». Ему была присуща острая характерность, нередко доведённая до гротеска и сочетающаяся с внутренним лиризмом, точность социальных оценок, эмоциональная приподнятость, тщательная разработка речевой окраски образа. На родине в его честь назван театр – Балаковский драматиче-

ский театр имени Е.А.Лебедева. На доме в Балаково, где он жил в 1964–1997 годах, открыта мемориальная доска.

Юрий Иванович ***Каюров*** (род.1927), как и Е.А.Лебедев, начинал в художественной самодеятельности. По окончании Ленинградского театрального института имени А.Н.Островского в 1952 году приглашён в Саратовский драматический театр, где играл полтора десятилетия, создав немало запоминающихся образов в спектаклях классического и современного репертуара: Незнамов и Карандышев («Без вины виноватые» и «Бесприданница» Островского), Марат («Мой бедный Марат» Арбузова), Алексей («Оптимистическая трагедия» Вишневского), Часовников («Океан» Штейна) и др. Возглавлявший в те годы театр Н.Бондарев навсегда остался одним из самых любимых театральных режиссёров Каюрова. В 1961 году он дебютировал в кино в роли молодого Ленина (фильм «В начале века»). Работа над этим образом составила целую эпоху и в творческой жизни актёра, и в отечественном кинематографе, а также в театральном искусстве: фильмы «Сквозь ледяную мглу», «Исход», «Кремлёвские куранты», «Почтовый роман», «Посланники вечности», «Ленин в Париже».



Крупнейшая работа в этом ряду – «Шестое июля», где он стремился передать напряжённую логику ленинской мысли в сложной обстановке политического кризиса 1918 года и присущий вождю страстный темперамент бойца. Были в кино и другие роли, в том числе центральные («Пропавшая экспедиция», «Пламя», «Строгая муж-

ская жизнь», «Белый снег России», «Ночное происшествие»). С 1967 года Каюров в Малом театре, куда его поначалу пригласили на роль Ленина (спектакль «Джон Рид»). Но по-настоящему его талант раскрылся в классическом репертуаре (Островский, Чехов, Горький) и в отдельных ролях из современной драматургии: Сафонов («Русские люди» Симонова), Захаров («Хрустальный ключ» Бондаревой), Полоний («Убийство Гонзаго» Йорданова).

Олег Павлович ***Табаков*** (1935–2018) параллельно учёбе в одной из средних школ Саратова занимался в театральном кружке «Молодая гвардия» Дворца пионеров, которым руководила Н.И.Сухостав, ставшая «крёстной матерью» для 160 актёров. С 1953 года учился в Школе-студии МХАТ и, когда в её рамках О.Ефремов в 1959-м создал Студию молодых актёров (впоследствии преобразована в театр «Современник»), становится её ведущим артистом, а с 1983 года он в МХАТ (с 2001-го художественный руководитель этого театра). Среди спектаклей с его участием выделяются «Голый король» Шварца, «Всегда в продаже» Аксёнова, «Обыкновенная история» Гончарова, «Ревизор» Гоголя, «В поисках радости» Розова, «Балалайкин и К°» Салтыкова-Щедрина, «Скамейка» Гельмана. Активно работал в сфере театральной режиссуры, в том числе, начиная с 1976 года, поставил более сорока спектаклей за рубежом (Великобритания, Венгрия, Финляндия, Германия, Дания, Австрия, США).



В кино Табаков с 1957 года, то есть одновременно с началом профессиональной деятельности в театре. В первых работах его герои

– молодые правдолюбцы, не терпящие мещанства, лицемерия, компромиссов («Саша Комлев вступает в жизнь», «Люди на мосту», «Испытательный срок», «Чистое небо», «Шумный день»). Эта линия была продолжена темой становления личности молодого человека, деятельно участвующего в жизни («Молодо-зелено», «Гори, гори, моя звезда»). А далее последовала трудноисчислимая череда кинолент (в общей сложности свыше ста), в которых актёрский дар Табакова предстал в исключительном богатстве граней: «Живые и мёртвые», «Случай с Полыниным», «Сердце России», «Семнадцать мгновений весны», «Розыгрыш», «Открытая книга», «Полёты во сне и наяву», «Человек с бульвара Капуцинов», «Царская охота», «Ближний круг», «Ширли-мырли», «Что сказал покойник», «Президент и его внучка» и т.д. Отдельное место занимают экранизации литературной классики («Накануне», «Война и мир», «Выстрел», «Лев Гурыч Синичкин», «Каштанка», «Неоконченная пьеса для механического пианино»), в ряду которых крупнейшей работой стал фильм «Несколько дней из жизни И.И.Обломова».

Будучи актёром широкого творческого диапазона, сыграв в том числе на своём веку десятки как максималистов, так и приспособленцев, Табаков, с одной стороны, владел всеми оттенками комедийного исполнительства (от лёгкой буффонности и добродушного шаржа до резкой пародийности и гротеска), а с другой – мог проявить себя как мастер драматического подтекста, психологической точности и глубины характера. В любом случае этому всегда сопутствовали яркий артистизм, поразительная пластичность и органическая слитность с персонажем. Олег Павлович издавна вёл интенсивную и плодотворную педагогическую деятельность. Уже в 1974 году он организовал собственную студию (с 1992-го именовалась Театром под руководством О.Табакова), с 1986-го являлся ректором Школы-студии при МХАТ, а в 2008-м открыл Театральный колледж – уникальную школу-пансион для одарённых детей всей страны. К 80-летию выдающегося уроженца Саратова в нашем городе была установлена памятная скульптура.

Олег Иванович ***Янковский*** (1944–2009) после окончания Саратовского театрального училища с 1967 по 1973 год работал в Театре драмы. Любопытные свидетельства оставил писатель Г.Горин. Отмечая, что Янковский играл людей прямых, жёстких, волевых, он квалифицировал их как *«волжские характеры»*. И относительно фильма «Тот самый Мюнхаузен», сценаристом которого был Горин: *«Во вре-*

мя озвучивания фильма выяснилось, что великолепный на вид барон Карл Фридрих Иероним разговаривает с каким-то саратовским акцентом…» Это не было лишним, когда актёр играл в памятной для саратовцев пьесе Симонова «Парень из нашего города».

Но вернёмся к театральной карьере Янковского. С 1973 года и до конца жизни он в Московском театре имени Ленинского комсомола (с 1990 – Театр Ленком). Среди множества спектаклей, поставленных в основном чрезвычайно ценившим его М.Захаровым, в первую очередь обращали на себя внимание те, где Янковский представал в совершенно неожиданном качестве. Так, в пьесе Шатрова «Синие кони на красной траве» он играл Ленина без грима, без привычной картавости, как человека усталого, больного и мучающегося приближением конца жизни. В спектакле «Шут Балакирев» Горина Пётр Великий предстал натурой исключительно мощной, буйственного размаха, невероятной широты характера. Шекспировский Гамлет (постановка Г.Панфилова) оказывался не искателем истины, не безумцем и не притворяющимся безумцем, а холодным, трезво мыслящим аналитиком.



В кино Янковский пришёл в 1968 году с той ролью, которая сразу же сделала его знаменитым – Генрих Шварцкопф («Щит и меч»). Потом большой чередой прошли почти 80 фильмов, и выделим среди них те, которые стали для него этапными. Его Волшебник («Обыкновенное чудо» 1976) обладает способностью творить чудеса, но при этом остаётся вполне реальным человеком – эгоистичным, властным, подчас даже жестоким, но в то же время мудрым. Его Мюнхаузен

(«Тот самый Мюнхаузен» 1979) – отнюдь не привычный для нас барон-враль, это умный, тонкий, ироничный и мужественный человек, не пасующий перед лицемерами и ханжами. Граф Па́лен («Бедный, бедный Павел» 2003) – маститый вельможа, зрелый государственный муж, который с опасностью для своей жизни ведёт сложнейшую политическую игру во имя спасения России от сумасбродств царя-безумца. Каренин («Анна Каренина» 2009) – человек большого ума и глубокого внутреннего понимания того, как и что должно быть в жизни, поэтому все акценты в фильме смещены в его сторону.

Конечно же, отдельного разговора заслуживают такие разноплановые ленты с участием Янковского, как «Служили два товарища», «Премия», «Мой ласковый и нежный зверь», «Ностальгия», «Дом, который построил Свифт», «Влюблён по собственному желанию», «Полёты во сне и наяву», «Храни меня, мой талисман», «Крейцерова соната», «Убить дракона», «Цареубийца», «Роковые яйца», «Ревизор», «Царь», но подытожим сказанное. Ему был присущ поразительный дар в равной степени убедительно создавать диаметрально противоположные характеры: живые, неординарные и инертные, находящиеся на обочине жизни. Он мог быть лидером и аутсайдером, интеллигентом-аристократом и плейбоем, играл и цельных, мужественных людей, и людей мятущихся, не видящих цели в жизни, с изломанной судьбой.

Сильнейшим его достоинством была способность глубоко раскрыть неоднозначность, сложность, противоречивость образа, который он нередко строил на контрастном сочетании непосредственности и самоиронии, искренности и притворства, азарта и опустошённости. При всей свойственной ему сдержанности исполнительской манеры он умел наполнить своё существование на сцене и экране интригующей, заразительной, красноречивой жизнью. Один из «секретов» этого умения М.Захаров видел в том, что *«у него необыкновенно выразительный взгляд. Ему вовсе не обязательно говорить слова, он умеет излучать нервную энергию, “сгорать”, не двигаясь с места. Так, как умеет это делать он, пожалуй, никто другой не умеет».*

В Саратове с 2011 года на базе Театра драмы имени И.А.Слонова, где когда-то играл Олег Янковский, регулярно проводится Всероссийский театральный фестиваль его имени. В сквере Театра драмы установлена бронзовая фигура актёра в роли Мюнхаузена (2016, скульптор А.Щербаков).

Александр Яковлевич ***Михайлов*** (род.1944) после окончания Дальневосточного института искусств (Владивосток) долгое время работал в Саратовском драматическом театре, с 1985 года в Малом театре. Наиболее примечательные сценические работы – Иоанн Грозный («Смерть Иоанна Грозного» А.К.Толстого) и Дорн («Чайка» Чехова). В кино с 1974 года, снялся в более чем пятидесяти фильмах: «Это сильнее меня», «Приéзжая», «Риск – благородное дело», «Похищение “Савойи”», «Белый снег России», «Белый ворон», «Фронт в тылу врага», «Бешеные деньги», «Мужики!..», «Свидание», «Домой», «Одиноким предоставляется общежитие», «Отряд специального назначения», «Любовь и голуби», «Змеелов», «Победа» и другие. В 1992 году дебютировал как кинорежиссёр («Только не уходи…»).



Многие его персонажи – люди нынешних дней, показанные в кульминационные моменты их жизни. Располагая данными романтического героя, вовсе не замыкается в этом амплуа, работая в разных жанрах, создавая многоплановые характеры и стремясь проставить точные социальные акценты.

Владимир Алексеевич ***Конкин*** (род.1951), как своё время и Олег Табаков, в школьные годы был участником Театра детского и юношеского творчества «Молодая гвардия» при Саратовском городском Дворце пионеров (руководитель Н.И.Сухостав). После окончания Саратовского театрального училища имени И.А.Слонова работал в различных театрах. С 1979 года он в Московском драматическом театре

имени М.Н.Ермоловой, с успехом выступал в спектаклях «Казанский университет», «Батальоны просят огня», «Товарищи-граждане», «Старший сын». Первая же работа в кино («Как закалялась сталь» 1973) принесла начинающему актёру широкую известность. Создал яркий образ сильного, целеустремлённого молодого человека, преданного высоким идеалам. Его Корчагин отличался от прежних экранизаций романа Островского романтичностью, психологизмом и чувством современности.



В последующем были фильмы «Романс о влюблённых», «Марина», «Побег из дворца», «Аты-баты, шли солдаты», «Кавказская повесть», «Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна», «Отцы и дети», «Исчадие ада», «Принцесса на бобах», «Романовы – венценосная семья», «Время жестоких», «Сармат» и др. Особенно запомнился зрителям Володя Шарапов в его тандеме-поединке с Жегловым – Владимиром Высоцким («Место встречи изменить нельзя» 1979). Ведущие качества актёрского амплуа Конкина долгое время связывались в основном с приподнятой героикой в её сочетании с внутренним лиризмом и интеллигентностью облика. Позднее он активно развивал круг исполнительских средств, не чуждаясь комедийных и острохарактерных красок.

Евгений Витальевич ***Миронов*** (род.1966) – уроженец Саратова, но долгое время жил с родителями в военном городке Татищево–5 (ныне посёлок Светлый). После окончания Саратовского театрального училища имени И.А.Слонова (выпуск В.А.Ермаковой) совершен-

ствовался в Школе-студии МХАТ (мастерская О.П.Табакова). Работал в Театре-студии под руководством Олега Табакова, с 2001 года активно сотрудничает с МХАТ имени А.П.Чехова, с 2006-го является художественным руководителем Государственного театра наций. В числе его выдающихся сценических работ – Гамлет, Хлестаков, Самозванец, Иван Карамазов, Орест, Треплев, Мышкин, Иудушка Головлёв, Ван Гог, Калигула. В кино снимается с 1988 года: «Жена керосинщика», «Делай – раз!», «Перед рассветом», «Затерянный в Сибири», «Зверь ликующий», «Карпатское лето», «Любовь», «Анкор, ещё анкор!», «Лимита», «Как живёте, караси?», «Последняя суббота», «Трамвай в Москве», «Мусульманин», «Ревизор», «Двадцать минут с ангелом», «Змеиный источник», «Мама», «В августе 1944-го», «Дневник его жены», «Идиот», «В круге первом», «Охота на пиранью», «Космос как предчувствие», «Побег» и др.

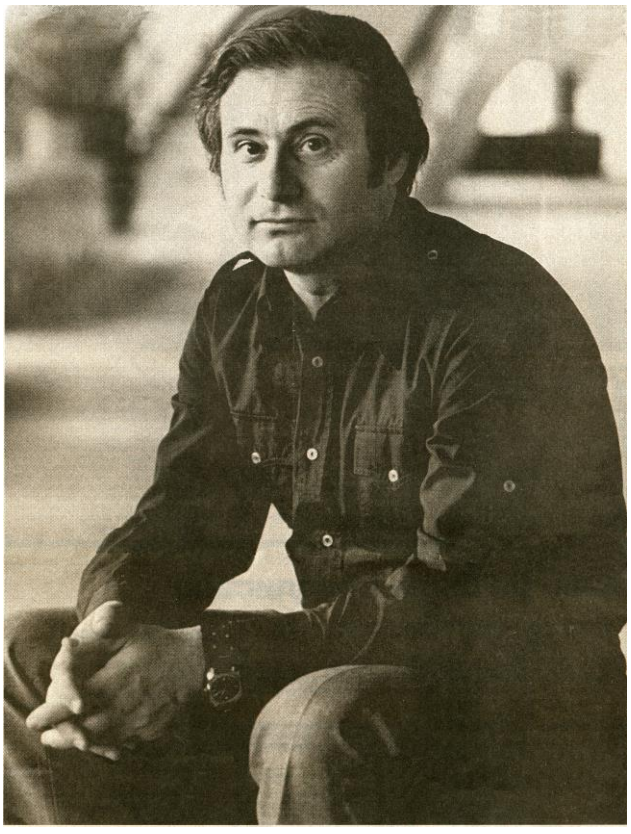


Это поистине универсальный актёр необычайно широкого диапазона, обладающий всеохватывающей палитрой эмоциональных и психологических красок. Его отличают чувство строгой меры и вкус к тщательной проработке всех деталей роли. Ныне это, возможно, самый востребованный из российских актёров. В титрах фильма «Идиот» его фамилия не случайно идёт отдельно, режиссёр Владимир Бортко и коллеги по исполнительскому составу называли его во время съёмок не иначе как *великий актёр*. Немецкий режиссёр Питер Штайн, поставивший с Евгением Мироновым спектакли «Гамлет» и «Орестея», охарактеризовал его игру лаконичной фразой: *«Дальше – только космос»…*

Часть вторая
Музыкальная персоналия

Приходится признать, что в силу разного рода обстоятельств музыкальное искусство Саратовского края представлено в особом богатстве и многообразии. Вспомним сказанное Л.Кассилем о Саратове: *«Это один из самых музыкальных городов в стране»*, в чём уже можно было убедиться по краткому обзору, сделанному в последнем разделе предыдущей части. Ту же мысль призвана подтвердить *Часть вторая* данной книги, где в последовательном движении рассматривается творчество ряда примечательных фигур, относящихся к разным видам художественной деятельности: композиторы, дирижёры, пианисты, артисты музыкального театра. И здесь, в отличие от обобщённых очерков *Части первой*, даются более развёрнутые творческие портреты.

Альфред Шнитке



Альфред Гарриевич ***Шнитке*** (1934–1998) родился и провёл первые двенадцать лет жизни в небольшом заволжском городке, расположенном напротив Саратова. Когда-то это была Покровская слобода, а с начала 1930-х годов, став центром Автономной республики немцев Поволжья, она получила название город Энгельс.

В памяти композитора он всегда представал как заштатное одноэтажное поселение. *«Город Энгельс, около Саратова, где я жил, был маленький».* Переезд с родителями в Вену, которая даже в полуразрушенном состоянии первых послевоенных лет оставалась настоящей столицей, заострил сниженное восприятие города детства: *«После Энгельса, состоявшего в основном из заборов и сараев… После пустынного, лежащего вне времени города-сарая Энгельса…»*

Тем не менее, тот локус, в котором зарождался гений композитора, несомненно воздействовал на его будущее ви́дение мира. Именно тогда он приобрёл определённое, если не знание, то ощущение самой обыкновенной жизни самых обыкновенных, *«рядовых советских»* людей, а по сути – совершенно типичных русских «слобожан», то есть полугорожан-полуаграриев.

Нетрудно предположить, что в будущем именно это ощущение так или иначе могло побуждать композитора обращаться в своём творчестве к ресурсам бытовых пластов музыкального обихода с соответствующей спецификой «просторечия» и тривиально-расхожего.

Вполне вероятно, что в его музыкальной интуиции уже тогда внутренне вызревало зерно стихии банального, обыденно-сентиментального, особенно живучего и всегда актуализированного в контексте русского провинциализма, в том числе в звуковой атмосфере, окружавшей будущего композитора в Энгельсе.

При всей «русифицированности» жизненного уклада того города ни в коем случае не приходится недооценивать и весомую роль немецкого фактора, по разным линиям воздействовавшего на Альфреда в его детские годы. Не говоря уже о «голосе крови»:

- отец – не просто еврей, а *немецкий* еврей, родившийся и живший во Франкфурте-на-Майне (родина Гёте!);
- мать – чистокровная немка из потомственных колонистов Поволжья (об отношении к ней говорит тот факт, что она была единственным человеком из родных, кому композитор посвятил своё наиболее значительное мемориальное произведение – Фортепианный квинтет);

- бабушка – глубоко набожная католичка, почти совсем не говорившая по-русски и часто уединявшаяся с любимым внуком для долгих бесед.

Общение в семье шло преимущественно на немецком, и хотя Альфред называл впоследствии своим родным языком русский, он начал прежде говорить по-немецки и признавался, что порой даже думает на немецком.

До момента депортации немцев, произошедшей в начале 1941 года, в городе всюду звучала немецкая речь, шли радиопередачи на немецком, читались немецкие газеты, журналы и книги, а по всей округе звучала немецкая музыка (главным образом фольклорная и бытовая) – горожане с удовольствием распевали старинные песни и охотно музицировали в многочисленных любительских инструментальных ансамблях.

Чего явно недоставало подраставшему мальчику с его композиторской будущностью, так это музыкальной классики, голод на которую он частично утолял услышанными по радио наборами популярных оперных арий.

Вот почему произошедшее в отрочестве перемещение из Энгельса прямо в Вену (туда отец был командирован в качестве переводчика и сотрудника газеты, издававшейся советскими оккупационными властями) явилось прорывом в качественно новое измерение не только с точки зрения музыкальных впечатлений, но и в отношении чего-то общечеловеческого и недосягаемо высокого, что сопровождалось интуитивным постижением духа большой исторической традиции, которой дышали сами камни австрийской столицы.

«Попасть в Вену – значило для меня понять, что существует история, что она – рядом. В каждом здании что-то было сто, двести, триста лет назад. В Энгельсе я не мог ничего такого ощущать. Произошла полная перестройка. И я не знаю, что было бы со мной, если бы я не попал тогда в Вену, а попал бы в Саратов, а потом в Москву».

Это был прорыв к грандиозной немецкоязычной культуре, предощущение чего впитывалось Альфредом с молоком матери.

Немецкий компонент творчества Шнитке самоочевиден, но он теснейшим образом переплетается с наслоениями других национальных факторов. Знаменательны многократные признания композитора типа следующего: *«По языку молитвы, языку восприятия я принад-*

лежу ***русскому*** *миру. Для меня вся духовная сторона жизни схвачена* ***русским*** *языком».*

Однако взаимодействие полюсов менталитета российского немца дополнительно осложнялось присутствием еврейского «фермента». Касательно музыки этот симбиоз примечательно обозначил С.Волков: *«Русский максимализм соседствует в произведениях Шнитке с еврейским скепсисом, окрашенным в густые тона немецкой культурной традиции».*

Сам композитор попытался разрешить столь запутанный клубок противоречий следующим образом: *«Я не русский, а полунемец, полуеврей, родина которого – Россия».*

И, вероятно, следует быть благодарным стечению обстоятельств, которые создали эту фигуру именно такой – невероятно противоречивой и «синтетической». Ведь в какой-то степени благодаря этому Шнитке сумел сказать самое весомое слово в мировой музыке конца XX столетия.

* * *

В музыку Альфред пришёл поздно – это неоспоримый факт, если говорить о систематических и профессиональных занятиях. Однако если вдуматься в некоторые биографические детали, то окажется, что его путь в искусство начинался ещё в раннем детстве. По всей видимости, он уже тогда проявлял определённые художественные наклонности, не случайно близкие видели его будущее в принадлежности к творческой интеллигенции.

И у самого подростка исподволь рождалось подсознательное стремление к своему призванию. *«Я с детства мечтал стать композитором и больше никем. Мама рассказывала, что, когда мне было два года, у меня была любимая игра: стучать на кухне крышками и ложками. Видимо, уже тогда я сочинял музыку, хотя осознал себя как музыканта, конечно, гораздо позже».*

Оказавшись в Вене, будущий композитор начинает посещать оперу и симфонические концерты, что давало первые сильные впечатления. Показательна реплика из его воспоминаний: *«Особенно нравились мне тогда Моцарт и Шуберт. Наверное, благодаря в первую очередь им и возникло у меня глубокое, стойкое увлечение музыкой».*

Тогда же он добился возможности получать уроки игры на фортепиано. Теперь он стремится выискать любую возможность где и как

угодно поиграть на рояле. И соответственно – пытается сочинять для этого инструмента.

По возвращении в 1948 году в Советский Союз семья поселилась в подмосковном дачном посёлке Валентиновка, неподалёку за Мытищами. И вскоре Альфред поступил в одно из московских музыкальных училищ на дирижёрско-хоровое отделение, поскольку для обучения на каком-либо другом отделении не имел достаточной подготовки. То было Училище имени Октябрьской революции – ныне Колледж при Московском государственном институте музыки имени *А.Г.Шнитке*.

С этих пор его творческий рост становится всё более интенсивным и стремительным. Закончив училище, он в 1953 году поступает в Московскую консерваторию (уже по классу композиции) и после её окончания в 1958-м его принимают в аспирантуру при ней, а затем, после завершения обучения, в 1961-м приглашают преподавателем на кафедру композиции.

Это была большая честь и это было свидетельством серьёзного профессионализма, приобретённого молодым композитором в считанные годы. Преподавал он в Московской консерватории одиннадцать лет (чтение партитур, инструментовка, полифония, композиция), и именно в эти годы были написаны все основные его музыковедческие статьи.

Училище, консерватория, аспирантура, первые годы преподавательской деятельности – это было для Альфреда Шнитке время жизненной гармонии и благополучия.

Общий сугубо позитивный настрой мироощущения, неистощимое трудолюбие, исключительная любознательность, неустанная работа над собой, настойчивое овладение композиторскими навыками и умениями, целеустремлённость, неуклонный профессиональный рост в избранном деле и даже его внешний вид в те годы складывались в типаж *«настоящего человека»* по меркам советского образа жизни конца 1950-х – начала 1960-х годов.

Совершенно благополучной была и исходная фаза самостоятельного творческого пути. Его дипломной работой в Консерватории стала оратория «Нагасаки» (1958), вслед за ней появилась кантата «Песни войны и мира» (1959), и в скором времени по заказу Союза композиторов он начал работать над оперой «Одиннадцатая заповедь», предназначавшейся для Большого театра.

Но пока что, при всей несомненной его талантливости и благоприобретённом профессионализме, ещё не могло идти речи о самостоятельности стиля и оригинальности творческого почерка.

Вот почему Шнитке начинает исключительно активный поиск «собственного лица», и с этим практически навсегда рушится его внешнее благополучие. Объяснение общеизвестно: молодой композитор пошёл по «опасному пути» художественных экспериментов авангардного толка, что никак не поощрялось официозом.

Итак, на определённом этапе своего творческого становления, в достаточной степени овладев навыками традиционного композиторского письма, он вознамерился постичь все секреты принципиально новой музыкальной «технологии» XX века, которую связывали с представлениями о *«чуждых советскому народу»* модернизме и художественном авангарде.

«В шестидесятые годы, особенно с 1963 по 1968, я занимался собственным "ликбезом". Я изучил очень много сочинений Штокхаузена, Булеза, Пуссёра, пытался понять их технику, пытался "присвоить" их технику, то есть всё это перенять, научиться и адекватным образом мыслить.

Это диктовало и определённую эстетику, которую я некоторое время принимал и пытался себя в неё втиснуть… Гипноз рациональной техники был тогда сильнейшим. Это было мне необходимо тогда: как-то дисциплинировать свою работу».

То была «вторая консерватория» или, по Горькому, *«мои университеты»*. Преодолевая неописуемые трудности, Шнитке добывал ноты и звукозаписи того, что было в нашей стране под гласным и негласным запретом, и изучал это запретное самым тщательнейшим образом, досконально, оставляя на полях партитур множество пометок.

Чарлз Айвз, Эдгар Варез, Бела Барток, Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, А́нтон Веберн, Оливье Мессиан, Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Джон Кейдж, Анри Пуссёр, Луиджи Ноно, Лучано Берио, Дьёрдь Лигети, Янис Ксенакис, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий – таков далеко не полный список тех авторов, музыка которых прошла через аналитическое сознание Шнитке.

Разумеется, освоенный чужой опыт рано или поздно получал практическое применение в собственных сочинениях композитора. В них, как в гигантской лаборатории, были испытаны додекафония и серийная техника, ультрахроматика, пуантилизм и алеаторика, соно-

рика и микрополифония, современные варианты гетерофонного письма, кластеры и многое другое.

Самое замечательное в происходившем процессе заимствования и «присвоения» состояло в том, что в руках Шнитке «чужое» становилось «своим», получая самобытное художественное наполнение. Так что вскоре «плоды просвещения» стали совершенно очевидны. Благодаря напряжённым исканиям композитор к середине 1960-х годов обрёл самостоятельность стиля.

Теперь зададимся вопросом: почему Шнитке должен был пережить *«болезнь левизны»*, пройти полосу новационных увлечений и что, по сути, дало ему приобщение к отечественному и мировому авангарду?

В самом общем плане ответ видится в следующем: во-первых, в ходе свободного художественного эксперимента композитор находил определяющие для себя образы и приёмы и формировал облик главного героя своей музыки, а во-вторых – у Шнитке складывается жизненная позиция, так много определившая в его общехудожественной концепции.

Следовательно, процесс технического «перевооружения», активнейшее расширение круга выразительных средств были необходимы для разработки кардинально иного круга образов, адекватно отвечающего в корне меняющемуся миропониманию.

Обострённость и усложнённость художественного выражения во многом проистекали из подчёркнуто интеллектуального мышления, горизонты которого столь интенсивно раздвигал в себе и своём творчестве Шнитке тех лет. Соответственно этому доминирующей для него являлась тогда додекафонно-серийная техника со свойственным ей большим кругом регламентаций, требующая строго математического подхода, основанная на всякого рода исчислениях.

Произведение у него чаще всего основано на очень определённом, тщательно отобранном тематическом ресурсе (вплоть до монотематизма), который отрабатывается концентрированно и целеустремлённо. Отдельные сочинения представляют собой чистейшего рода конструкцию, где всё подчинено художественной реализации какой-либо «формулы».

В этом ряду одна из самых излюбленных моделей была связана с драматургической идеей *«crescendo – diminuendo»*, когда звуковой поток постепенно разрастается по фактуре и динамике, а после куль-

минации столь же постепенно истаивает-угасает: процесс-волна, движение которой рассчитано до мельчайших подробностей.

Столь ярко выраженный примат рационалистического начала был только одной из граней его интеллектуализма. В их ряду находим, к примеру, пристрастие к формированию тематизма на основе монограмм музыкантов. Помимо многократно использованной «идеально музыкальной» фамилии Баха *(BACH)* и близких к ней инициалов Дмитрия Шостаковича *(DSCH)*, Шнитке настойчиво подмечал латинские буквенные аналоги у тех, с кем соприкасался в своей творческой жизни.

Так, в Альтовом концерте (1985), посвящённом *Юрию Башмету*, он зашифровал его фамилию. В отдельных произведениях встречаем целые цепи подобных кодов. Скажем, в *Concerto grosso № 3* (1985) пять монограмм превращены в пять тем-серий, а в Четвёртом скрипичном концерте (1985) практически весь материал выведен из следующих монограмм: *Гидон Кремер*, *Альфред Шнитке* и в финале – *Эдисон Денисов*, *София Губайдулина*, *Арво Пярт*.

* * *

Интеллектуальная составляющая личности Альфреда Шнитке ярко заявила о себе в его чрезвычайно широком кругозоре, в глубоком, проницательном ви́дении происходящего в искусстве и в окружающей жизни.

Ещё при жизни композитора вышли две книги интервью: «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» (М., 1993 – составитель Д.Шульгин) и «Беседы с Альфредом Шнитке» (М., 1994 – составитель А.Ивашкин). Присоединим к этому два больших авторских сборника: «Беседы. Статьи. Материалы» (М., 1991) и «Статьи о музыке» (М., 2004).

Названные издания являют собой фундаментальный компендиум воззрений по необъятному кругу всевозможных тем и вопросов, в том числе выходящих далеко за пределы собственно музыкального искусства, к горизонтам общехудожественной и общечеловеческой проблематики.

В призме этих текстов Шнитке предстаёт как человек огромной культуры, как гуманитарий, располагающий всеобъемлющими знаниями, как блистательный аналитик и подлинный мыслитель, к тому же превосходно владеющий литературным пером.

Если же взять принадлежащие ему статьи о музыке, которые составляют главную часть корпуса его публикаций, то легко сделать вывод, что он непрерывно анализировал, вникал, осмысливал. При этом естественно, что чаще всего предметом его внимания оказывались различные животрепещущие ситуации новой и новейшей музыки, которым он предлагал оригинальное истолкование.

Известно свыше полусотни статей Шнитке, что составило бы внушительный итог самостоятельного поля деятельности музыковеда первой величины. А ведь это было сугубо побочным аспектом его трудов, и остаётся только удивляться многосторонности его дара и исключительной интенсивности его творческой жизни.

Интеллектуальная составляющая творчества Альфреда Шнитке, конечно же, в известной мере была проекцией его собственного внутреннего мира, и эта проекция была явственно ощутима на всём протяжении его художественной эволюции. Но вернёмся непосредственно к этапу интенсивных авангардных исканий, то есть в 1960-е годы, чтобы выяснить те специфические черты героя музыки Шнитке, которые были определяющими именно тогда.

То была натура с ярко выраженной индивидуальностью, и одним из присущих ей качеств был отмеченный выше интеллектуализм. Стремление к индивидуализации всего и вся повлекло за собой решительный отход от устоявшихся канонов композиторского мышления, их радикальное переосмысление и вызвало к жизни целый комплекс свойств и признаков, суть которых можно с достаточным основанием объединить понятием *тотальная субъективность*.

Субъективность, а нередко и откровенный субъективизм манеры художественного высказывания тех лет – это пафос самовыражения и заметно эгоцентрические склонности, что заявляло о себе в разного рода звуковых изысках и изощрениях, в своевольных «вывертах» фактуры и формы, в характерном интонационном изломе (музыка звучит жёстко, колюче, на «острых углах»).

Если попытаться набросать суммарную картину типичных образов и состояний творчества Шнитке 1960-х годов, то её определяющим вектором следует назвать принцип исключительно резких контрастов, основанный на сопоставлении поляризованных сущностей.

Это было и знаком внутренней дисгармоничности, что подкреплялось фиксацией остропротиворечивых состояний, общего нервно-импульсивного, подчас судорожно-лихорадочного тонуса жизнепро-

явлений и накалённых, взвинченных эмоций, которые порой могли приобретать оттенок исступлённости.

Вообще многие «дискурсы» музыки Шнитке тех лет представали на пределе, в экстремальных величинах, когда на передний план выдвигалось нечто особенное, чрезвычайное, из ряда вон выходящее. Представим себе, к примеру, во Второй скрипичной сонате неистово тремолирующие звучности или многократные, до 28 раз кряду, хлещущие удары лейтаккорда *g-moll*, преподносимого в максимальном регистровом разбросе левой и правой рук.

В подобных «эскападах» легко прочитывалась позиция вызова. Отсюда проистекала соответствующая специфика музыкально-речевого и двигательного выражения: шумно, дерзко, экспансивно, с задиристой бравадой, временами как бы в пику незримому оппоненту, «назло», «поперёк», вплоть до эпатирующих выпадов. Эта фронда могла выливаться и в столь характерные для молодой поры жизни «вздор» и своеволие.

Причуды ничем не стесняемой фантазии, капризы настроения, непредсказуемость поведения явственнее всего сказались в стихийности композиционных структур со свойственными им господством импровизационности и установкой на произвольность (фрагментарно-осколочный абрис, немотивированно протяжённые паузы и резкие прерывы звучания, эпизоды звукового хаоса).

Как видим, облик героя музыки Шнитке 1960-х годов был далеко неоднозначным, и многое в ней нелегко согласовать с представлениями о *«музыкально прекрасном»*. Тем не менее, сквозь авангардную «левизну» чаще всего прослушивалась внутренняя содержательность натуры этого героя, его неординарность и незаурядность.

Полная свобода творческого самоизъявления позволила композитору ярко обрисовать образ радикально мыслящей, чувствующей и действующей личности с её максималистскими устремлениями.

Добавим и то, что через звуковое «буйство» во всей отчётливости заявила о себе избыточность сил и возможностей выдвигавшегося тогда поколения «шестидесятников» – в числе ведущих представителей этого поколения были Родион Щедрин, Сергей Слонимский, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин, Эдисон Денисов, София Губайдулина, Валентин Сильвестров, Арво Пярт, Вельо Тормис, Гия Канчели, Авет Тертерян.

* * *

В законченной полноте всё сказанное выше предстало в таких произведениях, как **Второй скрипичный концерт** (1966), **Серенада для пяти музыкантов** (1968, другое её обозначение с указанием состава исполнителей – Серенада для скрипки, клавесина, контрабаса, фортепиано и ударных) и **Вторая скрипичная соната** (1968).

В последнем из названных произведений с наибольшей отчётливостью выразилась и вызревавшая исподволь внутренняя оппозиция к тому случайному, наносному, «зряшному», что неизбежно несла с собой крайне радикальная настроенность.

На определённом этапе развёртывания авангардного «действа» этой сонаты возникает строгая хоральная последовательность с мотивом *BACH* (монограмма Иоганна Себастьяна Баха, состоящая из звуков *si* ♭ *– la – do – si* ♮).

Шнитке использовал этот мотив настолько часто, что его можно считать своего рода лейттемой творчества композитора. Она обычно выступала для него олицетворением интеллектуальной дисциплины, подчёркнуто сосредоточенных раздумий над самым важным в жизни.

Вот и здесь своим появлением этот мотив как бы пытается остановить поток неистовства, побуждая вырваться из хаоса исканий, обрести духовную опору.

Однако пока что господствовало иное, и пиком этого иного стала **Первая симфония** (1972). Одновременно она явилась и кульминацией столь значимых для Шнитке данного периода субъективистских склонностей.

То и другое выразилось прежде всего в том, что это сочинение представляет собой грандиозный, непрерывно длящийся эксперимент, пронизанный безудержным азартом проб, нащупываний, опытов по всевозможным направлениям.

Автор проявил здесь исключительную композиторскую изобретательность, открыл для себя огромный арсенал приёмов и выразительных средств, впервые предстал как выдающийся мастер оркестрового письма, и кроме того – в этой творческой «лаборатории» вызревали некоторые плодотворные идеи следующего этапа.

Сам автор определил жанровый облик своего произведения антитезой *«симфония – антисимфония»*. В сущности, это симфония-импровизация, в том числе ввиду активной роли алеаторики и по причине обилия эпизодов исполнительской импровизации по канве,

заданной композитором (импровизируют скрипка, флейта, две трубы, тромбон, литавры, орган, фортепиано, а также оркестр в целом).

Абсолютный произвол в формировании звукового пространства, анархия и деструктивность формы, сознательно выстраиваемый сумбур и нарочитый абсурд в сочетании с гротеском и глумливой иронией имели в конечном счёте совершенно определённую цель. В своём подавляющем объёме симфония обращена к внешнему миру, и средствами разрушительного в своей сути художественного «экстремизма» он преподносится «во всей красе» хаоса и бессмысленности.

* * *

Упомянув «глобальный адресат» Первой симфонии, сразу же следует оговориться: как правило и в главном творчество Шнитке первого периода было обращено к миру личности – личности яркой, неординарной и притом *артистической*.

Последнее из названных качеств нагляднее всего проявило себя в инструментальных жанрах, которые в его наследии занимают господствующее положение. Выработанная композитором техника инструментального письма отличается сложностью, отточенностью, детализированностью и временами чрезвычайно изощрённой виртуозностью.

Своё самое непосредственное и сильное воплощение у Шнитке личностная проблематика получила в жанре инструментального концерта. Это осуществлялось благодаря рельефному сопоставлению *solo* (или *soli*) с массивом оркестровых голосов и ввиду огромной значимости монологических высказываний (характерный момент – некоторые концерты открываются экспозицией солиста, звучащей без оркестра).

Композитор использовал все мыслимые разновидности концертного жанра – сольный концерт, концерт с несколькими солистами и, наконец, *Concerto grosso* («Большой концерт») с различными исполнительскими составами.

В общей сложности Шнитке создал свыше двух десятков концертных композиций, и это, несомненно, самая ценная часть его творческого наследия. Перечислим:

- четыре для скрипки с оркестром;
- два для альта, учитывая «Монолог» для альта с оркестром;

- два для виолончели плюс «Диалог» для виолончели и семи исполнителей, а также «Гимны», где в качестве солирующей доминирует виолончель;
- пять для фортепиано, присоединяя сюда Концерт для фортепиано в 4 руки с камерным оркестром, «Музыку для фортепиано и камерного оркестра» и Четвёртую симфонию, которая была задумана как концерт для фортепиано с оркестром и в которой значимость солирующего рояля очень велика;
- Двойной концерт (гобой и арфа с оркестром) и Тройной концерт («Концерт на троих» для скрипки, альта и виолончели с оркестром);
- шесть *Concerti grossi* (*Concerto grosso № 4* фигурирует и как Симфония № 5).

Итого насчитывается 23 опуса.

Что касается *Concerto grosso*, Шнитке не первым из современных композиторов обратился к старинному прототипу, но честь подлинного возрождения этого барочного жанра *«и числом, и уменьем»* принадлежит именно ему. Осуществляя коренное преобразование концертной формы в целом, давая нестандартную её трактовку, Шнитке деятельно трансформирует и облик *Concerto grosso*.

«Голоса из хора» – так в соответствии с традицией именовал композитор солирующие инструменты в этом жанре, однако на самом деле *soli* у него не только вырастают из оркестрового массива, но и зачастую выдвигаются на передний план.

Кроме того, в группу *concertino* завуалировано или явно подключаются клавишные: чембало и подготовленное фортепиано в *Concerto grosso № 1*, клавесин и фортепиано в *Concerto grosso № 3*, рояль в *Concerto grosso № 5* размещается за сценой, а в *Concerto grosso № 6* вводится уже полноправным солистом.

И последнее. Чрезвычайно важно то, что свои концертные опусы Шнитке создавал в прямом контакте с крупнейшими исполнителями-виртуозами, ведущими концертантами своего времени.

Скрипачи Гидон Кремер и Олег Каган, виолончелистка Наталия Гутман, пианист Владимир Крайнев, альтист Юрий Башмет, а несколько позже и знаменитейший Мстислав Ростропович – творческое сотрудничество с ними повело к блестящим художественным результатам.

И, конечно же, только в качестве «продукта» дружеских симпатий могло появиться последнее произведение Шнитке в рассматрива-

емом жанре – **«Концерт на троих»** (1993), написанный для таких лидеров мирового музыкального исполнительства, как Г.Кремер, Ю.Башмет и М.Ростропович.

Иногда фигурируют другие варианты названия этого сочинения (Концерт для трёх, Тройной концерт), но, понятно, что вкладывал Шнитке, живший тогда в Гамбурге, в этот шутливый заголовок чисто российского происхождения *(«на троих»)*.

* * *

Остаётся выяснить ту жизненную позицию, которая складывалась у Альфреда Шнитке в 1960-е годы и которая так много определила в его общехудожественной концепции. Нетрудно понять, что параллельно интенсивнейшим художественным исканиям и во многом через них в его сознании шёл поиск необходимых нравственных опор.

За музыкальным «экстремизмом» его авангарда стояло стремление высвободиться от сковывающих рамок и условностей, в том числе направленное и против господствующей идеологии. В этой фронде, доходившей порой до нигилистического радикализма, без труда угадывались задрапированные в художественные формы идеи диссидентского движения.

Косвенно или открыто Шнитке, как и другие представители советского авангарда, выступил в противовес установкам официального режима.

Надо ли говорить, насколько Шнитке оказался «неудобен» для *«Советской власти»* и *«социалистического строя»* того времени. И вполне закономерно, что по этой причине он длительное время (по крайней мере, с середины 1960-х до середины 1980-х годов) находился в положении изгоя.

Его в лучшем случае терпели. Точнее, вынуждены были терпеть, поскольку политических заявлений он не делал и был слишком очевидно наделён «Божьим даром». Однако по мере возможности его творчество замалчивали, произведения не публиковали, препятствовали выездам за границу и т.д.

Поддержкой для композитора в этих условиях служили круг близких ему по духу музыкантов-исполнителей, неуклонно расширявшаяся слушательская аудитория да ещё группа кинематографистов, охотно приглашавших его писать музыку к фильмам, что обес-

печивало хлеб насущный (с 1962 по 1984 год он озвучил 60 всевозможных лент!).

В одном из своих поздних интервью (1994 год), касаясь положительных сторон существования в условиях тогдашнего идеологического режима, Шнитке высказался весьма взвешенно и объективно.

«Та среда была уникальна. Система давила, но она же и сплачивала людей. У нас было несколько десятков друзей, не только музыкантов. Мы были необходимы им, они – нам…

Да, власти трепали нам нервы, но люди спасали, поддерживали и наполняли жизнь смыслом».

Тем не менее, прежде всего поддерживал Альфреда Шнитке укреплявшийся в нём год от года внутренний стержень мужавшего человека-творца, побуждавший быть независимым от внешних обстоятельств. И тогда, в 1960-е годы, вопреки всему и вся, он неуклонно продвигался своим путём, формируя самобытную художественную манеру, в том числе совершив на почве столь актуального для тех лет авангарда важнейшее для себя открытие – *полистилистика*.

* * *

Современник Альфреда Шнитке, выдающийся музыковед Юрий Холопов выдвинул в своё время концепцию центрального элемента, предложив на его основе универсальный алгоритм гармонического анализа, выраженный формулой: *элементы – их структура – связи – система.*

Своего рода центральным элементом творчества Шнитке, во многом определившим суть его художественной системы, можно считать полистилистику.

Как известно, понятие *полистилистика* (буквально *много стилей*), подразумевающее использование в одном произведении стилей, принадлежащих различным эпохам, ввел в лексикон музыкального искусства А.Г.Шнитке, программно обосновавший соответствующую эстетику и технологию в своём докладе на Международном музыкальном конгрессе 1971 года.

И именно этому композитору довелось стать наиболее значительным представителем данного направления в искусстве второй половины XX века – наиболее значительным как по части интенсивности использования многообразных ресурсов полистилистики, так и в отношении её содержательного наполнения.

Реальная художественная практика последнего времени почти неизбежно требует от автора, обращающегося к различным жанрам, способности переключения едва ли не в любое стилевое измерение. Особенно это необходимо для музыканта, работающего в области кино.

И примечательно, что Шнитке, ставший автором музыки к шести десяткам фильмов, как раз от кинематографа и получил исходный импульс для формирования подспудно вызревавшей в его творчестве полистилистической тенденции.

Создавая в 1968 году звуковое оформление к мультипликационной ленте «Стеклянная гармоника» (режиссер А.Хржановский), он столкнулся с поразившим его воображение невероятно пёстрым конгломератом всевозможного художественного материала.

«В этом фильме оживает огромное количество персонажей мирового изобразительного искусства: от Леонардо до современных художников – таких, как Эрнст, Магрит, Пророков и многие другие. И когда я увидел весь этот материал ещё не снятым – тут Пинтуриккьо, тут Арчимбольдо, тут Сальвадор Дали – всё это рядом производило очень странное впечатление и казалось несоединимым.

Я не представлял себе, как из этого всего можно создать нечто цельное. Однако режиссеру это удалось. И это навело меня на мысль, что, вероятно, и в музыке подобное калейдоскопическое соединение разностилевых элементов возможно и может дать очень сильный эффект».

И случайно ли, что в том же 1968 году появляется **Вторая скрипичная соната** – произведение, в котором композитор впервые вполне осознанно выстроил художественную концепцию, базирующуюся на противостоянии стилей.

Действительно, многое основано здесь на сопоставлении «ультрасовременной» звуковой техники с резко контрастирующей ей неоклассической стилистикой (фрагменты хоральной фактуры, эпизоды патетического звучания, «золотой ход», уменьшённый вводный доминантсептаккорд).

Но сразу же следует заметить, что впоследствии Шнитке продвигался по этому пути в своей музыке уже независимо от воздействий извне, всемерно расширяя спектр смысловых граней данного творческого метода. Стоит привести подтверждение того, что то был сознательно сделанный выбор.

«В 1968 году я решил, что можно сопоставлять стили в шокирующем контрасте – в первый раз я это сделал во Второй скрипичной сонате. И почувствовал какое-то освобождение. И в это же время я стал думать о Первой симфонии, которой занимался четыре года, где эти стилевые сопоставления проведены, быть может, в максимальной степени».

Шнитке был поразительным, неподражаемым стилистом. Он владел виртуозным мастерством воспроизведения любых пластов музыкальной культуры – от Средневековья (главным образом в формах католического григорианского пения или православного знаменного распева) и до недавнего прошлого. Но только изредка его занимала задача стилизации как таковой.

Один из первых и наиболее известных примеров такого рода – **«Сюита в старинном стиле»** (1971). Составленная на основе отдельных эпизодов музыки к фильмам «Похождения зубного врача» и «Спорт, спорт, спорт», она отсылает к трудноразличимому набору моделей итальянской, французской и немецкой инструментальной музыки первой половины XVIII века, преимущественно в варианте рококо, которому соответствуют те или иные «галантные» детали.

Здесь главенствует дух пасторальности, который определяется с первой пьесы и с отвечающим тому обозначением «Пастораль». Ощутимее всего переклички с Бахом Итальянского концерта и Бранденбургских концертов (в № 2 «Балет» и в № 4 «Фуга»; кстати, типично барочная тема из № 2 перешла затем во II часть Первой симфонии). Есть отдалённый намёк на Моцарта (лирическая меланхолия № 3 «Менуэт») и, казалось бы, это верхняя граница исторических истоков сюиты Шнитке.

Однако на самом деле в её развивающих разделах ощутимы наслоения более позднего времени, идущие от романтиков и даже Чайковского (в приёмах секвентного движения). Более того, из юмористических соображений в изящную серенаду последней пьесы (№ 5 «Пантомима») «подмешиваются» еле приметные элементы русской частушки, «дребезжание» малой секунды и прерыв звучания в конце не на тонике.

То есть и здесь, в «чистейшей» стилизации, мы имеем дело с вообще свойственной Альфреду Шнитке свободой творческого продуцирования.

Основную почву полистилистической ретроспективы составляли для творчества Шнитке три грандиозные исторические пласта: Средневековье, Барокко и музыкальная классика эпохи Просвещения.

Самым широким образом апеллируя к средневековому наследию, он более всего выделял в нём григорианский хорал и знаменный распев, что в равной степени соответствовало и художественной ценности названных памятников, и устремлениям самого композитора.

К этому сакральному массиву, как фундаменту музыкально-духовной сокровищницы человечества, примыкал «снизу» древний слой синагогальной монодии, а «сверху» – круг протестантских песнопений.

И что очень характерно для Шнитке – «гражданина мира» и человека экуменических воззрений, он попытался однажды интегрировать все эти четыре традиции в определённую художественную целостность, что произошло в **Четвёртой симфонии** (1983), где, по замыслу автора, *«стилизован лютеранский хорал, знаменный распев, юбиляции католического церковного обихода и некая воображаемая еврейская литургическая музыка».*

* * *

Как и для большинства других музыкантов XX века, «землей обетованной» для композитора стало Барокко в его законченно сложившихся формах, то есть с конца XVII столетия. Надо ли говорить, сколь много значила для нашего соотечественника жанровая модель *Concerto grosso*, возрожденная им по образцам Корелли и Генделя.

Первый из шести опусов данного жанра особенно показателен, что начинается с обозначения частей: *Preludio (Andante), Toccata (Allegro), Recitativo (Lento), Cadenza, Rondo (Agitato), Postludio (Andante).*

Чуткий слух Шнитке не мог пройти мимо изысканно-аристократической мадригальной культуры, расцвет которой приходится на пограничную полосу Позднего Возрождения и Раннего Барокко.

Этот художественный слой наиболее отчётливо представлен в трёх сочинениях: вокально-инструментальный цикл **«Три мадригала»**, написанный на стихи Ф.Танцера (1980), **Мадригал памяти О.Кагана** для скрипки или виолончели *solo* (1991) и опера **«Джезуальдо»** (1995), посвящённая выдающемуся представителю итальянской мадригальной культуры.

Можно назвать и другие жанровые прототипы, восходящие к эпохе Барокко – скажем, **Трио-соната** (1987) или части Пастораль и Балет из **«Сюиты в старинном стиле»** (1971).

Можно говорить о той важной роли в его творчестве, которую приобрёл клавесин – тембровые краски и артикуляционные особенности этого инструмента Шнитке использовал весьма широко и разнообразно, в том числе и в сольном качестве (**«Три фрагмента»**, 1990).

Можно упомянуть также целый ряд композиторских имён того времени, в той или иной степени возбудивших творческое воображение Шнитке – здесь в первую очередь должен быть отмечен Вивальди.

Но более всего и главным образом олицетворял для него эту эпоху Иоганн Себастьян Бах.

По воспоминаниям М.Лубоцкого, который был другом композитора, первым исполнителем всех трёх его скрипичных сонат и двух первых скрипичных концертов, Шнитке говорил: *«Я думаю, что Бах – это центр. Вся музыка за 2000 лет до Баха – путь к Баху, к центру. И после него 250 лет без него ничего нет. Всё в Бахе – центр. Даже его имя* ***BACH****: расхождение линий в противоречии* ***B–H*** *в этом полутоновом полюсном соотношении, создающем энергию. Владение всем и центр всего».*

Из венских классиков ключевой для него фигурой оказался Моцарт – в какой-то степени, возможно, и оттого, что в 1946 году, когда семья отца после глухой российской глубинки временно поселилась в Вене, будущий композитор под впечатлением услышанной там музыки Моцарта впервые ощутил своё призвание.

Аллюзии на стиль классика австрийской музыки возникали в произведениях Шнитке многократно, так что с полным основанием можно говорить о его моцартианстве. Оно простиралось от чистейшей стилизации («Поздравительное рондо» для скрипки и фортепиано, 1974) до совершенно конгениального сотворчества (II часть Третьей симфонии, о которой речь пойдёт впереди).

При этом непременным модусом сохранялись такие качества, как гармоничность, тонкость, изящество, элегантность и нередко признаки игрового начала, в которое время от времени привносилась нота эстетической изощрённости.

С точки зрения моцартианства, свойственного Альфреду Шнитке, обращает на себя внимание композиция под заголовком ***«Moz-***

Art» (1975) – изобретённый им словесный кунштюк, обыгрывающий фамилию классика с акцентом на его принадлежности к искусству и на то, что он стал символом, олицетворением музыкального искусства – ***Art***.

«Опыт реконструкции одного произведения Моцарта» – так с максимальной скромностью обозначил Шнитке свой опус. Дело в том, что в своё время была найдена партия скрипки из какой-то моцартовской партитуры (очевидно, сделанной к спектаклю комедии масок), и на основе нескольких мелодий, содержащихся в этой партии, композитор создал инструментальную фантазию. Вначале она была написана для двух скрипок, затем появились другие версии, в том числе с участием клавесина.

Сделано это в жанре «музыкальной шутки», что опять-таки находится в согласии с предпочтениями далёкого предшественника (одна из самых знаменитых моцартовских вещей в этом роде – «Секстет деревенских музыкантов»).

Справедливости ради заметим, что имя Моцарта в сознании Шнитке незримо сосуществовало в близком творческом родстве с Гайдном, о чём красноречиво и многозначительно говорит название написанной двумя годами позже камерно-инструментальной композиции ***«Moz-Art à la Haydn»*** (для двух скрипок и камерного оркестра), в которой стиль венского классицизма реконструируется как нечто внеиндивидуальное.

Реже Шнитке испытывал потребность в обращении к стилям XIX века. Но и здесь следует выделить в качестве одного из его «духовных отцов» Вагнера, сурово-торжественные монументы которому Шнитке воздвигал в своих сочинениях неоднократно.

Хотя нередко скорее приходится говорить о вполне органичном вагнеро-брукнеровском синтезе. Прямым свидетельством тому служит **Вторая симфония** с её подзаголовком «Сан-Флориан» как пометой своего происхождения в результате посещения композитором монастыря того же названия, где жил, работал и был похоронен Брукнер.

Тем не менее, и по отношению к XIX столетию можно указать достаточно представительный спектр дополняющих стилистических «обертонов» – допустим, флюиды, исходящие от Шуберта, Мендельсона и ещё в большей мере от Малера.

Иногда, пусть и эпизодически, Шнитке собирал с наследия того или иного романтика довольно обильную «жатву». Скажем, в развёр-

нутой пьесе ***«A Paganini»*** для скрипки *solo* (1982) находим целые гроздья избранных фрагментов из каприсов легендарного виртуоза, составляющие высокотехничный коллаж-концертштюк.

С точки зрения слушательского восприятия (имеется в виду лёгкость обнаружения и идентификации полистилистического эффекта) сложнее обстоит дело с истолкованием реминисценций, восходящих к индивидуальным композиторским стилям XX века.

Своих ближайших предшественников композитор отметил **«Посвящением Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву и Дмитрию Шостаковичу»** (1979), введя в эту шестиручную фортепианную пьесу по одной цитате из каждого: Китайский марш из оперы Стравинского «Соловей», Юмористическое скерцо для четырёх фаготов Прокофьева, Полька из балета Шостаковича «Золотой век» – отобранный материал предопределил несколько эксцентричное наклонение этого музыкального «реверанса» в адрес высокочтимых мэтров.

Среди названных корифеев мирового искусства XX столетия Шнитке дополнительно выделил Стравинского и Шостаковича, сделав это посредством создания в год их смерти небольших музыкальных мемориалов: **«Канон памяти Игоря Стравинского»** (1971) и **«Прелюдия памяти Д.Шостаковича»** (1975).

И это понятно, поскольку от каждого из них он унаследовал, пожалуй, самое характерное:

- от первого – склонность к ничем не стесняемому эксперименту, артистизму и игровой стихии, а также до предела доведенный принцип виртуозного воссоздания всевозможных стилевых моделей;
- от второго – тяготение к углублённой медитативности, к художественному анализу острой жизненной проблематики, к развитию линии концептуального симфонизма и многое другое (к примеру, опера «Жизнь с идиотом» обнаруживает явные переклички с сатирическим гротеском оперы «Нос»).

* * *

Как можно было убедиться, диапазон полистилистического пространства музыки Альфреда Шнитке оказался поистине безбрежным. Столь же впечатляющим было мастерство, с которым он оперировал этим чрезвычайно многоразличным материалом. Причём следует признать, что создание коллажей было для него чрезвычайно увлекательным занятием и он испытывал подчас просто ненасытную страсть к подобной комбинаторике.

В этом отношении настоящим «Эверестом» стала его **Первая симфония**, один из образцов «тотального коллажа». Её ткань соткана из бесчисленного множества всевозможных извлечений.

Только по памяти самого автора, далеко не охватывающей всего перечня цитат, находим здесь следующее.

«В I части – переход к финалу из Пятой симфонии Бетховена и начало финала; в финале – похоронный марш (автор его мне неизвестен), затем марш Шопена и "Смерть Озе" Грига, вальс Штрауса "Сказки Венского леса", концерт Чайковского и ритм "Летки-Енки", затем 14 григорианских мелодий "Sanctus", центральный эпизод с "Dies irae" и в конце "Прощальная симфония" Гайдна. Все остальные коллажи – это моя театральная музыка (марши, польки, танцы и прочее)».

Ещё одним образцом «тотального коллажа» и настоящим «Эверестом» стала **Третья симфония** (1981). Она создавалась к открытию нового концертного зала Гевандхауз в Лейпциге для знаменитого симфонического оркестра того же названия, который исчисляет свою историю с 1743 года и который в разное время возглавляли не менее знаменитые Ф.Мендельсон, А.Никиш, В.Фуртвенглер, Б.Вальтер, Ф.Конвичны, К.Мазур.

Заказ, инициированный столь прославленным, поистине «историческим» исполнительским коллективом, побудил Альфреда Шнитке к столь же «историческому» художественному замыслу. Композитор обозначил его более чем скромно – всего-навсего как желание *«придать Третьей симфонии приметы немецкой (австро-немецкой) музыки»*. Однако на самом деле он воздвиг этой культуре грандиозный монумент в звуках.

Если слушатель располагает специальными познаниями, то в ходе восприятия данного произведения он может реконструировать эволюцию австро-немецкой музыки по крайней мере от Баха и Генделя до Хиндемита и Кагеля.

Оговорка *«по крайней мере»* необходима хотя бы потому, что, к примеру, III часть автор истолковывал как *«конспект музыкальной истории от органума до современности»*, и будем иметь в виду, что органум – один из видов европейского многоголосия времён Позднего Средневековья.

Осуществляя своего рода обзор австро-немецкой музыки (эту симфонию иногда именуют *«антологией германской музыки»*), Шнитке вводит ряд соответствующих цитат. И опять-таки требуется

оговорка, поскольку, как утверждает сам автор, здесь *«есть стилизации и есть псевдоцитаты, хотя нет ни одной точной цитаты»*.

Допустим, в той же III части присутствуют темы Чаконы *d-moll* Баха, Фортепианного концерта *d-moll* Моцарта, сарабанда из увертюры «Эгмонт» Бетховена и напоминание о траурном марше из оперы «Закат богов» Вагнера. Ко всему прочему, часть эта, как целое, построена по драматургической модели симфонической поэмы Онеггера «Пасифик 231».

Однако ещё бóльшую роль в конструировании Третьей симфонии играют два другие принципа.

Первый из них состоит в претворении типичных средств и особенностей различных стилей австро-немецкой музыки, и это начинается с того, что I часть своим прообразом имела Вступление к вагнеровскому «Золоту Рейна» (волнообразные звучания, постепенно вздымающиеся ввысь из глухоты предельно низкого регистра).

Второй принцип заключается в том, что в звуковую ткань произведения вплетаются 33 темы, которые представляют собой зашифрованные в звуки имена представителей этой музыкальной культуры.

И если финал открывается и завершается монограммой *BACH*, то этим как бы подчёркивается тот факт, что наши представления о великом композиторе неразрывно связаны с Лейпцигом, где как раз с баховских времён и повёл свою историю Гевандхауз-оркестр.

Рассмотрев общую схему тематического остова архитектоники Третьей симфонии, приходится сделать ещё одну оговорку: таков её замысел «по форме», что же касается «содержания», то конечный результат вышел далеко за пределы «музыкально-исторической фантазии», о чём речь пойдёт позже.

Своеобразным отголоском Третьей симфонии, как «исторической реконструкции», стал ***Concerto grosso № 3*** (1985), в котором каждая из пяти частей посвящена юбилею того или иного выдающегося музыканта. Первые три из них обращены к композиторам-ровесникам, родившимся в одном и том же 1685 году: Иоганн Себастьян Бах, Георг Фридрих Гендель и Доменико Скарлатти.

* * *

Первая и Третья симфонии, внешне сходные по изобилию коллажного материала (два «Эвереста») совершенно различны по своей художественной идее и драматургии и, кроме того, позволяют говорить о том, что полистилистика у Шнитке могла быть «мононацио-

нальной» (Третья симфония) и «полинациональной» (Первая симфония). Приведём дополняющие иллюстрации на этот счёт.

«Stille Nacht» («Тихая ночь», 1978) – обработка немецкой песни, выполненная для скрипки и фортепиано в стилевом диапазоне австрийской классики от Моцарта до Малера.

В **«Посвящении Паганини»** для скрипки *solo* (1982), помимо музыки самого Паганини, фигурируют фрагменты из произведений Корелли, Баха (это эпоха Барокко) и Берга (это XX век).

Ещё больший разброс находим в **Третьем квартете** – своего рода *«карнавале музыкальных цитат»* (С.Волков): Орландо Лассо, Бетховен, Вагнер, Шостакович. То есть происходит совмещение материала, разнопланового не только по национальной принадлежности, но и по времени.

Преследуя различные художественные цели, Шнитке вообще очень свободно трактовал исходные прообразы, формируя самые неожиданные микста-структуры и создавая порой парадоксальные гибриды. К числу таковых можно отнести, например, барочный тематизм из V части *Concerto grosso № 1* и классико-романтическую «серенаду» II части Альтового концерта, к которым неожиданным образом подмешан «фермент», идущий от цыганской музыки.

Таким образом, работа Альфреда Шнитке со стилями отличалась исключительной свободой. Он активно развивал принципы неоклассицизма И.Стравинского, в том числе и в той части, которую С.Прокофьев когда-то иронично определил фразой *«бахизмы с фальшивизмами»*, причём у Шнитке насыщение цитируемого или стилизуемого тематизма диссонантностью может доводиться до полной 12-тоновой вертикали.

Но это только частный случай многообразных методов преобразования того или иного исторического прототипа, включая его коренную трансформацию и деформацию, когда он превращается в нечто неузнаваемое или в полную свою противоположность.

Основная цель подобных препараций видится в следующем: обычно Шнитке активно модернизировал исходную модель, вводя её таким образом в контекст современности и тем самым организуя живой диалог эпох, а диалог этот служил прежде всего задачам максимально рельефного воплощения жизненно важных проблем XX века.

Отмеченная диалогичность явственно ощутима даже в тех случаях, когда произведение по его внешним очертаниям является всего-

навсего стилизацией, выдержанной в более или менее едином ключе. Возьмём, к примеру, называвшиеся недавно **Три мадригала** (1980).

Здесь Шнитке предстаёт в достаточно привычном для себя амплуа «гражданина планеты», на сей раз интерпретируя одно из самых драгоценных приобретений западноевропейской цивилизации – мадригальный стиль.

Как и следовало ожидать, стиль этот преподносится в соответствующих качествах: не просто тонкость, изящество, но и аристократическая изысканность выражения, прихотливые изгибы утончённой лирической эмоции и, конечно же, индивидуально-субъективная настроенность.

Однако композитор отнюдь не довольствуется достигнутым и возводит мадригальность как бы «в квадрат». Это начинается с «многоязычия», так как использованы тексты Ф.Танцера, написанные на разных наречиях – французском (№ 1 «На звезде»), немецком (№ 2 «Отдаление») и английском (№ 3 «Воспоминание»).

В них об истории любви рассказывается примерно одинаковыми словами, но в различных оттенках уже по само́й «фонетике». Взаимодействие этих оттенков передаёт те грани загадочного, сокровенно-потаённого, которое невозможно выразить штампами обыденного сознания.

Чувство потерянности и глубокой опечаленности *(«Два человека встретились на звезде, но… прошло время, и они вернулись на Землю»)* потребовало истончённо-прозрачной, до бестелесности хрупкой инструментальной палитры и особой манеры вокального письма, в том числе и «запредельных» средств выразительности (допустим, голос должен интонировать в диапазоне от контральтовых низов до колоратурных верхов).

В результате подобного истолкования принципов мадригальности происходит явная «транспозиция» в плоскость усложнённо-современного строя интимных чувствований.

Полистилистика Шнитке выросла на почве обострённой контрастности, столь свойственной его творчеству (особенно в 1960–1970-е годы). Отсюда и острота стилевых сопоставлений, которые, в свою очередь, до предела усиливают общую конфронтацию образов.

В упоминавшейся **Первой скрипичной сонате**, где композитор впервые использовал мотив *BACH*, содержится и зерно будущих стилевых конфликтов: возвышенной красоте неоклассических звучаний и чаконе в её интонационно усложнённом, серийном истолковании

противопоставлена огротескованная материя танцевальных жанров (утрированное выплясывание «Барыни» и ироничная парафраза латиноамериканского шлягера «Кукарача»).

Пятью годами позже, во **Второй скрипичной сонате**, полистилистика уже открыто выступает как эффективнейшее средство обострения внутреннего конфликта: противоборство в сознании и душевной организации индивида двух начал – демонстративно жёсткого, своевольного, «вздорного» (атональность, хроматика, «колючая» диссонантность, ритмическая анархия) и возвышенного, позитивно-идеального, самоуглублённого (неоклассический тональный тематизм с цитатой *BACH*, ясность гармонических кадансов, метрическая уравновешенность).

Такова одна из множества функций, которые обрела в творчестве Шнитке полистилистика. И для него, более чем для какого-либо другого современного автора, было свойственно *«много стилей»* и их непрерывное взаимодействие.

Этот стилевой плюрализм служил в конечном счёте целям создания многомерной картины мира в его прошлом, настоящем и будущем. Сам композитор видел в полистилистике в высшей степени *«убедительное музыкальное средство для философского обоснования “связи времён”»*.

Разработанная им всеобъемлющая шкала стилевых модусов позволила со всей очевидностью установить эту *«связь времён»* и во всей полноте реализовать присущее художественному мышлению второй половины XX века обострённое чувство исторической памяти. Возможно, именно в этом и состояло главное творческое завоевание Альфреда Шнитке.

* * *

Освоение ресурсов полистилистики привело композитора к ещё одному открытию. Постепенно у него начинало вызревать стремление к отходу от крайностей авангарда. Примерно к 1965 году, после написания двух особенно строго рассчитанных сериальных опусов («Музыка для камерного оркестра» и «Музыка для фортепиано и камерного оркестра»), к нему пришли внутренние сомнения.

«В то время мне показалось, что с этой техникой что-то неблагополучно: претензии людей, создавших её, достигали такого предела, что можно было подумать, будто бы это та техника, которая гарантирует сама по себе какое-то качество, то есть, если

всё, согласно её правилам, очень точно рассчитать, то качество будет идеальное.

Я, когда сочинял эти произведения, исходил из подобных представлений о серийной технике, но, написав их, почувствовал некоторое неудобство – мне показалось, что я написал некий новый, усложнённый вид халтуры».

Со временем, продолжая интенсивные, многочисленные пробы в экспериментальных техниках, Шнитке всё больше укреплялся в своих сомнениях.

«Меня перестало удовлетворять то, что я – скажу прямо – вычислял в музыке. Вся эта серийная музыка у многих авторов мне кажется всё-таки своего рода обманом. Ну, например, "Структуры" Булеза. Что это – загадка без разгадки? Что это – искусственный язык, подчинённый строжайшей рациональной регламентации, но как бы совсем внесемантический (а музыка всё-таки свою семантику имеет, хотя и несюжетную)?..»

Весь ход подобных размышлений постепенно подводил Альфреда Шнитке к решению о необходимости перемены «курса» – точнее, «мейнстрима». Всё чаще композитор приходил к самооценкам типа той, которую адресовал одной из своих ранних вещей («Музыка для фортепиано и камерного оркестра», 1964): *«Она чересчур пересушена серийной догматической техникой»*.

Охлаждение к чисто экспериментальным установкам своего прежнего творчества всё отчётливее мотивировалось художественными потребностями иного рода: *«Я искал тот личный центр, откуда я смогу, оставаясь самим собой, писать музыку живую и жизнеспособную, а не бескрыло-авангардную».*

В конечном счёте, это обрело качество твёрдой убеждённости в своей правоте. А.Ивашкин, с которым композитор был в доверительных отношениях, вспоминает знаменательный момент, когда в конце 1970-х годов, показывая ему партитуру Третьего скрипичного концерта, Шнитке бросил реплику: *«С авангардом покончено»*.

Реплика эта очень показательна с точки зрения решительной творческой переориентации, но доверять ей можно только наполовину. На деле Шнитке вовсе не отказался напрочь от новейших звуковых ресурсов и только что изобретённых технических приёмов.

Суть состояла в обретении некой «золотой середины», а именно – в органичном сочетании авангардного и совсем «неавангардного», идущего главным образом от накопленных исторических традиций

и широко распространённых форм многоликого музыкального обихода.

Итак, к середине 1970-х годов в художественных исканиях Альфреда Шнитке произошёл кардинальный поворот. Его музыкальная лексика становится более «коммуникабельной», общительной, доступной. Композитор обращается теперь не только к интеллектуальной элите, но и к широкой аудитории, нередко разговаривая с ней *«от сердца к сердцу»*.

Начинался центральный период творчества, и его «звёздные часы» открывались такими произведениями, как Реквием (1975), Фортепианный квинтет (1976), *Concerto grosso № 1* (1977), Третий скрипичный концерт (1978), Концерт для фортепиано и струнных и Вторая симфония (обе партитуры – 1979).

Фортепианный квинтет назван в этом ряду вторым, однако отсчёт центрального периода творчества следует начинать именно с него. 1976 – год окончания, но к работе над произведением композитор приступил в 1972-м, сразу после смерти матери, памяти которой оно посвящено.

Столь длительный срок написания – прямое свидетельство того, что путь к «звёздам» пролегал через «тернии» и был очень трудным, противоречивым.

По признанию самого автора, создавал он это сочинение мучительно, буквально такт за тактом *(«Я как бы учился ходить от ноты к ноте»)*, в чём воочию запечатлелся процесс нащупывания новых художественных критериев, происходивший перелом в творческом методе композитора.

«I часть в своём основном варианте была написана в том же 1972 году. Затем возникали бесконечные варианты продолжения, которого я не мог никак найти. Все продолжения, которые делались по привычке – конструктивным образом – начинали мне казаться фальшивыми, неподходящими, и я опять возвращался к началу.

Таким образом, я "протоптался" три года. И лишь осенью 1975 года было найдено продолжение Квинтета. Вдруг стало понятно, что всё дальнейшее развитие должно строиться на чисто интонационной основе – так, как это было в I части».

Р.Щедрин, который среди сочинений Шнитке всегда выделял Фортепианный квинтет, справедливо акцентирует переломный характер этого произведения: *«Фортепианный квинтет представляется мне вообще рубежным его опусом – для меня именно эта партитура*

знаменует превращение композитора, движимого исканиями и самосомнениями, в зрелого мастера. Для меня с Фортепианного квинтета начинается новый отсчёт развития художника».

* * *

Мы помним, каким «катализатором» стал кинематограф в его выходе к полистилистике. И точно так же столь плотный контакт с киномузыкой неизбежно способствовал накоплению «практики демократизма».

Притом не будем забывать, что для адекватной деятельности в кино нужно изначально располагать генами демократизма, иначе Шнитке вряд ли бы так «прижился» в этой сфере искусства и вряд ли бы стал столь желанным партнёром целого ряда выдающихся режиссёров, наперебой приглашавших его к сотрудничеству.

В истории киноискусства сделанное Альфредом Шнитке составило важный, ценнейший этап. Он вводил музыку в драматургию фильма очень корректно, безусловно признавая, что экранное изображение и слово имеют в кино приоритетное значение. Однако в нужный момент композитор включал самые эффективные средства воздействия, умножая впечатление от визуально-литературного плана или высвечивая подтекст происходящего. Приведём несколько разноплановых примеров.

Разумеется, как всеведущий знаток любых анналов мирового музыкального наследия, Шнитке при необходимости «эксплуатировал» свой дар стилизации. Один из многочисленных образцов – превосходное уподобление галантной старине в гавоте из сцены на балу в фильме **«Сказ про то, как царь Пётр арапа женил»**.

Присущий музыке Шнитке артистизм совершенно неожиданную проекцию получил в эпизоде импровизации поэта из **«Маленьких трагедий»**: привлекая эффекты студийной записи, композитор извлекает из гитары совершенно феерическое, почти фантастическое звучание, которое разрастается до циклопического громоподобия, выводя в поистине мистическое измерение высшего творческого озарения.

Кульминация фильма **«Восхождение»** построена как бессловесная сцена: только изображение и музыка. Основой изображения становится немой диалог двух лиц – Сотникова и мальчика в будёновке.

Музыка представляет собой сонорно-шумовой поток, который длительное время неумолимо нарастает и почти мгновенно сворачивается после свершившейся казни, улетучиваясь в космических да-

лях. Так создаётся обобщённый образ фатального исхода земной жизни.

Разговор Астрова и Сони в **«Дяде Ване»** идёт на проникновенно-лирическом звуковом фоне. Внешне музыка носит несколько отстранённый характер – это резонирует состоянию определённой дистанцированности персонажей.

Но, внимательно вслушиваясь, осознаёшь, что это музыка глубин сердца, тайников души. И эта её глубинность передаёт щемящее внутреннее чувство ностальгии о несбывшемся, о несложившейся судьбе, о невозможности сближения двух по-разному хороших людей.

Подтекст совершенно иного рода находим в сцене Кровавого воскресенья из **«Агонии»**. Квази-документальные кадры (народная манифестация, появление войск, расстрел) сопровождаются нарочито примитивным вальсовым ритмом. Сохранена только выстукивающая фактура, «без музыки» как таковой.

И эта оголённо «циничная» фактура, крещендирующая до невыносимого грохота, создающая парадоксально-абсурдистский контраст к визуальному ряду, порождает от происходящего на экране впечатление патологического бреда, укрепляя в мысли о совершающемся на наших глазах вопиющем преступлении.

При всей обременительности и порой каторжности труда в кинематографе, Шнитке извлекал из него немалую пользу для своего профессионального мастерства. Работая в этой сфере, композитор учился точности смыслового посыла, умению создавать яркий и острый звуковой рельеф.

К тому же, он нередко использовал наработанный прикладной материал в «высоких» жанрах, преобразуя его в соответствии с теми или иными художественными задачами.

«С самого начала работа в некоторых фильмах была для меня лабораторией: сегодня я написал что-то, завтра я это услышал в оркестре, мне не понравилось, я тут же изменил, но проверил приём, оркестровую фактуру или ещё что-нибудь. В этом смысле кино мне много дало.

Кроме того, само обращение к низменному материалу, которое кино неизбежно диктует (не помню, какое количество духовых маршей, тупых вальсов, побегов, расстрелов, пейзажей я написал), может быть композитору полезно. Я могу ту или иную тему перене-

сти в другое сочинение, и она в контрасте с иным материалом заиграет по-новому.

Скажем, в Concerto grosso № 1 у меня есть танго. Это танго взято из кинофильма "Агония" (о Распутине). В фильме это модный танец того времени. Я его оттуда извлёк и попытался благодаря контрастному контексту и иному развитию, чем в фильме, придать ему другой смысл».

Надо ли говорить, что подобные взаимопересекающиеся по разным линиям «маршруты» и система «сообщающихся сосудов», в том числе включающая в себя *«обращение к низменному материалу»*, обеспечивали возможность естественного «приземления» на почву интенсивно культивируемого демократического искусства.

Эту возможность Альфреду Шнитке во многом дала пройденная им «школа кино». И именно отсюда последовал творческий импульс, принёсший композитору озарение, не менее важное, чем в случае с полистилистикой.

«В течение нескольких лет я чувствовал внутреннее побуждение писать музыку для театра и кино. Сначала мне это доставляло удовольствие, потом начало тяготить, затем меня осенило: задача моей жизни – это преодоление разрыва между "E" (Ernst – серьёзная музыка) и "U" (Unterhaltung – развлекательная музыка).

Мне мерещится утопия единого стиля, где фрагменты E и U представляются не шуточными вкраплениями, а элементами многообразной музыкальной реальности – будь то джаз, поп, рок или серия».

* * *

«Многообразная музыкальная реальность» – эта фраза-постулат наилучшим образом очерчивает суть того коренного реформирования музыкального языка, которое происходило в творческом сознании Альфреда Шнитке с середины 1970-х годов. Композитор находит определение и самому́ музыкальному языку, каким он виделся ему в идеале – *«универсальный музыкальный язык»*.

«Я понял, что какая-то ненормальность коренится в самом разрыве, который есть в современном музыкальном языке, в пропасти между лабораторной "вершиной" и коммерческим "дном". Необходимо – не только мне, исходя из моей личной ситуации, но в принципе – этот разрыв преодолеть.

Музыкальный язык должен быть единым, каким он был всегда, он должен быть универсальным. У него может быть крен в ту или иную сторону, но не может быть двух музыкальных языков. Развитие же музыкального авангарда приводило именно к сознательному разрыву и нахождению иного, элитарного языка.

И я стал искать универсальный музыкальный язык – в музыкальном плане моя эволюция выглядела именно так».

В стремлении к созданию универсального музыкального языка одну из важнейших эстетических опор Шнитке уже имел под рукой – это, конечно же, была открытая им полистилистика.

«Прорыв к полистилистике обусловлен свойственной развитию европейской музыки тенденцией к расширению музыкального пространства. При всех сложностях и возможных опасностях полистилистики уже сейчас очевидны её достоинства: расширение круга выразительных средств, возможность интеграции "низкого" и "высокого" стиля, "банального" и "изысканного" – то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля».

Формируя свой новый звуковой мир, Шнитке неутомимо отслеживал любые аналогии и параллели, созвучные его собственным устремлениям. Так, касаясь воздействия на него творческой практики Гоголя, он выделяет в ней именно то, что волновало его тогда больше всего.

«Столкновение возвышенного и низменного в его сочинениях, жанровая многоплановость, отсутствие пуризма и использование банального как вполне легального литературного материала – всё это, конечно, повлияло на меня в сильнейшей степени».

Кстати, эти слова были напрямую подтверждены созданием музыки к спектаклю **«Ревизская сказка**», на материале которой позже возникли оркестровая **«Гоголь-сюита»** (1981) и хореографическая фантазия на темы Гоголя **«Эскизы»** (1985).

Или такая мотивация: *«Сегодняшний человек, включив приёмник и прогулявшись по волнам, охватывает огромный звуковой мир. И мне стало ясно, что с этим не стоит бороться, а нужно отнестись как к реальности и продолжать искать себя, сохранив в огромном мире полистилистики свою индивидуальность».*

В том же ряду оказалась и осознанная необходимость подчиниться «внутреннему голосу»: *«Нужно прислушаться к тому, куда тебя тянет и какова твоя природа. И я понял: интерес к разному и попытки объединить разное, возможно, это и есть моя природа, и*

мне с этим бороться не надо. Надо наоборот отсюда исходить и повиноваться скорее внутреннему музыкальному инстинкту, чем каким-то гарантированным теоретическим и эстетическим концепциям».

Так интуиция и напряжённейшая работа мысли привели к окончательно выношенной формуле-истине: *«Нет никакого музыкального материала, который бы не заслуживал своего воплощения. Сама по себе жизнь, всё, что нас окружает, настолько пестро, что мы будем более честны, если попытаемся всё это отразить».*

* * *

Стремление к воссозданию *«многообразной музыкальной реальности»*, о которой только что шла речь, сопровождалось в ходе перестройки творческого мышления композитора действием ряда других, не менее существенных тенденций.

Так, в сравнении с почти тотально субъективно-романтическим характером художественного высказывания на раннем этапе к середине 1970-х годов многое изменилось. В образном строе его музыки этого времени неизмеримо бóльшую роль начинает играть объективное начало.

И, в конечном счёте, суть дела заключалась в том, чтобы добиться оптимально сбалансированного соотношения субъективного и объективного, их органичного синтеза, и в том, чтобы синтез этот был обращён к общезначимой проблематике, то есть наполнен таким содержанием, которое затрагивает и волнует многих.

А это, в свою очередь, требовало широкого обращения к испытанным средствам художественного воздействия. Отходя от авангардного радикализма, композитор всемерно усиливает значимость мелодического начала и достаточно ясного гармонического языка с соответствующей ролью отчётливых тональных опор.

О своём постепенном возвращении к тональной музыке он выразился весьма красочно, вспоминая, что после многочисленных проб в сфере додекафонии и серийности у него *«появился уже интерес к тональности, вначале находящейся “в гостях” у атональности, а затем сопоставляемой с другими структурами в виде контрастных образных сфер и, наконец, к тональности как основе сочинения, в “гости” к которой уже попадает атональность или вообще без неё».*

Вместе с тональностью первостепенную важность для музыки Шнитке приобретает интонационность. Движение к ней начиналось у него ещё в недрах додекафонно-серийного периода, когда зарождалось внутреннее противление в отношении жёстко детерминированных приёмов композиторского письма.

Уже тогда им предпринимались попытки поиска *«нерегламентированной техники»*, в том числе на пути *«чистого интонирования»*, и постепенно это привело к тому, что живая, осмысленная интонация заняла центральное место в его художественной системе.

То, что сам Шнитке называл *«интонационной основой»*, с наибольшей осязаемостью преломилось в создании рельефных, чрезвычайно выразительных, подчас подчёркнуто красивых мелодий. Чаще всего они отличаются у него краткостью, «формульностью», но, как ни парадоксально, именно ввиду этого своего лаконизма (наподобие сжатой пружины) их воздействие на слушателя становится ещё более неотразимым.

Такой мелодизм и такая интонационность, часто непосредственно идущие от разговорной речи и напоённые токами души, стали ярким выражением совершившегося в творчестве Шнитке поворота к человеку – не человеку элитарных наклонностей, как бы члену некой «масонской ложи», а человеку, представительствующему всевозможные слои людского сообщества.

Музыка композитора обретает черты общительности, особую доверительность тона, так что симптоматичным и обоснованным представляется появление в те годы посвященной творчеству Шнитке статьи под названием *«Поиски путей к сердцу слушателя»* (М.Прицкер). Сказанное означало адресованность этого творчества широкой аудитории и его несомненно демократическую направленность.

* * *

По каким же линиям шла демократизация художественного языка и каковы были ресурсы искомой коммуникабельности? Отметим самые сильнодействующие средства, которые Шнитке начал использовать на данном этапе.

Начнём с того, что теперь он широко обращается к ресурсам *открытой экспрессии* – это то, что не может не захватить любого слушателя. Для воспроизведения остроэкспрессивных душевных со-

стояний композитор стал вводить особые приёмы, дающие эффект своеобразного «физиологизма души».

Очень характерно в данном отношении начало **Третьего скрипичного концерта** (1978), где *solo* звучит как доведённая до мучительного спазма взволнованная исповедь, где горестная речитация жалобного взывания (то, что мы определяем итальянским словом *lamentoso*) передана сильнейшей, болезненной вибрацией звучащего тона, буквально плачущей трелью, и всё это дополнительно подчёркнуто фактурной «оголённостью» – скрипка одна, без оркестрового сопровождения.

Этот исходный эмоциональный пункт определяет облик всего произведения, поскольку после контрастной быстрой II части финал возвращает сходную настроенность (пусть и в несколько иной плоскости), завершая повествование одинокой жалобой скрипичного *solo*. Сказанное позволяет в жанровом отношении обозначить целое как *концерт-lamento*.

Другой вариант физиологического обнажения болевых ощущений композитор широко разрабатывал в камерном ансамбле с участием струнных, которые в случае диссонирующего трения смежных полуто́нов и четвертитонов рождают впечатление свербящего зуда. Инструменты звучат словно расстроенные, и это с осязаемой очевидностью раскрывает трагически воспринимаемую дисгармонию жизнеощущения.

С исчерпывающей полнотой данное качество представлено в **Фортепианном квинтете** (1976), где отмеченный приём дополняется скольжением звуков, «ползущих» по микрохроматической шкале, и «жужжанием» струнных, напоминающим пчелиный рой.

Применение этих средств «психологического физиологизма» позволяет композитору погрузиться в «нутро» души, воссоздать чуткую гамму её «шорохов» и подчеркнуть исключительную напряжённость её состояний.

Говоря о данной особенности Квинтета, нужно заметить, что в нём, пожалуй, своего максимума достиг свойственный музыке Шнитке сгущённый психологизм с соответствующей значимостью углублённого психоанализа. Причиной тому, как и причиной проявившейся здесь сильнейшей экспрессии, явилась, конечно же, кончина самого близкого человека.

Посвятив Квинтет памяти матери, двумя годами позже композитор переработал его в оркестровую композицию *«In memoriam»*, чем

явственно обозначил отдельную, немаловажную линию своего творчества и своё тяготение к жанру мемориала.

В самом деле, до Фортепианного квинтета (1976) и *«In memoriam»* (1978) появились «Канон памяти И.Стравинского» для струнного квартета (1971) и «Прелюдия памяти Д.Шостаковича» для двух скрипок (1975), а после них – «Ритуал» для симфонического оркестра («Памяти погибших во Второй мировой войне», 1985) и «Мадригал памяти О.Кагана» для скрипки или виолончели *solo* (1991).

Среди названных сочинений Фортепианный квинтет выделяется наибольшей выразительностью и совершенно особой экспрессией. Это совершенно особое происходит опять-таки из глубоко личного посыла и находит себя в двух кардинально различающихся гранях передачи чувства скорби.

Одна из них, наиболее широко представленная в I части (хоральный монолог фортепиано с эпизодическим присоединением струнных) – состояние жизненной потерянности, обессиленности, опустошённости и даже глубокого стресса, прострации. Следствием всепоглощающей депрессии становятся гнетущая безысходность, «распластанное» сознание и оцепенение души, пребывающей в глухоте и мраке одиночества.

Среди соответствующих выразительных средств: чрезвычайная заторможённость темпоритма (Квинтет целиком выдержан в медленном движении), вплоть до полной потери пульса, «анемия» интонационных линий, блуждающие гармонии, истончённость звуковой ткани, потухшие тембровые краски.

Этому состоянию психологического транса и подавленности с отвечающей ему «тихой» экспрессией противопоставлены прорывы открытого страдания, пронзительной душевной боли.

В подобных случаях на передний план выдвигается интонационность, идущая от исповедальной человеческой речи, насыщенной токами мучительных переживаний. Её ведущий архетип восходит к семантике *lamento,* но это по-новому истолкованная ламентозность – жгучая, до предела обострённая.

Всё то что так или иначе присутствует в любой из пяти частей, кульминирует в III-ей, как трагическом центре композиции: плач и стон души находят себя здесь в буквально кричащих стенаниях, сопровождающих эти всплески отчаяния.

Совместное действие двух отмеченных ипостасей чувства скорби, раскрываемых средствами «тихой» и «громкой» экспрессии, со-

здаёт тот образный симбиоз, который естественно обозначить как *лирический реквием*. Его подчёркнуто личностную настроенность выразительно оттеняет ещё один вводимый композитором особый эффект.

Неукоснительно выдерживаемое на всём протяжении цикла тембровое расслоение (темперированный строй фортепиано и насыщенное микрохроматикой «плывущее» звучание струнных) дополняется приёмом репетиционной пульсации какого-либо тона – пульсации либо глухой (в нижнем регистре), либо в характере жёсткого выстукивания (в верхнем регистре).

В любом случае это символизирует биение внеличного Времени – биение гнетущее, бесстрастно-отчуждённое. Доносящееся как бы извне, оно в силу своей фатальности чрезвычайно обостряет происходящее в душе человека.

Упомянув струнные инструменты, следует заметить, что в творчестве Шнитке именно они являлись главным проводником открытой экспрессии и связанной с ней яркой эмоциональности. Подсчёт написанного композитором для них недвусмысленно убеждает в их несомненном господстве как в оркестровых, так и в камерных жанрах.

Причём среди струнных, в свою очередь, бесспорный приоритет принадлежит скрипке. И остаётся только присоединиться к наблюдению В.Холоповой: *«Скрипичный тембр стал “лейттембром” музыки Шнитке. Непосредственность экспрессии, богатейшее многообразие штрихов и звуковысотная гибкость – всё это сделало скрипичный тембр как бы “авторским голосом” Шнитке»*.

* * *

Продолжим обсуждение тех ресурсов демократизма и коммуникабельности, к которым Альфред Шнитке стал обращаться с середины 1970-х годов вполне осознанно и весьма широко.

Теперь с высот исключительности, с высот интеллектуального существования он нередко опускается на бренную, земную почву и не чуждается привнесения в свою образную палитру *сентиментальных штрихов*.

Примечательно, что как-то на вопрос об отношении к сфере сентиментального композитор откровенно признался: *«Я к ней склонен в восприятии и, возможно, склонен выражать её на разных уровнях и в музыке»*.

Не будем забывать, что слово *сентиментальный* означает не только *чувствительный*, но и *чувствующий*. И для его творчества, как

мы убедимся позже, именно второе было определяющим, остро ощущаемым и многообразно претворяемым.

Но пока что обратимся к сентиментальному как *чувствительному* и как несколько сомнительному с точки зрения строгого вкуса. Выход на него осуществлялся чаще всего через обращение к тем музыкальным жанрам, которые бытуют в самом широком обиходе.

Однако то был отнюдь не «голый», прямолинейный сентиментализм и не заведомое опрощение, поскольку на первичный, бытовой слой образности обязательно накладывалось идущее от сложного внутреннего мира привычного героя музыки Шнитке, то есть от интеллектуальной личности.

Для пояснения ещё раз вернёмся к недавно упоминавшимся произведениям – Фортепианному квинтету и Третьему скрипичному концерту.

Как помним, **Фортепианный квинтет** – это как раз то произведение, создавая которое мучительно и долго, композитор шаг за шагом шёл от «авангарда» ранних произведений к своему зрелому стилю.

Во II части Квинтета на поверхности перед нами просто «вальс» (его характер отмечен ремаркой *In tempo di valse*) – откровенно сентиментальный, с глубокой нежностью поверяющий трогательные и хрупкие воспоминания о давно прошедшем, о том «добром старом времени», каким грезятся иногда детские годы.

Посвящение матери здесь особенно очевидно. Сестра Альфреда вспоминала: *«Часто мама напевала вальсы Штрауса. Вальс был её любимым танцем. И почему-то очень чётко запомнилось мне, как мама поёт “Тихо вокруг, лишь сопки покрыты мглой”»* – речь идёт о вальсе «На сопках Маньчжурии», который когда-то был очень популярен в российском провинциальном обиходе.

Кстати, эта музыка Шнитке встраивается в линию довольно характерных для XX века вальсов-воспоминаний («Грустный вальс» Сибелиуса, II часть «Симфонических танцев» Рахманинова, «Пушкинские вальсы» Прокофьева). И свойственная их своеобразной поэтике обаятельная меланхолия, «сладостная» грусть, всепроникающая сердечность хотя бы на время снимает ту боль души, которая переполняет соседние части.

Итак, внешне очень незатейливый, милый, чувствительный «вальс». Однако оказывается, его мелодический контур построен на мотиве *BACH*, что сразу же придаёт ему особую одухотворённость. И всё время происходят отступления от трёхдольной метрики, возни-

кают томительные замирания ритма, так что сильнейшие агогические колебания делают эту музыку подобием «прерванной серенады».

Но ещё важнее другое: Шнитке особым образом использует нетемперированную природу струнных инструментов, причём не только в виде микрохроматических «оползаний» мелодики, но и в виде трения смежных четвертитонов, что создаёт тот самый «физиологизм души», о котором говорилось выше.

Кроме того, звуковая ткань периодически насыщается густой вязью контрапунктов, вследствие чего первичный слой образности оплетается наслоениями рефлексий и «свербящей» ностальгии. Так «бытовой жанр» перерастает в сложную психологическую поэму.

Примечательную иллюстрацию трактовки «сантиментов» находим в финале **Третьего скрипичного концерта**. В мелодии дуэта флейт претворено то, что можно было услышать когда-то в жанре волжских «страданий».

Имеется в виду особый песенный жанр былых времён – так на вечерних посиделках пели о том, что наболело на сердце, причём пели не без «сладкой слезы», как бы в полузабытьи. Жанр этот получил распространение и в некоторых других регионах России, один из его замечательных образцов – воронежская песня «Летят утки».

Напев, созданный композитором в согласии с названной традицией, очень прост и вместе с тем удивительно притягателен в своей задушевной меланхоличности, от него веет духом полей, просторов и малых русских городов. И это, конечно же, не Энгельс, как населённый пункт с немецким «акцентом», а Покровская слобода. Кстати, «пение» флейт поддержано здесь звучанием кларнетов, что усиливает меланхолическую окрашенность.

Говоря о притягательности рассматриваемого песенного образа, следует учитывать свойственное манере Шнитке его насыщение дополняющими интонационно-смысловыми «обертонами». Он облагорожен реминисценциями из музыкальной классики (в частности «золотой ход» напоминает о Бетховене) и претворён чисто по-малеровски, с непрерывным колебанием ладовой светотени (*C-dur – c-moll*).

На эту психологически усложнённую линию нанизывается фигурационная вязь слегка постанывающих интонаций солирующей скрипки, причём в её «комментариях» и томительных вопрошаниях без труда улавливаются отголоски плачевых трелей I части.

Сопряжение этих двух планов можно прочесть так: тоска по обычной человеческой жизни с её безыскусными заботами и радостями – жизни без тех перенапряжений, которыми было наполнено духовное существование интеллектуала 1960–1970-х годов.

А ещё прослушивается здесь и сугубо личное: ностальгия автора по далёким годам детства, что протекало в заволжском захолустье. Уже говорилось о том, что Шнитке вспоминал город своего детства как город маленьких домиков и сараев, и эта «слободская ностальгия» посещала его музыку не раз.

Упомянув отголоски экспрессивнейшей I части, отметим заодно сильнейший разворот конфликтного диалога в следующей части. Его инициатором выступает именно солист, олицетворяющий натуру героя Концерта, которая предстаёт довольно неприглядной – капризной, своевольной, вздорной, амбициозной (всё в партии скрипки основано на нервно-взвинченном интонировании и разного рода переченьях).

И сутью финала становится преодоление подобных издержек эгоцентрического свойства. Решающую роль в этом трудном, многоступенчатом процессе очищения играет рассмотренная выше тема-рефрен.

Проходя сквозь наплывы омрачений, избывая душевную усталость, герой обретает умиротворение (*пусть* и достаточно зыбкое), а также мерцающий вдали свет надежды на примирение с жизнью (*пусть* свет и довольно затуманенный).

Обретаемое просветление (опять-таки *пусть* и несколько эфемерное) поддержано тем, что только в финале, впервые после двух предыдущих частей, в оркестр вводится звучание струнного квартета, и здесь весьма ощутимым становится молитвенное начало (оно предвосхищалось в хоральной коде I части).

Отмеченные в скобках нюансы с оборотом *«пусть и…»* (достаточно зыбкое, довольно затуманенное, несколько эфемерное) в конечном счёте проистекают из характера темы-рефрена – это благостно-печальный напев с оттенком щемящей грусти.

* * *

Начиная с середины 1970-х годов, не пренебрегал композитор и возможностями *мелодраматизма* (это одно из самых сильнодействующих и весьма рискованных художественных средств), но опять-таки обогащая его глубинным подтекстом. Чрезвычайно любопытно в

данном отношении сопоставить II часть его ***Concerto grosso № 2*** (1982) с популярнейшим Романсом из музыки Г.Свиридова к пушкинской «Метели».

Если Свиридов подаёт приметы так называемого жестокого романса в поэтизации, но с точки зрения жанра как бы «один к одному», то Шнитке ставит перед собой «сверхзадачу».

Казалось бы, он вводит интонационный абрис данного жанра с ещё большей откровенностью, и трудно представить себе что-либо более чувствительное, «душещипательное» (как ни удивительно, близкую аналогию этому можно отметить в I части Третьего концерта Генделя для органа с оркестром).

Композитор, что называется, «играет на сердечных струнах» и более того – в приближении к кульминации начинает даже «рвать струны», однако прибегает к мелодраматическому нажиму, чтобы развернуть подлинно трагическую поэму:

– от первоначальных «сладостных слёз» солирующего дуэта скрипки и виолончели

– через интонационные «придыхания» и нервные сбои ритма (в гулких синкопах басовой линии как бы имитируется тяжёлое биение сердца, его аритмия)

– до открыто страдальческого излияния горечи и терзающей душевной боли (всё это до предела усилено посредством неотступных имитаций).

Причём, выстроена эта драматургия настолько впечатляюще, что правомерны ассоциации даже с мотивом «крестного пути»: неимоверно затруднённый шаг, как бы сгибаясь под грузом казнящей ноши. Так что авторское указание *Pesante* (*тяжело, грузно*) приходится воспринимать в данном случае и в переносном, и в буквальном смысле слова – в некой двоякой психофизической плоскости.

Значимость использованного здесь трёхзвучного оборота, напрямую заимствованного из «репертуара» жестокого романса, очевидна и для произведения в целом. Его интонации проскальзывают уже в I части и после их интенсивнейшей разработки во II-й многократно фиксируются в следующих двух частях, особенно в финале.

Таким образом, данная микрофраза становится сквозным ядром разворота музыкальной драмы этого *Concerto grosso* и, представая в различных ипостасях, сообщает происходящему обжигающее дыхание мучительной эмоции.

И, наконец, вошла со временем в творчество Шнитке стихия *банального, тривиального*. Постоянно ощущаются две ипостаси отношения композитора к ней: почти брезгливость и в то же время понимание того, что это – «почва» жизни, и есть в ней своя неотразимая сила.

Для искусства эту диалектику, кажется, впервые открыл в повести «К жизни» В.Вересаев, где он констатировал выхолощенность «головной» жизни и наполненность «нутра». А по поводу отношения композитора к «почве», к «нутру» и в качестве отдалённой аналогии можно привести блоковское *«И отвращение от жизни // И к ней безумная любовь».*

Пожалуй, самое сильное выражение подобная амбивалентность получила во II части **Альтового концерта** (1985). Его лирическим центром (как принято это называть) и подлинным откровением становится «серенада» солиста, звучащая под аккомпанемент оркестра, трактуемого в качестве «большой гитары» (так когда-то говорили об оркестре итальянской оперы времён Беллини и Доницетти).

Используется интонационный материал с явным привкусом банальности, подчас даже с вульгарным налётом (когда звучит подголосок тромбона, возникает отчётливо ресторанный душок). И композитор не скрывает этого, иронизируя над пряной выразительностью мелодизма – о его собственном отношении к данному эпизоду говорит брошенная им реплика *«невыносимая красивость»*.

Но одновременно Шнитке как бы утверждает, что за всем этим скрывается некая важная жизненная сущность – вот откуда такая притягательность и такое манящее естество звуковой ткани. И он всячески поэтизирует, изобретательнейшим образом расцвечивает её, в том числе обволакивая линию альта вязью контрапунктов целого ряда других инструментов (арфа, флейта, кларнет, виолончель, фортепиано, флексатон и т.д.).

Всего-навсего семизвучная каденционная фраза, которая нескончаемо повторяется, скользя из тона в тон, но сколько в её развёртывании дьявольской искусности и дьявольского искуса, сколько чувственного упоения, сколько жизненных соков в этом медоточивом пении сирен, доводящем сладкое забытьё до опьяняющего дурмана (воссозданное здесь состояние лучше всего могло бы передать название фильма Ф.Феллини «Сладкая жизнь»).

И опять-таки, почти в такой же степени, как это было отмечено в отношении *Concerto grosso № 2*, приходится констатировать едва ли не

определяющую значимость рассмотренного материала. Если там ключевым становится «жестокий романс», то здесь примерно в той же роли выступает «сладостная фраза» (кстати, обогащённая тем, что по интонационному контуру своему она имеет явно неоклассическое происхождения, конкретно – от I части Четвёртой скрипичной сонаты Баха и вступительного раздела I части Седьмой симфонии Бетховена).

Однако её разработка оказывается неизмеримо более сложной. Развёрнутая в среднем разделе II части в неотразимый, почти наркотический по воздействию звуковой мираж, эта фраза-каденция с трелью появляется в других частях Концерта чаще всего закамуфлированной, и, тем не менее, именно она составляет внутренний драматургически-смысловой стержень композиции.

* * *

Рассмотренные выше проявления сентиментального, мелодраматического и даже повышенно экспрессивного во многом так или иначе подпадают под эгиду банального. *Банальное* – одна из часто употребляемых лексем Альфреда Шнитке (Иосиф Бродский предпочитал более короткое – *банал*), и это не случайно.

Он был выдающимся мастером претворения банального и, можно сказать, его поэтом. Одна из причин подобного тяготения к «банальному» уже обсуждалась – она вытекала из стремления к демократизации музыкального языка, из желания «достучаться» до широкого слушателя. На этот счёт Владимир Набоков в рассказе «Порт» проницательно заметил: *«Чем банальней музыка, тем ближе она сердцу»*.

Порой кажется, что композитор расставляет своего рода «приманки», как бы играет «в поддавки», балансируя на грани вкуса. Но, как правило, происходит это в контексте самых серьёзных художественных задач, в связи с чем уместно привести тонкое наблюдение художника Владимира Янкилевского.

«Шнитке, обладая глубинным пониманием жизни человеческой, обладает ещё удивительной способностью придавать этому актуальную фактуру. Это даёт соединительный мостик, эмоциональный канал, через который люди, не очень понимающие и, может быть, не очень готовые воспринять всю глубинную часть этого айсберга, приходят к пониманию, и многое для них становится более доходчивым.

Иногда они обманываются, воспринимают только этот канал и думают, что всё поняли. Я знаю, что прежде всего воздействует

этот слой актуальной фактуры, но это не страшно для Альфреда, поскольку у него за поверхностным слоем лежит ещё очень глубокий слой вечности».

Среди многочисленных примеров взаимодействия глубинного и легко доступного в музыке Шнитке – **Третий квартет** (1983). К слову, из четырёх струнных квартетов композитора это, пожалуй, наиболее сложившийся. В эволюции от первого из них (1966) без труда улавливается нарастающая содержательность и всё бóльшая роль «говорящих» интонаций, и с ними прогрессия всё большей осмысленности и общительности.

Среди достоинств данного сочинения, помимо концертности, вообще нередко столь свойственной инструментализму Шнитке – густая, насыщеннейшая, поистине оркестральная звучность, которую он в необходимых случаях извлекает из камерного ансамбля смычковых.

Это мастерство инструментального письма, фактурная изобретательность, а также использование специфических тембровых эффектов и приёмов звукоизвлечения (начиная с *sul panticello*) нацелены в данном случае на раскрытие сложных процессов внутренней жизни индивида.

Спонтанно текущий поток разноплановых состояний (близко к эстетике «потока сознания» в литературе) с его резкими перепадами и сопоставлениями крайностей выстроен в поляризации напряжённейшей патетики мучительных раздумий, осмыслений, рефлексий и магии потаённого, мистически-иррационального, трансцендентного.

И, как это характерно для зрелого стиля Шнитке, складывается органичный синтез жёстко авангардного (игра звуковых пучков, «синусоид» и полушумовых напластований) и вполне традиционного (интонируемого, а следовательно – достаточно мягкого по краскам).

Такая разноликость служит выражению идеи метаний личности между бесконечной тревожностью, нервной издёрганностью, острой противоречивостью, абсурдом существования и жаждой сочувствия, тепла, гармонии духа.

В сильнейшем контрасте к этой исключительно сложной, остро противоречивой атмосфере в центре трёхчастной композиции Квартета нежданным «подарком судьбы» возникает слепяще яркое мажорное пятно феерически поданного жизнелюбия.

Эту точку опоры среди донельзя расстроенного мира автор находит в затасканном и «захватанном», сугубо элементарном и, можно сказать, откровенно примитивном звуковом материале. В точ-

ности воспроизводится избитый приём вокально-хоровой распевки с постепенными сдвигами на полтона вверх (Шнитке словно бы вспомнил давний опыт своих занятий на дирижёрско-хоровом отделении музыкального училища).

Конечно, имитируя этот технический приём, композитор, как обычно, подключает средства его изощрённой художественной препарации, в известной мере камуфлируя банальность как таковую. Однако суть воздействия остаётся за исходной звуковой формулой – простенькой, но интонационно эффектной, жанрово сочной, яркой и острой по рельефу.

Она неотразима в своей абсолютной доходчивости и при всей наивности несёт в себе мощный, чувственно-осязаемый заряд радости и горячего жизненного энтузиазма.

О такого рода «популизме» Альфреда Шнитке со всей прямотой высказался А.Ивашкин.

«Он одним из первых в музыке привлёк наше внимание к резервам того, что считалось стёртым, залежалым мусором.

Удивительно превращение примитивной мелодии, спетой Высоцким в титрах фильма "Как царь Пётр арапа женил" в тему рондо Concerto grosso № 1.

Поразительны обрывки тем в финале Первой симфонии – они просто подобраны на помойке, в почти неузнаваемом виде после долгого и беспардонного употребления.

Переработка отходов – одна из самых пронзительных черт музыки Шнитке, уходящая к корням смыслов и значений. Простота многих его сочинений была бы немыслима без этой переработки шлаков».

Присоединим к этому сказанное самим композитором ещё в начале 1970-х годов: *«Я вспоминаю, что лет 10–15 тому назад считал (из пуристских соображений), недопустимым для себя использовать "вульгарные" интонации – что-то в духе бытовой музыки, марши, вальсы, танго. Я полагал, что всё это – не материал искусства. Сейчас же уверен, что таким материалом может быть всё что угодно».*

Начало 1970-х годов, когда были высказаны приведённые соображения – это время создания Первой симфонии, которая открыла шлюз беспрепятственному использованию низового материала. Именно в ходе её создания была осознана соответствующая диалектика, и композитор чётко сформулировал её мотивацию.

«Наше существование строится на двух уровнях – низком и высоком. В самой жизни присутствуют два этих крайних плана, которые находятся в постоянном взаимодействии.

В 1972 году я написал Первую симфонию, в которой попытался это взаимодействие представить, совместить два уровня нашей жизни.

Здесь есть слой серьёзного языка, есть слой мнимо-серьёзного с использованием цитат из образцов мировой музыки – тут и Пятая симфония Бетховена, и Первый концерт Чайковского, и Похоронный марш Шопена… Эти образцы я ввёл в искажённом виде.

Существовал в Первой симфонии и ещё один пласт – огромное количество всевозможных цитат и псевдоцитат из фильмов, к которым я писал музыку: сочинённые по заданиям режиссёров многочисленные духовые марши, вальсы для балов… Такие временами возникающие горы музыкального мусора».

* * *

Итак, *«мусор»*, *«помойка»*, *«отходы»*, *«шлаки»*, *«вульгарное»*, *«всё что угодно»* (такова последовательная выборка из приведённых выше цитат). Цели использования этого «низкого» и даже «низменного» в творческой практике Шнитке были различны, и важнейшая из них – освоение «почвы», корневой системы человеческого бытия.

Другая, исторически актуализированная причина наплыва мотивов пошлости и тривиальности состояла в необходимости отображения примет реальности периода застоя, когда мутный поток заполнял пустоты оскудевшей духовности *(«природа не терпит пустоты»)*.

Со временем всё более значимой становилась задача посредством «низких» жанров осуществлять изобличение зла и порока: *«Шлягер – хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность».*

Наиболее ходовым образчиком шлягера оказалось для Шнитке танго. Композитор вводил его в свои сочинения в различных «амплуа»: «шик» мещанской красивости ресторанного пошиба в *Concerto grosso № 1*, отвратительная личина беспросветной пошлости в опере «Жизнь с идиотом» и, наконец, «танго смерти».

На максимуме и во всей своей концентрированности роковая функция танго представлена в **«Истории доктора Иоганна Фауста»**. Как известно, это два связанные между собой произведения одного

названия. В 1983 году была написана *кантата*. Затем композитор начал работать над *оперой*, которую закончил в 1994-м и в которой кантата заняла место последнего, III действия.

Либретто создавалось не по шедевру Гёте, а по прозаическому тексту так называемой «Народной книги о Фаусте» (1587), поэтому имеет смысл привести сюжетную канву оперы.

I действие: происхождение Фауста, учёба, жажда знаний. Не удовлетворяясь привычным знанием, Фауст задумывает обратиться к колдовству. Является злой дух Мефистофелес. Он готов служить Фаусту 24 года взамен его тела и души.

II действие: Мефистофелес служит Фаусту, исполняя все его желания. Фауст сознаёт, что двери в Рай для него закрыты.

III действие (оно же – «Фауст-кантата»): последние дни Фауста. Прошли 24 года, настаёт день расплаты. Попытка раскаяния безутешна. О гибели Фауста под звуки танго рассказывает Мефистофелла, это второе обличье Мефистофелеса. Похороны Фауста, появления его призрака. В Эпилоге хор предостерегает от каких-либо сделок с дьяволом.

Остановиться на либретто имело смысл и потому, что обращение Шнитке к теме Фауста и фаустианства (как мы знаем, она из круга так называемых «вечных тем») было совершенно закономерным.

Подобно этому герою-искателю, композитор прошёл в своём творчестве все мыслимые искусы и обольщения, и на финишном витке жизненной траектории имел моральное право на подведение «предварительных итогов» своего пути и пути своего поколения в целом.

Пушкинское *«духовной жаждою томим»* стало несомненной доминантой творческого кредо композитора – правда, с той существенной поправкой, что слово *томим* в случае Шнитке пришлось бы заменить на более точное *мучи́м*.

Мучительно напряжённый поиск смысла и ценностных критериев жизни преломился в «Истории доктора Иоганна Фауста» в полярных качествах натуры главного героя и в поставленной в центр произведения нравственной проблеме: разменяться на мелочи да ещё продать душу – значит, потерять себя.

По внешним контурам художественное решение выполнено в традициях пассионов, о чём говорит наличие партии Рассказчика (равносильно Евангелисту в баховских «Страстях») и хоров коммен-

тирующего характера (начиная с Пролога, выдержанного в духе сурово-сосредоточенного шествия с фатальным оттенком).

Это дополняется колоритом квази-средневековой интонационности (напоминает о *«Carmina burana»* Орфа) и довольно широким использованием органа как «опознавательного знака» немецкой культуры.

Однако по сути перед нами драма экспрессионистского типа – и с её более отдалёнными корнями в операх Р.Штрауса, и в её новейшем варианте (например, чувствуется знакомство композитора с оперой Д.Лигети «Великий мертвиарх», 1978).

В любом случае, явно экспрессионистский акцент сказывается в господстве пессимистической настроенности и в том, что пафос зла заведомо превышает ресурсы позитивной образности, а безусловный верх одерживает брутально-инфернальное начало.

Кульминации в его выражении как раз и связаны с той шлягерностью, о которой говорил Шнитке *(«… я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность»)*. Эти кульминации приходятся на две соседние сцены, которые дают два разных варианта истолкования шлягерности: «Ложное утешение» и «Гибель Фауста» (в кантате это соответственно №№ 6 и 7).

В первой из названных сцен до максимума доводится нараставшая в ходе развития действия язвительно-ироничная нота. «Серенада» Мефистофелеса с вторящим ему Рассказчиком – пародия на «вдохновенную» оперно-ораториальную кантилену.

За её «жгучей» экспрессией, за её набившими оскомину штампами «выразительности» и за её выспренней патетикой – открытая, беспощадная издёвка над дутым фанфаронством, краснобайством и громогласным ораторствованием.

По определению автора, Мефистофелес выступает в кантате и опере в двух лицах. И если в рассмотренной сцене он в качестве *«сладкоголосного обольстителя»* исполняет шлягер академического толка, то в следующем номере он предстаёт в ипостаси *«жестокого карателя»* и здесь его орудием пытки становится «танго смерти».

Оттанцовывает пресловутый *danse macabre* Мефистофелла (ещё одно обличье Мефистофеля) – женщина-вамп с повадками «звезды» современной музыкальной эстрады (не случайно, премьера кантаты планировалась с участием Аллы Пугачёвой).

Неуклонное фактурно-динамическое *crescendo* этого нарочито прямолинейного, грубо намалёванного вульгарно-гротескового шля-

гера-плаката всё более зримо рисует разгул низменных инстинктов, нагнетание нигилистического угара, переходящего в оргию глумления и попрания, в экстатический шабаш нечисти, в адский триумф воинствующей пошлости, мракобесия.

Такова развязка истории Фауста, прочитанной с учётом печального опыта XX столетия.

* * *

Как удалось только что выяснить, амплитуда средств выразительности, на которые опирался Шнитке в своей творческой практике, простиралась от крайнего «авангарда» до погружения в самые низы «плотского» музыкального быта, к чему следует присоединить его полистилистику с беспредельным спектром временны́х граней.

Итак, владение музыкальным материалом любого происхождения, многообразный синтез всевозможных стилей прошлого и настоящего, в том числе блистательное мастерство сопряжения элементов классического письма и авангардных техник.

Теперь к отмеченному в техническом отношении присоединим то, о чём можно было сделать вывод из предшествующего изложения: свойственная этому композитору глубина осмыслений жизненного процесса в любых его гранях и ипостасях и не меньшая глубина интуиции. В опоре на выработанную им в ходе неустанных трудов абсолютную шкалу ресурсов музыкального искусства Альфреду Шнитке удалось создать поистине всеобъемлющую картину мира.

Понятие *всеобъемлющая картина мира* подразумевает не только чрезвычайно широкий диапазон затронутых тем, но в ещё большей мере соответствующую масштабность художественного мышления, способность композитора к созданию укрупнённых концепций с осуществлённым в них срезом общечеловеческого содержания, то есть способность к некоему глобальному охвату важнейших событийно-смысловых категорий.

С наибольшей полнотой и последовательностью это качество заявило о себе в симфониях Шнитке, где он выступает во всеоружии мастера «глобальной» музыки. Свойственный ему «глобализм» получил в каждой из его девяти симфоний своё истолкование:

- о **Первой** уже говорилось и мы ещё вернёмся к ней;
- о **Второй** подробно будет сказано позднее, поскольку в ней прослеживается путь европейской цивилизации от её далёких истоков

к гипотетической перспективе растворения в безбрежной вселенской материи;

- **Третья** сосредоточена на животрепещущем вопросе крушения гуманизма в условиях современного бытия;
- в **Четвёртой** глобальное определяется уже самим по себе «экуменическим» синтезом различных пластов церковной музыки – синагогогальной, католической, лютеранской, православной.

И т.д.

С точки зрения глобальности содержания закономерно, что «потоком» симфонии (начиная со Второй) пошли с конца 1970-х годов (1979, 1981, 1983, 1988, 1992, 1993, 1994, 1995), когда композитор на передний план выдвинул общезначимую проблематику. Причём именно в симфониях он чаще всего отходит от персонально-шниткеанского, как бы вуалируя тем самым индивидуальные пристрастия и акцентируя внелично-объективные суждения *«о времени и о себе»*.

Художественный размах и подчёркнуто серьёзный настрой симфоний потребовали соответствующей длительности их звучания – всё это монументальные полотна продолжительностью около и свыше часа. Востребованы были и соответствующие качества звучания как такового, масштабного уже в своих невероятных контрастах, представленного в любых оттенках и градациях.

Мастерство его владения возможностями современного оркестра было поразительным – оно, возможно, особенно ощутимо в моменты нагнетаний огромной звуковой массы и в туттийных кульминациях, то есть в ситуациях именно глобалистских «столпотворений» и «обвалов».

Разумеется, подлинная симфония неотрывна от представлений о симфонизме, а чувство симфонизма пришло к Альфреду Шнитке с первых его инструментальных композиций и пронизывает многое у него и за пределами симфонии как таковой. Сказывается оно прежде всего в значимости принципа сквозного развития, что зачастую подкрепляется использованием приёма *attacca*.

Выстраивая подобные концепции на едином драматургически-смысловом дыхании, добиваясь непрерывно развиваемой формы-процесса, Шнитке постоянно склоняется к поэмному типу развёртывания. И это один из множества аргументов, свидетельствующих о его несомненной принадлежности к числу художников романтиче-

ского склада – с той лишь поправкой, что речь идёт о художниках-романтиках современной генерации.

Сказанное о симфониях и симфонизме естественно подводит к мысли, что в этом отношении, как и по ряду других этико-эстетических позиций, Шнитке выступил достойным наследником и продолжателем традиции Шостаковича. Не раз и справедливо подчёркивалось, что Шостакович являлся духовным отцом Шнитке.

Геннадий Рождественский, который был первым исполнителем около сорока сочинений Шнитке, на вопрос о его преемственности по отношению к Шостаковичу ответил так: *«Мне кажется, что Альфред – такой же, как Шостакович, летописец времени, перевернувший следующую страницу летописи России в музыкальном искусстве»*.

Позволим себе две оговорки: Альфреду Шнитке привелось вести летопись не только России, но и мира в целом, и с Шостаковичем его прежде всего роднит интенсивное излучение духовной энергии, высокое напряжение нравственно-философских исканий.

Близость к великому предшественнику, который до середины 1970-х годов был и старшим современником, обнаруживается у Шнитке сплошь и рядом, и это доказывает тот неоспоримый факт, что в творчестве Шостаковича коренился один из важных истоков стиля и образности Шнитке.

* * *

Говоря о всеобъемлющей картине мира, воссозданной в музыке Шнитке, следует сразу же подчеркнуть: прежде всего и более всего он выделял в этом мире *человеческую личность*. Притом личность яркую, неординарную.

Не потому ли столь значимым для него стал инструментальный концерт! Два десятка произведений этого жанра (включая возрождённую им старинную форму *Concerto grosso*) – это, видимо, самое выразительное и впечатляющее из сделанного композитором.

Причины очевидны. Именно жанр концерта позволял ему с максимальной рельефностью выразить личностное начало, в том числе и благодаря возможностям блистательного, истинно артистического его воплощения.

Напомним, немаловажным фактором при этом являлось то, что создавались опусы данного цикла в прямом контакте с такими крупными исполнительскими индивидуальностями, как Гидон Кремер,

Олег Каган, Наталия Гутман, Юрий Башмет и целый ряд других выдающихся музыкантов.

И ещё один важный акцент касательно индивидуально-личностной сферы в творчестве Шнитке: более всего и в первую очередь его притягивал в качестве объекта художественного отображения *человек мыслящий*. Способность размышлять, анализировать, предаваться рефлексии представлялась композитору наиболее ценной стороной духовного существования *homo sapiens*.

Огромные пространства в музыке Шнитке занимают всякого рода монологи, связанные с передачей медитативных состояний (в этом смысле совсем не случайно появление сочинения, написанного для альта и струнных под названием **«Монолог»**, 1989). Само собой разумеется, что репрезентируются такие состояния чаще всего в развёрнутом *solo* того или иного инструмента.

Большими разделами подобного назначения композитор нередко открывает свои произведения, причём в концертах они представлены одиноким голосом солирующего инструмента, что так отличает их от классического концерта, обычно открывающегося оркестровой экспозицией.

Один из лучших образцов многофазного разворота исходного медитативного состояния – **Концерт для фортепиано и струнных** (1979). Вступительная каденция основана на зовах-вопрошаниях, звучащих в затаённой тишине. Ведущий мотив восходит к Десятой сонате Скрябина, но переосмыслен: пантеистические ощущения трансформированы в чисто психологическую плоскость, однако сохранена изначальная чистота помыслов.

Следующая стадия монолога рояля начинается аллюзией на «Лунную сонату» (напоминая фактуру хрестоматийно известного бетховенского шедевра), что служит знаком углублённого размышления в уединении среди сумеречной атмосферы вечера или даже ночи – в музыке такая атмосфера обычно вызывает к жизни жанр ноктюрна. И по-прежнему господствует рефлексия вопрошаний, фиксирующая глубокую погружённость в себя, чуткое вслушивание во внутренний мир.

Только примерно с четвёртой минуты подключается оркестр – поначалу совершенно незаметно, «шуршащей» педалью струнных, привносящей тончайшую гамму «шорохов» души. Постепенное нарастание оркестровой звучности сопровождается введением всё более насыщенной гармонической вертикали (многозвучные аккор-

ды-кластеры). То и другое служит нагнетанию исключительного напряжения, которое призвано передать сильнейшие борения человеческого духа.

Суть подобных медитаций состояла у Шнитке в мучительном духовном поиске – поиске истины, поиске жизненных опор. И на кульминации начального раздела вроде бы обретается искомое и желанное: фортепиано в порыве завершающих преодолений стремится соединиться с оркестром, который выводит к истовым гимническим провозглашениям на основе православного молитвенного песнопения.

* * *

Медитативная образность представлена в музыке Шнитке в чрезвычайном многообразии. Она могла быть очень субъективной, специфичной, «узкой» по адресату – см., к примеру, Две маленькие пьесы для органа (1981) или пьесы для виолончели соло «Звучащие буквы» (1988). Глубочайшее погружение в недра мерцающей мысли приводило подчас к полному снятию чего-либо внешнего с попутным исключением темпа и ритма как таковых («Тихая музыка» для скрипки и виолончели, 1979).

Полнейшая сосредоточенность на запечатлении пульсирующего сознания своим следствием могла иметь резкое ограничение звуковой ткани едва ли не одноголосием в его гетерофонной вариантности и к сверхвнимательному вслушиванию в каждую отдельно взятую интонацию (близкий к статической сонорике Д.Лигети «Канон памяти Игоря Стравинского» для струнного квартета, 1971).

Самоочевидная серьёзность и углублённость воспроизводимого композитором мыслительного процесса неоднократно и вполне закономерно побуждала обращаться к форме пассакальи. Показательно, что, благоговея перед гением Шостаковича, он ещё в консерваторские годы задумал оркестровую Пассакалью (1956), которая сохранилась в рукописи для двух фортепиано, была издана в 2006 году и тогда же впервые исполнена.

От этой подражательности не осталось и следа в совершенно самостоятельных по стилю и техническому решению пассакальях III части Первой скрипичной сонаты (1963, с мотивом *BACH*) и финалов Третьей симфонии (1981) и Первого виолончельного концерта (1986), а также в Пассакалье для большого оркестра (1980), где реализован замысел длительного непрерывного нагнетания на множественной остинатной основе.

Будучи по преимуществу выразителем интеллектуального сознания, композитор на базе медитативной образности моделировал исключительно сложный внутренний мир личности со свойственными ей чертами рафинированности, сгущённого психологизма, причём погружение в самые глубины мыслящего духа могло подводить к соприкосновению с полумистическими туманами «подкорки».

Значимость и значительность этой сферы (сферы «внутри») становится особенно ощутимой в сопоставлении с тем, что в мире личностных проявлений находится на другом полюсе и направлено «вовне» – это область так называемой жизнедеятельности.

Подобное сопоставление нередко предстаёт как резко выраженная антитеза, на уровне которой абсолютную ценность приобретает «идеализм» мыслящего духа и полностью дезавуируется «материализм» деятельного начала. Таков максималистски романтический приговор, выносимый в чисто аксиологической плоскости.

Характерным примером столь явного двоемирия может считаться **Первая виолончельная соната** (1978). Здесь активнейшим образом и на новом историческом витке развивается идея, намеченная примерно за два десятилетия до этого в Первом виолончельном концерте Шостаковича (вот ещё одно свидетельство духовного родства двух композиторов).

В центре трёхчастного цикла находится *Presto* как олицетворение действенности, «дела». Подаётся это в формах бурного извержения механистического по своему складу потока энергии – «железной» (неудержимо мчащийся локомотив урбанистического бытия) и в то же время донельзя сумбурно-взбудораженной (в ней ощутим разворот яростных жизненных схваток).

Её бешеный активизм способен вызвать и такие ассоциации: *«адский вихрь, смерч»* (С.Савенко). Действительно, творимое здесь действо оказывается иногда на грани фантасмагории – тем более что в ходе его всплывает квази-вальсовая формула демонического характера, в которой сквозит ирония отчаяния.

Largo I части и особенно *Largo* финала, выступающее в качестве реакции на только что пролетевшее *Presto*, несут в себе категорическое неприятие такой энергетики и такой «деловой активности» ввиду патологической нервозности и обездуховленной самоцельности двигательного напора. С ценностной точки зрения примечательно и соотношение длительности звучания: по хронометражу два *Largo* почти втрое превышают *Presto*.

В них раскрываются подлинно притягательные для мыслящего субъекта состояния, связанные с сосредоточенной работой ищуще-взыскующей мысли, с осознанием нелепости жизненной суеты и безумного азарта погони за призрачным успехом, с сокровенными исповедями мятущегося сердца, жаждущего света и гармонии.

Конечно же, как всегда у Шнитке, здесь много тягостно-скорбных раздумий, гнетущих настроений, мучительных переживаний, что всякий раз свидетельствовало о неблагополучии существования индивида. Но в проникновенных *lamenti* и в общей элегичности тона хорошо чувствуется целительность истинной гуманности, искреннее сочувствие к человеку и к бренной юдоли его судьбы.

Описанная антитеза *«рефлексия – энергетика»* была излюбленной творческой идеей Шнитке, позволившей ему с особой наглядностью выразить поляризованность существования личности и акцентировать драматизм этого существования, причиной чему нередко было следующее: вынужденность так называемой деятельности, доводимой до лихорадочного напряжения или абсурдного автоматизма (то, что считается приметами «высоких технологий» и взрывчато-импульсивных ритмов XX века), чему противится идущее изнутри желание иного.

А это иное как раз обычно и связывалось со сферой духовно-медитативного. И тогда становится понятным столь выраженное тяготение к торможению темпа (с особым пристрастием к указанию *Largo*), что является определяющим едва ли не для всех произведений Шнитке.

В этом смысле совершенно типична структура **Четвёртого квартета**, в котором быстрые II и IV части оказываются в «тройном» кольце медленных I, III и V частей.

Столь же показательно заведомое преобладание медленных темпов в **Первом виолончельном концерте**, где единственная быстрая часть кажется особенно краткой в сравнении с остальными: 3.38 III-й против 13.44 I-й и II-й и 9.39 IV-й (хронометраж по исполнению Н.Гутман и Г.Рождественского), то есть менее четверти общего времени звучания.

* * *

Выше был рассмотрен мир личности, обрисованной в музыке Альфреда Шнитке в двух ракурсах её проявлений – «внутри» и «вовне». Третья, важнейшая для представлений о ней позиция связа-

на с «вокруг», раскрывая взаимоотношения индивида с окружающим его миром. Многосложный художественный анализ этих взаимоотношений стал одной из важнейших прерогатив творческого «я» композитора.

Частично соответствующие ситуации могли моделироваться в фактуре камерно-инструментальных композиций. Допустим, по адресу Второй скрипичной сонаты В.Холопова остроумно отмечает *«не дуэт, а дуэль скрипки и фортепиано»*.

Естественно, образ окружающего личность социума насыщается по мере нарастания числа участников (один из примеров такого нарастания – «Диалог» для виолончели и семи исполнителей). Наконец, совершенно полноценного состояния это насыщение достигает в жанре инструментального концерта.

Таким образом, мы вновь выходим на столь значимый для Альфреда Шнитке жанр. И следует подчеркнуть, что в ракурсе рассматриваемой художественной ситуации специфические тембровые ресурсы композиций для солиста с оркестром позволяли ему со всей наглядностью и остротой показать «субъекта» *(solo)* в его сложных взаимоотношениях, противоречиях и конфликтах с окружающим миром (оркестровое *tutti*).

С точки зрения моделирования взаимодействия личности и социума «нормативным» для Шнитке образцом можно считать **Альтовый концерт** (1985). Одно из высших творческих достижений композитора, он является образцовым и в более общем плане – как, наверное, лучшее на сегодняшний день произведение мировой музыкальной литературы в жанре концерта для альта с оркестром. Звуковой диапазон, а с ним и спектр выразительных возможностей этого инструмента раздвинут здесь беспредельно (от «грудного» регистра виолончели до «скрипичных» флажолетов).

В интересующем нас сейчас отношении примечателен некий оптимальный вариант в построении диалога героя с окружающим миром – диалога противоречивого, нередко конфликтного, но воспроизводимого с позиций достаточно объективного взгляда на происходящее, с учётом «плюсов» и «минусов» обеих сторон этого диалога.

Если говорить о «плюсах» среды, то самый очевидный из них находим в финале, где высокая духовность личностного мира находит вполне адекватный отклик и «со-звучие» мира внешнего. И, напротив, *solo* считает для себя возможным конформистское

подыгрывание «вожделениям» окружения (как, например, в самом конце II части).

А в ряде случаев реализация устремлений не лучшего рода ведётся совместными усилиями обеих сторон. Выше уже достаточно подробно рассматривалась «серенада» из II части – полунаркотический «оазис» чувственных наслаждений с его «барочно-цыганской» секвенцией, баналом «почвы жизни» и *«невыносимой красивостью»* (стоит напомнить эту авторскую характеристику).

Основа же II части с её общим темпом *Allegro* ***molto*** – токката «бешеной» жизнедеятельности, в развороте которой альт и оркестр участвуют на равных. Это тот самый активизм судорожно-взбудораженных действований, который несколько выше отмечался в Виолончельной сонате.

Исходящий от подобного активизма холод деловитости (в оркестровой массе главенствуют высокие духовые) в конечном итоге оборачивается никчёмным мельтешением энергий, работой вхолостую и срывается в абсурд бесцельного бега. Не случайно на одном из витков этого коловращения возникает пародированное подобие вальсовой фактуры с её гудящее-подвывающими звучностями, обнажающими бессмысленную и фантасмагоричную подоплёку происходящего.

И всё-таки общий баланс «плюсов» и «минусов» складывается отнюдь не в пользу окружения. В активе образности, порученной оркестру, велик удельный вес разного рода «гротесков». Критические выпады автора адресованы преимущественно легко узнаваемому «советскому» официозу в его утрированно бодрой, крикливой солдафонской личине – иногда смешной, но чаще пугающей (особенно в эпизодах маршевого «нахрапа»).

И уж совсем не до смеха на кульминациях I и III частей: эти пункты концепции содержат в себе такую дозу агрессивности, что вне всяких сомнений становятся знаками самоочевидного насилия (хлещущие, отсекающие удары всеподавляющих *tutti*).

«Позитив» Альтового концерта связан прежде всего с раскрытием напряжённейшей внутренней жизни индивида, что сконцентрировано в монологах солиста. Напряжённость осязаемо зафиксирована в широком использовании аккордовой техники и полифонического двухголосия, в гиперскачка́х и в диссонирующем звуковедении.

Что касается монологов с точки зрения смысловой нагрузки, то их значимость определяется несомненным доминированием в драматургии произведения.

Его конструкция выстраивается так, что первое развёрнутое *solo* как обычно у Шнитке, открывает Концерт, второй монолог находится в самом центре (внутри II части), а третий (весь финал) завершает композицию, причём это гигантское завершение занимает едва ли не половину всего произведения (по хронометражу исполнения Ю.Башмета, это 15.50 против 19.30 всего предыдущего материала).

Хотя дискретный, но проходящий через все части и безусловно господствующий поток трудных осмыслений, сумрачных медитаций, нескончаемых рефлексий венчается совершенно типичной для концепций композитора кодой-послесловием: после кажущегося просветления и чуть ли не умиротворения звучание постепенно гаснет, растворяясь в тишине, глухоте и невнятности. Вопросы остаются без ответа, а последняя, бесконечно тянущаяся нота олицетворяет затерянный, одинокий дух человеческий.

* * *

Итак, выше с достаточной подробностью был охарактеризован «субъект» художественной концепции Альфреда Шнитке – индивид в его «самости» и в его взаимоотношениях с окружающей средой. Это позволяет перейти к рассмотрению «объекта», то есть общей системы бытия, насколько она получила отображение в творчестве композитора.

Исследуя жизненные процессы и моделируя картину мира, композитор всемерно и в самом широком спектре использовал возможности полистилистики. В содержательно-концепционном отношении основными векторами этого спектра оказались, с одной стороны, утверждение некоего идеала, своей сутью восходящего к высокой классике прошлых эпох, а с другой – демонстрация всего того негативного, что несла с собой современность.

И поскольку творчество Шнитке было прежде всего нацелено на осмысление наиболее жгучих вопросов, касающихся жизни современного мира и человека, постольку и стилевые факторы «работали», как правило, в том же направлении.

Причём сильнейший личностный акцент, отличающий его музыку, накладывал соответствующий отпечаток и на его ви́дение мира.

Отсюда особая заострённость, а подчас даже болезненный оттенок в воплощении проблем современности.

Композитор в своём творчестве поставил и исследовал художественными средствами множество проблем современного мира. Отметим только некоторые из них, пожалуй, самые животрепещущие для его индивидуального жизнеощущения и потому претворённые им буквально на болевом пределе.

Одну из таких проблем можно сформулировать следующим образом: нарастающая опасность *девальвации этико-эстетических идеалов* в условиях существования XX столетия. Нетрудно понять, что в общечеловеческом плане за этим стояла опасность утраты жизненно необходимых духовных ценностей и гуманистических опор.

Реализация этой идеи обычно осуществляется таким образом, что классические цитаты или квази-цитаты в ходе их развертывания подвергаются разрушительной деформации, исходное тематическое ядро оплетается всё более плотными наслоениями диссонирующих и политональных пластов – нередко в характерной для Шнитке технике разрастающегося гетерофонного супермногоголосия или сверхнасыщенной имитационной микрополифонии.

В результате происходит своего рода «загрязнение» классики, в том числе путем насыщения материала-прообраза чисто шумовой фоникой и нарочитой звуковой фальшью.

Хрестоматийный образец подобной «коррозии» находим в оркестровых вариациях под названием **«(Не) сон в летнюю ночь»** (1985). К собственно исходному немецкому заголовку *«(K)ein Sommernachtstraum»* автор иногда добавлял уточняющее *«Не по Шекспиру»*. То и другое может прочитываться как указание: происходящее здесь не столько иллюзия, навеянная полусказочным сюжетом далёкого прошлого, сколько и прежде всего реальность, творящаяся в наши дни.

Иллюзия прошлого – идиллический образ той самой моцартовско-шубертовской Вены, которая навсегда закрепилась в музыкальном сознании Шнитке-подростка в характере детской грёзы со всем её хрупким очарованием. Олицетворяют её прекрасно стилизованные, подчёркнуто нежные, изящные звучания второй половины XVIII века (ближе всего к Моцарту).

Это «тема», а в «вариациях» следуют непрерывные перебросы от «милой, тихой» старины к всевозможным метаморфозам, наслоениям и деформациям, чаще всего содержащим в себе негативную по-

тенцию. Соответствующие искажения предстают в градациях от весёлого пересмешничества до злостного извращения, отмечающего гримасы XX века и личину современного варварства.

Такова реальность настоящего, в которой идеалы далёкого прошлого оказываются осквернёнными и загубленными. Следовательно, композитор приходит к печальному выводу: движение во времени неизбежно влечёт за собой необратимые изменения в худшую сторону и, в сущности, законом этого движения является неуклонная регрессия.

* * *

Другая из болевых проблем, поднятых в музыке Шнитке, созвучна предыдущей – *дискредитация красоты и поэзии* в контексте бытийных процессов XX века. Со всей явственностью эта проблема раскрыта в знаменитом ***Concerto grosso № 1*** (1977), особенно в его предпоследней части *(Rondo)*, и не случайно эта часть становится кульминационной и центральной для концепции данного произведения.

Проблемность начинается с того, что уже в самом рефрене основная тема, близкая к Вивальди (излюбленное необарокко!), звучит с несколько сомнительным шлейфом, идущим от скрипичных фантазий Сарасате, то есть образ изначально «заражён» некой бациллой.

Главное же состоит в том, что этот барочный стилевой пласт сразу же предстаёт в ощутимом искажении. Он наполнен нервозностью и страданием, подан в метаморфозе мучительного перевозбуждения, доводимого до грани судорожно-лихорадочного движения (перебивающие друг друга канонически изложенные фразы двух солирующих скрипок).

Авторская ремарка *Agitato* только приблизительно отмечает почти конвульсивную смятенность состояния. Возникает образ трепещущей, издёрганной красоты, которая, подобно метафорической травинке, силится пробиться сквозь асфальт и мусор современности.

«Асфальт» – это всё разъедающая коррозия нравственности, тотальное загрязнение во всех смыслах, от экологического до этического. В эпизодах рондальной композиции исходный импульс насильственно втягивается в вихревой водоворот обездуховленной материи, поглощается сонорно-диссонантными напластованиями сумбурно-шумового характера, которые вырастают в устрашающие наплывы жути.

«Мусор» («захламление» мусором современности вызывает в памяти аналогичные кадры фильма А.Тарковского «Сталкер») – это ужасающее опошление и просто осквернение образа человеческого.

Происходящий процесс полного отчуждения, разрушения и поругания красоты завершается в сценке пресловутого «танго», где вивальдиевский контур трансформируется в соответствии со стандартами обывательской пошлости – «вкусно» сделанная «шикарная», вульгарно-чувственная красивость ресторанной музыки (здесь возникают ассоциации с другим фильмом – «Всё на продажу» А.Вайды).

Симптоматично, что эту квинтэссенцию вульгаризма композитор в несколько ином инструментальном оформлении перенесет позже из *Concerto grosso № 1* в оперу «Жизнь с идиотом». И, как помним, ещё одну версию «порочной» трактовки танго он предложил в кантате «История доктора Иоганна Фауста» и одноимённой опере.

Вот для чего в данном случае понадобился «авангард» с подключением того, что с некоторых пор получило название *китч (кич)*: создавать вопиющие контрасты и благодаря абсурдистски парадоксальному совмещению несовместимого адекватно и жёстко раскрывать язвы века.

Следующий по счёту ***Concerto grosso № 2*** (1982) стал подтверждением подобного ви́дения композитором современности и разработанного им метода художественного воплощения этого ви́дения.

Аллегории незапятнанной истины возникают здесь редкими островками (преимущественно в I и III частях) в виде прорывов барочных квази-цитат, синтезирующих идущее от индивидуальных стилей Корелли, Вивальди, Баха, Генделя и других представителей давней эпохи.

Однако на эти проблески тут же наползают зловещие тени в виде всевозможных искажений и препараций исходного материала. И ликующе-праздничное (начало *Allegro* I части) или волшебно-питторескное (первые такты III части) почти мгновенно превращается в свою противоположность:

- пёстрое и нервозное коловращение мира, в которое втянуты и основные «персонажи» (солирующие скрипка и виолончель);
- лихорадочное возбуждение бесцельного *perpetuum mobile*, создающего видимость «невероятной» жизненной активности;
- брутально-экспансивный «нахрап», крикливо-беспардонное бульварное месиво и т.п.

Осуществляется эта «порча» посредством шумовых наслоений и загрязнений, путём введения элементов поп- и рок-музыки, «джазированного» грохота ударных, «гвалта» электрогитары и т.д. Такова, на взгляд Шнитке, скверна нынешней эпохи со свойственным ей вызовом вкусу и этосу, с её агрессией против чистоты и красоты.

* * *

Третья из основополагающих проблем, поднятых в творчестве Шнитке и опять-таки связанных с использованием полистилистики, состояла в констатации нескончаемой и непреодолимой *дисгармонии человеческого существования* второй половины XX века.

Память о прошлом позволяла со всей очевидностью фиксировать неблагополучие жизни в настоящем и крушение гуманистических устоев, к которому так или иначе подталкивал современный порядок вещей.

Гармония человеческого существования, гибнущая под прессом урбанизации и катаклизмов, сотрясавших жизнь недавно прошедшего столетия – эту тему композитор часто разрабатывал в формах историко-философского исследования, путём сопоставления классического и современного звукового материала в ситуации их заведомой несовместимости.

Предельно компактное, концентрированное воплощение подобной концепции находим во II части **Третьей симфонии** (1981), где такое сопоставление реализовано глубоко по смыслу, впечатляюще по форме и блистательно в техническом отношении.

В её многослойном аллюзийном материале слышатся явственные отзвуки Бетховена, Мендельсона и особенно Вагнера. Но безусловно доминирующим является моцартовское начало как сублимированное выражение разумного, кристально чистого и прекрасного.

Композитор добивается этой сублимации благодаря инициативной работе с фразой, извлечённой из темы главной партии I части моцартовского Концерта № 12 для фортепиано с оркестром *(A-dur)*, и следует подчеркнуть, что изменения, вносимые Альфредом Шнитке, заметно усиливают исходную выразительность.

Былая гармония мира передаётся здесь именно через моцартовское начало с выявлением таких его качеств, как лёгкость, светоносная ясность, очаровательное изящество, благодаря чему великолепно воссоздаётся дух незамутнённой ясности, лёгкости и неизъяснимой прелести.

Дополняющий образ – репрезентация строгого нравственного императива (звучит как веление долга), и для его реализации композитор избирает стилизацию хорала медных духовых инструментов, ориентированную на вагнеровскую героику.

Так воссоздаётся лик прежних времён, когда определяющими были идеалы красоты и возвышенности. Но уже в ходе экспонирования этого тематизма возникает опять-таки своего рода коррозия – появляется как бы разъедающая изнутри «ржавчина», порождаемая деформацией музыкального материала, которая осуществляется посредством диссонантных наложений.

Затем следует почти шоковый удар оркестровой массы, её мощный энергетический взрыв, чем воссоздаётся клокочущий вулкан «бешеной» жизнедеятельности XX столетия. Лик современного мира связывается со всё сметающим на своём пути потоком взрывчато-пульсирующей энергии, с оглушительным грохотом зловеще агрессивной маршевости, напоминающей о милитаристских шествиях («рычащие» эффекты духовых) – так рисуется некая клоака, в которой нет места естеству и покою.

Всё это осуществляется путём коренной метаморфозы исходного, классического тематизма, и его совершенно убийственная трансформация происходит на кульминации, когда звучание моцартовской темы превращается в оглушительный, нестерпимо грохочущий, чудовищный в своей разнузданности марш-шабаш, в своего рода оргию бесчинств, напоминая о фашистских сборищах.

Суть подобных трансформаций, доводимых до грани кошмара, читается совершенно однозначно: вот каким когда-то был человек и вот во что он превратился теперь. Или иными словами: былая гармония человеческой цивилизации, сметаемая натиском дьяволиады XX века.

Следовательно, на основе полистилистики в музыкальном искусстве организуется диалог эпох, высвечивающий столь характерный для современного сознания угол зрения: прекрасное прошлое и отталкивающее настоящее.

И если уж до конца актуализировать смысл описанных метаморфоз, то их конечная цель состоит в том, чтобы вскрыть механизм с помощью которого осуществляется разрушение разумного, гуманного человеческого мира в условиях нынешнего существования.

Рассмотренная часть в драматургическом отношении представляет собой основной конфликтный узел Третьей симфонии и её *эпи-*

центр, выводя в контексте целого к более широкой проблеме крушения гуманизма как такового. Этому эпицентру предшествует разворот всеобщего бытия в его эволюции от пантеистической праматерии к нынешнему состоянию (происходящее в I части подробнее будет освещено несколько позднее).

И, отталкиваясь от эпицентра, развивая его идею, две следующие части воссоздают зримое противостояние двух кардинальных сущностей современного мира – внечеловеческого и человеческого. Их олицетворениями выступают всеотчуждающий Моло́х индустриальной эры, с одной стороны, и страждущий голос высокой духовности, символизирующий идеалы гуманизма, с другой.

Действительно, III часть категорически отторгает всё человеческое своей установкой на объективистски-внеличный дух, который овеществляется через сугубо рационалистическую, формализованно-конструктивную основу (в опоре на серийные принципы) и подчёркнуто «холодную», но экспансивную интонационно-тембровую палитру, что начинается с открывающего эту часть громового сигнала-провозглашения, напоминающего ревущий гудок океанского лайнера.

Ландшафт техногенной цивилизации панорамируется в формах неумолимо-тяжёлого хода урбанистической махины (исходное *Allegro* ***pesante*** и при господстве медных духовых). Эта машинная армада постепенно «раздувает пары́» путём фактурного разрастания, динамического нагнетания, учащения ритма и темпового ускорения, доводимого до ураганного вихря, когда зримой становится ассоциация с бешено мчащимся локомотивом.

Прообразом данного «симфонического движения» служил, конечно же, «Пасифик 231» А.Онеггера, однако насколько более обобщённым и зловещим образ неотвратимо разгоняющейся машинизированной громады предстал под пером Шнитке!

Как и следовало этого ожидать, финал выступает в качестве медитирующей реакции на катастрофические события предшествующих частей. Это печальное напоминание о человеке и человечности, которая так нуждается в защите и поддержании. Очередная и столь типичная для композитора обширнейшая «акватория» напряжённых осмыслений одухотворена мотивом *BACH*, который становится интонационным ядром части.

Это царство глубоких, сокровенных раздумий покоится на нескончаемо-бесцезурном длении интонационного потока, который со времён Вагнера принято именовать «бесконечной мелодией». Она

обнаруживает некоторую близость к медитативным страницам Малера (например, из Восьмой симфонии), но в целом её стилистика оказывается как бы вне времени и пространства, что связано с желанием обрести некую вечную истину.

Изредка набегающие на это *Adagio* фатальные тени звучат предостережением бедствий и катаклизмов, но человечески-разумное при всей своей хрупкости (парящие в высоком регистре струнные с присоединением *Fiati*) удерживает свои позиции. И то, что в конце II части после разрушительной кульминации оставалось только призрачным отзвуком-миражом (проведение моцартовской темы у рояля *solo*), в финале получает более прочные основания.

Его эпилог открывается реминисценцией пантеистического пейзажа I части – её тема звучит у флейты с кристальной ясностью и чистотой. Затем ниспадающими каскадами проводится вагнеровская тема из II части. Завершая характерную для данной Симфонии систему тематических арок и напоминаний, скрепляющих целое в прочный монолит, эти две темы знаменуют ситуацию тихого просветления, дарующего робкую надежду на то, что даже в столь дисгармоничном и губительном мире *«всё образуется»*.

* * *

Анализ Третьей симфонии, которая явилась, пожалуй, лучшей и наиболее показательной у Шнитке в этом жанре, естественно подводит к рассмотрению двух завершающих концептов его творчества: негативное обличье современности и возможность позитивной альтернативы.

Из предшествующего изложения со всей очевидностью явствует, что лик своего времени Альфред Шнитке раскрывал далеко не в идиллическом наклонении. Начнём с напоминания о тех моментах, которые выше затрагивались уже не раз.

Очень многое в художественной системе композитора воссоздавалось на базе полистилистики, и стержневым для его полистилистической практики являлось следующее: посредством кардинальных метаморфоз звукового образа провести сравнение идеализируемого прошлого и критически оцениваемого настоящего. То есть путём полистилистических противопоставлений и столкновений Шнитке заострял воплощение противоречивости современного бытия.

Присоединим к этому столь характерные для его музыки чрезвычайно резкие контрасты. Их значимость выразительно подчеркнул

С.Волков: *«Это музыка полярных противоположностей, кричащих контрастов: громкое и тихое, высокое и намеренно пошлое, аскетически сдержанное и вызывающе роскошное»*.

Таким образом констатируется тот факт, что вводятся контрасты нередко несовместимые, перерастающие в антитезы, и это служит обрисовке существования в условиях исключительного напряжения сил, нервов, эмоциональной жизни.

Пребывание в плотной осаде тревог, конфликтов, катаклизмов и катастроф подводило к мысли о всесилии разрушительных тенденций. Мысли подобного рода были у композитора совершенно осознанными. Так, в отношении Первого квартета (1966) он отмечал: *«В его форме есть идея нарастающей деструкции»*.

Поднимая труднейшие, больные вопросы нынешнего бытия, воссоздавая атмосферу высочайших напряжений, сильнейших негативных разрядов, всякого рода деформаций и дисгармоний, Шнитке неизбежно приходил в своих взглядах на современность к весьма пессимистическим выводам, что закономерно делало колорит его музыки господствующе сумрачным.

Ещё раз вернёмся, вероятно, к самому знаменитому произведению Шнитке, каким оказался его ***Concerto grosso № 1*** (1977), что не случайно, поскольку здесь сплелось очень многое из самого характерного для творчества композитора:

- личностная проблематика в её перекрещивании с «глобализмом»,
- дисгармония мира и человека,
- трагизм в варианте неразрешимых противоречий,
- негативные представления о жизнеустройстве,
- пессимистическая окрашенность и т.д.

Осью смысловой драматургии становится в данной композиции одна из магистральных антитез, которая уже затрагивалась выше: *«рефлексия – энергетика»*.

Именно с рефлексией связаны здесь сложнейшие процессы личностного существования. В различных своих гранях она присутствует практически во всех разделах произведения, но с наибольшей концентрированностью и типизированностью представлена в I и III частях. При всём их различии общее состоит в следующем.

До предела усложнённое и до болезненности противоречивое сознание интеллектуала второй половины XX века базируется главным образом на абсолютно субъективных ощущениях, насквозь про-

низано духом внутренних сомнений и колебаний, исполнено душевной неудовлетворённости и тоскливой томительности.

Этим тягостно-мучительным состоянием определяются общий сумеречный колорит, заторможённость ритмического пульса, «тягучие» хоральные звучности, вопрошающе-взывающая речитация, ламентозно-стонущие мотивы, интонационные «оползания».

Описанный образно-смысловой стержень дополняется, с одной стороны, наплывами жгучей экспрессии, обнажающей внутренние терзания, вплоть до «скрежета зубовного» и неврастенической расхристанности, а с другой стороны – мерцаниями потаённо-инстинктивного, смутного, зыбкого, невнятного, зашифрованного, что несомненно было связано с погружением в глухие «потёмки» подсознания.

Противостоящая рефлексии энергетика сконденсирована во II, IV, отчасти в недавно рассмотренной V части, и здесь она очень разная.

Во II части это примерно то же, что было выявлено в Виолончельной сонате: возбуждённо-хаотичное, беспорядочное движение, лихорадочно мчащийся полушумовой поток, судорожно мельтешащий ворох суеты-маеты под видом нарочито бодрой жизнедеятельности (вкрапления осмысленных иллюзийно-барочных импульсов мгновенно гаснут и искажаются).

В IV части делается попытка вырваться из психологического цейтнота всепоглощающей рефлексии и зряшного жизненного бега. Это осуществляется в редком для эстетической системы Шнитке типе образности – на волевом подъёме, в героизированной патетике, с постепенным заострением конфликтного накала.

Общее обозначение части – *Cadenza*, и она завершается *каденцией* в прямом значении этого слова (благородство её барочного контура подчёркнуто включением неаполитанской II ступени), подводя к смысловой кульминации цикла, которой становится следующая часть.

Но, как мы уже знаем, эта следующая часть отнюдь не приносит желанного удовлетворения. И финал *(«Postludio»)* подтверждает безрезультатность всего и вся. Его открывает тема приготовленного рояля, но если в начале I части *(«Preludio»)* она звучала достаточно «человечно», тихо и опечаленно, то теперь, в форсированной динамике *(ff)*, её «охрипший», надорванный голос воспринимается не только как нечто обезличенное, лишённое естественного смысла, но и как олицетворение «костлявой».

Вот почему вполне закономерно, что после столь фатального знамения продвигавшаяся к финишу общая концепция беспутья, потерянности и «расстроенности» мироздания завершается своего рода аннигиляцией звуковой материи – она рассыпается в осколки, призрачные отголоски, эфемерные блики (дематериализация образа на *pp* высочайших флажолетов).

* * *

Дисгармония – это, пожалуй, главный диагноз, который поставил композитор своему времени. Поставил именно как диагност, а не просто как художник, отразивший в созданных им творениях своё собственное мирочувствие, поскольку, как личность, Альфред Шнитке был достаточно гармоничен и отличался на редкость ясным интеллектом.

И если доверять его «диагностике», то как раз в вопиющей дисгармоничности следует искать корень бедствий современного мира и человека. Причём получается так, что дисгармоничность выступает как следствием, так и причиной этих бедствий.

Негативное обличье своего времени Шнитке фиксировал настойчиво, многократно и своего рода апофеозом его «штудий» в этом направлении следует считать **Первую симфонию**, которая стала пиком авангардных исканий композитора.

В авторском предисловии к ней читаем следующее.

«Сочиняя симфонию, я параллельно четыре года работал над музыкой к последнему фильму Михаила Ромма “Я верю (Мир сегодня)” – этот двухсерийный фильм вышел на экраны под названием “Мир сегодня (И все-таки я верю)”. Вместе со съемочной группой я просмотрел тысячи метров документального материала.

Постепенно они складывались во внешне хаотичную, но внутренне строго организованную хронику XX века: прометеевская дерзость научных и технических завоеваний, грандиозные военные и социальные потрясения, борьба сатанинского зла и непреклонного, самоотверженного духа».

В отличие от описанного здесь замысла фильма, в симфонии господствует хаос (он заявлен, начиная со вступительного раздела *Senza tempo* с его алеаторическим «беспределом») и *«сатанинское зло»*, поскольку противовесы этому слишком слабы и эпизодичны, а возникающие островки забытой человечности тут же смываются мутным потоком *«лжи и коварства»*.

Нарочитая бесформенность формы и произвольный монтаж всевозможных моделей и противополаганий (как по горизонтали, так и по вертикали) приводят к тому, что перед слушателем разворачивается не только и не просто картина хаоса современной жизни, но и то, что можно определить названием известной американской киноленты *«Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир»*.

Безумие мира выражает себя либо через фантасмагорию деструкции и алогизма, либо через скверну глумления и вульгаризации. В невероятно пёстром, вопиюще разнородном калейдоскопе смешиваются всевозможные, несовместимые между собой временны́е и стилистические пласты: от барокко и высокой классики до фанфаронской бравуры советского марша и зарубежного шлягера второй половины XX века.

Мелодии и ритмы прозаизированного бытового обихода (опереточный канкан, музыка цирка и кафешантана, танцы типа фокстрота или «Летки-Енки», джазовая импровизация и т.п.) трактуются в нарочито утрированном виде, с привнесением грубых натуралистических эффектов, что откровенно намекает на «ширпотреб» масскультуры и в частности осязаемо передаёт атмосферу бульварного эпатажа и ресторанного угара.

Бесчисленное множество разноликих реминисценций музыки XVIII–XIX столетий (от Бранденбургских концертов Баха и «Прощальной симфонии» Гайдна до «Голубого Дуная» Штрауса и «Смерти Озе» Грига) подаётся чаще всего в открытой деформации, с сильнейшим «засорением» и «загрязнением» (иностилевые наслоения и насыщение материала нарочитой фальшью) или в пародийно-огротескованном виде (искажение или даже извращение исходного образа).

Можно говорить о заведомо некорректном обращении с цитируемым материалом (с наибольшей очевидностью в препарации тематизма финала Пятой симфонии Бетховена, похоронного марша шопеновской Сонаты *b-moll* и I части Первого фортепианного концерта Чайковского), однако следует понять и стремление автора самыми резкими штрихами очертить нигилистическую, аморальную подоплеку XX века, его склонность к антикультуре.

То, что он дипломатично обозначил как *«различные критические состояния современного мира (войны, социальные потрясения, болезни, издержки цивилизации, психологические “сломы”)»*, на са-

мом деле вылилось в изображение всеобщего распада и всемирного «сумасшедшего дома».

* * *

Акцентировано критический взгляд на XX век, как век, несовместимый с позитивными ценностями, получил позднéе более локальную, но не менее пристрастную проекцию в опере **«Жизнь с идиотом»** (1991).

Локализация начинается с того, что композитор отталкивался здесь главным образом от сатирических традиций ранней оперы Шостаковича «Нос», а также отчасти опирался и на опыт «Мёртвых душ» Щедрина. Разумеется, всё это кардинально переосмыслено, и переосмыслено в духе злой карикатуры на *«советский образ жизни»*.

«Советизированность» спектакля подчёркнута введением пародированных мелодий революционных песен и «звонкой» пионерской песни «Грачи прилетели». С той же целью заимствуются некоторые приёмы из арсенала соц-арта, что в частности отмечено нарочитой казённщиной текстов.

Либретто В.Ерофеева, сделанное по его одноимённому рассказу, вовсе не предполагало намёков на *Ленина* – это произошло случайно, когда по необходимости И.Кабаков (художник первой постановки, проходившей в Амстердаме) предложил чернокожему исполнителю партии *Вовы* (опять-таки совпадение) маску человека, наиболее известного в Голландии как русского. У такой сценической «находки» есть все шансы, чтобы закрепиться в качестве устойчивой традиции постановок данной оперы.

Каждый из персонажей («Я», Жена, Вова, Сторож, Марсель Пруст) живёт, в сущности, «сам по себе», изолирован от остальных, обречён на отсутствие каких-либо контактов и тем более на отсутствие понимания со стороны других. Общее для них состоит в том, что под воздействием идиота Вовы (вся его партия сводится к единственной бесконечно повторяемой реплике-выкрику «Эх!») в идиотов превращаются и остальные.

Нарастание абсурда сопровождается заострением гротеска и вульгаризацией звукового материала. Гротеск предстаёт здесь в опоре на форсаж «выразительности», включая невероятно завышенные регистры вокальных партий, что приводит к истошному крику. А один из моментов вульгаризации – доведённое до предельной пошлости танго из *Concerto grosso № 1*.

В результате складывается отталкивающее, отвратительное зрелище, цель которого – зафиксировать безумие современности в её отечественном варианте (как выразился один из слушателей, это опера о сумасшедших и для сумасшедших). Конечный смысловой эффект данного произведения А.Ивашкин отметил определениями *«безнадёжная, жестокая, гнетущая фантасмагория»* и *«картина сатанинского разгула зла»*.

«Жизнь с идиотом» явилась крайним пунктом той траектории творческих интересов Шнитке, которая была хотя бы опосредованно связана с отображением опять-таки локальной ситуации, касавшейся главным образом нашей страны. Речь идёт о так называемой стагнации 1980-х годов.

Начинался необратимый кризис социалистической экономики, идеологии, политической системы, близилось крушение *«светлого царства коммунизма»*, которое воздвигалось на протяжении почти столетия (если вести отсчёт от первых зарниц рабочего движения в России).

Выше, в ходе рассмотрения антитезы *«рефлексия – энергетика»*, отмечались *allegri*, наполненные лихорадочным движением, создающим видимость исключительной активности, а на самом деле формализованным, никчёмным, лишённым целей и смыслов – таково одно из преломлений процесса стагнации.

В призме ряда сочинений композитора данный исторический этап предстаёт как время жизненного перепутья, а точнее – беспутья, когда многое накрывается мглой неопределённости и невнятицы, погружается в мрак и глухоту. Этому сопутствует ощущение застоя, тупика, прозябания, исчерпанности.

Сказанное по-разному преломилось в большой череде произведений, преимущественно относящихся к первой половине 1980-х годов: оркестровая «Пассакалья» (1980), *Concerto grosso № 2* (1982), Четвёртая симфония (1983), Четвёртый скрипичный концерт (1984), *Concerto grosso № 3* и Альтовый концерт (оба 1985).

* * *

Всесилие негативизма, отмеченное в музыке Альфреда Шнитке, конечно же, имело свои границы. Да, как «диагност-патолог», он был беспощаден в своих оценках состояния современности и вместе с тем ему чаще всего присуще открыто болевое переживание происходящего с миром и человеком. И потому на страницах его сочинений разво-

рачивается нескончаемая битва добрых и злых начал, света и мрака жизни.

Именно это и является смысловой осью творчества композитора, составляя генеральный и, как правило, неразрешимый проблемный узел его художественной концепции. При всём уже не раз отмечавшемся всепроникающем скепсисе и мрачном взгляде на бытийные процессы, одно из проявлений подлинно гуманистической позиции заключалось в неустанном поиске позитивных опор.

В числе самых ярких примеров подобного стремления – **Концерт для фортепиано и струнных** (1979). Возможно, не случайно Шнитке создавал это произведение с мучительным напряжением, дважды переделывая оркестровую партитуру. Можно догадываться, что это было связано с желанием в полной мере воплотить дух мужественно-волевых преодолений и в конечном счёте обеспечить прорыв к утверждающему итогу.

Помимо совершенно характерной для себя и подробно освещённой выше такой личностной доминанты, как углублённо-сосредоточенная медитативность, автор находит опору и в захватывающем порыве созидательной деятельности.

Разворачивающаяся в центральном разделе Концерта токката не может не увлечь мощным динамизмом, бурным кипением трудовых усилий и тем вихревым потоком, в котором мчится, наращивая скорость, «локомотив» урбанистики. Между прочим, подобно музыке начального медитативного раздела, здесь вновь возникают переклички с Четырнадцатой сонатой Бетховена – на этот раз с фактурно-двигательной формулой её финала.

Пожалуй, ещё важнее найденная здесь духовная опора. Дважды, в кульминационных зонах Концерта (условно в «экспозиции» и «репризе»), делаются попытки прорыва к истине жизни. Страстная, жгучая жажда прозрения ищет для себя путь с неимоверным напряжением, через невероятные трения и тернии, выходя к утверждению искомого.

Это искомое овеществляется в истовом молитвенно-заклинательном распеве, значимость которого подтверждается звоном колоколов. Имея в виду подобное, композитор в аннотации к произведению метафорически писал о *«солнечных восходах православной церковной музыки»*.

Стремление выдвинуть позитивные противовесы побуждало Альфреда Шнитке время от времени апеллировать к *чувству юмора*, которое предстаёт в его творчестве ненадёжным, но всё-таки неким

спасательным кругом среди треволнений жизни. Один из показательных опытов в этом направлении – **«Тихая ночь»** (1978), обработка немецкой песни *«Stille Nacht»* для скрипки и фортепиано.

В качестве жанровой модели здесь выбран ноктюрн-пастораль, стилевой моделью стало нечто общеклассическое (в диапазоне от Моцарта до Малера). Сутью же является то, что лучше всего обозначить русским словом *ёрничество*. Но ёрничает композитор достаточно деликатно, с забавно-питторескными *glissandi* и интонационными «занозами», как бы набрасывая зарисовку человека, находящегося «под шафе».

Своё наиболее полное выражение юмористическое начало получило у Шнитке в оркестровой **«Гоголь-сюите»** (1981). Окончательно и с таким названием это сочинение складывалось довольно долго: от «Ревизской сказки» (сюита из музыки к одноимённому спектаклю Театра на Таганке, 1974), а затем через «Сюиту по Гоголю» и «Сюиту на сюжеты Гоголя», а также через транскрипцию для двух фортепиано (позже появилась хореографическая фантазия на темы Гоголя «Эскизы», 1985). В результате возникло одно из редких для композитора, наиболее жизнерадостное его сочинение.

Эта остроумная изобретательная *buffa* характеристически-бытового плана, пронизанная озорством пересмешничества, основана главным образом на юмористическом преподнесении различных «стандартов» театральной музыки.

Пожалуй, наиболее интересное здесь связано со стилизацией классики и более поздних стилевых манер в их пародийном преломлении: Бетховен (№ 1), Гайдн (№ 2), Чайковский (№ 6), а также Шостакович (№ 8) и Гаврилин (№№ 3, 4, 7).

Кроме того, на потеху выставляется «оперетка» жизни, корнями своими уходящая в стихию обывательщины. Тогда на передний план выходит нескрываемая издёвка, а её средством становится доводимая до карикатуры утрированная подача избитых клише низменного музыкального быта (основными предметами «дешёвки» становятся вальс, а вслед за ним – танго).

В целом, «Гоголь-сюита» оказалась кульминацией и с точки зрения использования тех специфических приёмов, которые позволяют говорить о жанре музыкального «капустника». Другая кульминация, появившаяся за год до «Гоголь-сюиты» – **Три сцены** для сопрано и инструментального ансамбля.

В более рассредоточенном виде приметы этого бурлескного жанра представлены, например, во всех версиях инструментальной фантазии *«Moz-Art à la Haydn»* и в оркестровой композиции «(Не) сон в летнюю ночь». И при всех оговорках по части негативизма, хэппенинг Первой симфонии по форме и «ёрническому» запалу также представляет собой гигантский «капустник».

* * *

Своё наиболее глубокое и проникновенное выражение присутствующая в музыке Шнитке позитивная альтернатива получила в завершающих некоторые его произведения зонах *катарсиса*. Эти по своей драматургической функции «послесловия» становятся у композитора и средоточием гуманизма.

Первым таким светочем надежды и человечности стал **финал Фортепианного квинтета** (1976). На пути к нему, в двух предыдущих частях возникает горделивое стремление преодолеть трагизм и душевную слабость всплесками волевой решимости. Но это удаётся только в завершающей части и совершенно иным путём.

Процесс изживания остроты субъективных переживаний, мучительной депрессии, саднящей душевной боли раскрыт с поразительной осязаемостью.

Монтажное сцепление обрывочных реминисценций тематического материала предшествующих частей в соединении с идущим от кинематографа приёмом наплыва выполнено таким образом, что зыбкие, призрачные воспоминания постепенно истаивают в туманной дымке – композитор «гасит» смуту и экспрессию этих тем, как бы стирая из памяти тягостные отголоски былого.

Чудо просветления совершается благодаря «серебряному напеву», который интонируется в высоком регистре фортепиано. Этот хрустальный «колокольчик» с его родниковой чистотой предстаёт как сказочное виде́ние, чарующее своей безыскусностью и наивной безмятежностью.

Обозначение *Moderato* ***pastorale*** не случайно и потому, что перед нами отчётливая аллюзия на тему финала Шестой ***(«Пасторальной»)*** симфонии Бетховена – как помним, эта часть носит название «Пастушеская песнь на берегу ручья».

Мягкая лучезарность тональности *Des*, в которой излагается этот наигрыш, дополнительно бросает на него отсветы божественно-

го, вот почему правомерно впечатление: *«Des-dur'ная тема венчает произведение воплощением неземного света»* (Е.Чигарёва).

Слышимый в данной теме голос соприродного естества рождает упование на свет жизни – пусть не жизни в целом, но хотя бы в её соприкосновении с извечными гранями окружающего бытия.

Эта мелодия проводится неизменно четырнадцать раз, и в её убаюкивающей магии многоповторности чувствуется пульсация неумирающей жизни, «капель» нескончаемого Времени (*«хрустальные часы вечности»* – так Шнитке говорил об одной из тем Шостаковича).

Уводя в *«зачарованную даль»* (если воспользоваться речением А.Блока), хрустально-звончатое *ostinato* дарует желанный проблеск «в конце туннеля», мудрое приятие жизни (*«Всё пройдёт»* ветхозаветного царя Соломона) и возвышенно-умиротворяющий дух всепонимания и всепрощения.

Катарсическое начало могло вторгаться в качестве нравственного императива – тихого, но потому психологически ещё более весомого. В ***Concerto grosso № 2*** (1982), после множества «безобразий и бесчинств» и после очередного приступа экспансии всякого рода скверны и беспардонщины, на грани финала-коды следует резкий прерыв форсированной звучности и начинается поистине сокровенное действо *(Andantino)*.

Проникновенный «грудной» голос альтовой флейты звучит на глубокой педали квартета струнных, которые вводятся впервые и только здесь, после примерно 22 минут предшествующей музыки. На этот голос отзываются солисты (скрипка и виолончель), и теперь даже их «жестокий романс», о мелодраматизме которого говорилось выше, предстаёт глубоко одухотворённым, строгим и облагороженным.

Выпестованный таким образом лик истины, тишины и покоя ярко демонстрирует возможности Шнитке, наряду с мастерством запечатления «разбоя» мерзости и глумления, создавать неотразимо вдохновенные оазисы духовной чистоты и красоты.

При всём том необходима определённая оговорка. Да, происшедшее очищение выводит из хаоса дисгармонии, однако в этот катарсис изредка привносятся чуждые наслоения (стучащие тембры, угрожающие наплывы диссонирующего звучания оркестра), а в самом конце возникает вопросительность и проставляется «многоточие».

И хотя главенствует аура надежды на доброе, светлое, всё же несомненно и то, что позитивный исход завоёвывается нелегко. Следовательно, приходится признать сакраментальное: Шнитке есть Шнитке. А это означает, что и его катарсические «финиши» чаще всего отличаются смысловой двойственностью.

Типичным примером подобной амбивалентности может служить **Виолончельная соната** (1978). Казалось бы, уже в её I части в сознании героя произведения вырисовывается то, что можно воспринимать в качестве жизненной опоры: ключевой по своей драматургической роли просветлённо-ностальгический распев «волжских страданий» – опора тем более прочная, что в проведении у виолончели он поддержан хоралами фортепиано.

В финале этот образ далёких, манящих воспоминаний постепенно выводит из противоречивого состояния мучительных осмыслений и в начале коды звучанием «хрустальных колокольчиков» (у фортепиано) высвобождает от высоких напряжений и скорбной настроенности.

Тем не менее, при всей жажде целительного успокоения, к концу Сонаты подспудное воздействие рефлексии если и не сводит его на нет, то, по крайней мере, создаёт ощущение эфемерности и несбыточности. Всё застывает в неведении и беспомощности, вопросы остаются без ответов, растворяясь в «беззвучии» – характерна длительная завершающая педаль с сумрачным мерцанием низкой II ступени.

* * *

Альфред Шнитке повествовал не только о жизни второй половины XX столетия, свидетелем и участником которой он был. Композитор постоянно углублялся в отдалённое прошлое (главным образом в целях его сопоставления с современностью), используя в этом случае ресурсы полистилистики как ведущей для его творчества эстетико-технологической системы.

Но, кроме того, он не раз прогнозировал будущее. И один из важнейших его прогнозов был весьма неутешительным – имеется в виду нарастающая опасность поглощения человеческого начала космическим. Вначале отметим некоторые пути его приближения к моделированию процессов космизации.

Один из таких путей пролегал через восхождение к разного рода абстракциям. Это достаточно характерно для поздних опусов компо-

зитора, с нередко свойственным им витанием отвлечённой мысли – мысли, от которой веет величавым холодом снежных вершин (из показательных образцов – I часть Восьмой симфонии).

Другим каналом служила «глобализация» звуковой материи. Вообще Шнитке довольно рано заявил о себе как о художнике планетарного масштаба: ещё на студенческой скамье в оратории «Нагасаки», а по-настоящему – в Первой симфонии.

Кстати, в её конце находим достаточно отчётливый намёк на всеобщую катастрофу, когда фоносфера рассыпается в «космическую пыль», среди которой мелькают обрывки «человеческой» музыки.

Среди этих обрывков – последние такты «Прощальной симфонии» Гайдна. Причём совсем не случайно они даны в магнитофонной записи, а не в живом исполнении, и потому воспринимаются *«как звуки репродуктора, уцелевшего на пепелище. Жизни больше нет, остались лишь воспоминания о ней»* (Е.Шабшаевич).

Говоря о глобальности, стоит упомянуть, что позже в творчестве Шнитке сложились два варианта её смыслового наполнения:

- первый в виде устрашающе-тяжеловесной поступи индустриального Моло́ха с сопутствующими ему наплывами железной мглы-смога и отчуждением от всего человеческого (III часть Третьей симфонии);
- второй – как грандиозный сурово-гимнический апофеоз, олицетворяющий «вселенский собор» человечества, возносящего хвалу мирозданию (генеральная кульминация финала Первого виолончельного концерта).

Флюиды космизма явственно ощутимы и в пантеистических картинах, созданных композитором. Самую грандиозную из них находим в I части той же **Третьей симфонии** (1981).

По форме это гигантская прелюдия (своего рода «экологический» пролог произведения), разворачивающаяся в три большие волны – каждая в единообразной эволюции от глухого рокота в нижних регистрах к сверхмощной кульминации, основанной на буквально ревущей вибрации оркестровой массы с охватом фактуры сверху донизу, что рождает впечатление гиперколоссальности.

Так воссоздаётся пейзаж современного всеземного бытия как некой праматерии в её нестройном, многоречивом колыхании и троекратно вздымающейся из слепого хаоса первоприродной стихии к не менее слепой магме её состояния в эру урбанизации.

Употребив такие результирующие характеристики, как *«слепой хаос»* и *«слепая магма»*, следует уточнить, что композиционно вся эта «анархия» базируется на сложных расчётах (таков один из парадоксов современной музыки).

Не затрагивая упоминавшейся выше системы цитат, квазицитат и аллюзий, составляющих «хрестоматию» австро-немецкой музыки (заметим только, что начальный мотив напоминает столь же пантеистическое Вступление к «Золоту Рейна» Вагнера, но в *C-dur* вместо *Es-dur*), упомянем наиболее существенные конструктивные элементы:

- во-первых, каждую из трёх волн открывает другая группа инструментов – вначале струнные, затем деревянные духовые и, наконец, медные;
- во-вторых, фактура основана на контрапунктических наслоениях, в том числе с применением техники бесконечного канона, и число линий-голосов доводится почти до семидесяти (А.Ивашкин справедливо отмечал *«уникальную многослойность и полифоническую сложность партитуры»*);
- и в-третьих, используя в основной теме обертоновый звукоряд, Шнитке приближает музыку к естественным первоначалам и тем самым способствует созданию впечатления объективистского характера обрисованной стихии.

От таких, достаточно актуализированных художественных решений Шнитке не раз поднимался к высотам вневременны́х категорий, что несомненно отмечало вхождение в сферу космогонии. Так, в целом ряде эпизодов **Четвёртой симфонии** композитор вновь и вновь обращает свой взор к Вечности (с наибольшей отчётливостью в колокольной постлюдии).

Симптоматично завершение **Фортепианного квинтета**: с последними проведениями мелодии-*ostinato* звучание постепенно истаивает, как бы растворяясь в далях Времени и Пространства.

Не менее характерно окончание **Новой Амстердамской симфониетты** (авторизованная версия Струнного трио), где звуковые точки финального «многоточия» уходят вверх по обертоновому ряду, истаивая в высях Вечности и Бесконечности.

Надо признать, что идея подобного финиша-растворения была для Шнитке чрезвычайно притягательной, особенно на центральной фазе его творчества – от Первой симфонии до Альтового концерта.

Хрестоматийным средоточием тяготений такого рода можно считать VI часть *(Postludio)* ***Concerto grosso № 1*** (1977).

Здесь после заключительного проведения темы подготовленного фортепиано открывается обширная зона «рассыпания» образа, его рассеивания до космической пыли. Будучи прежде всего поэмой рефлексирующих медитаций, отражающих переусложнённое, невероятно противоречивое сознание индивида, это произведение вполне логично венчает эзотерические блуждания эффектом аннигиляции.

Происходит распад и дематериализация звуковой ткани: туманные реминисценции тематизма предшествующих частей в виде его еле узнаваемых отголосков-осколков, слабо свистящие скрипичные флажолеты в предельно высоком регистре, мерцания разрозненных фантастических бликов рояля – всё знаменует процесс исчерпания, уход в ирреальное Ничто, растворение в нём, исчезновение в безмерных далях Пространства и Времени.

И в дополнение повторим сказанное в отношении кульминационного эпизода фильма **«Восхождение»**. Музыка здесь представляет собой сонорно-шумовой поток, который длительное время неумолимо нарастает и почти мгновенно сворачивается после свершившейся казни, улетучиваясь в космических далях. Так создаётся обобщённый образ фатального исхода земной жизни.

* * *

Теперь, переходя уже непосредственно к художественным прогнозам Шнитке на будущее, сразу же заметим, что были они весьма неутешительными. Имеется в виду опасность поглощения человеческого начала космическим, то есть трансформация земной цивилизации во внечеловеческое измерение, в космическое инобытие.

Подобно А.Тертеряну, который настойчиво разрабатывал эту идею в своих симфониях, Шнитке претворял её и средствами сонорно трактованного акустического инструментария (скажем, во Второй симфонии).

Но с наибольшей отчётливостью надвигающаяся ситуация тотального поглощения высвечена в единственной электронной композиции Шнитке, созданной им на знаменитом синтезаторе «АНС» и получившей весьма характерное название «Поток» (1969).

Сходную космогоническую идею он вначале попытался реализовать в оркестровой композиции ***«Pianissimo…»*** (1968). Здесь примерно в том же хронометраже (около восьми с половиной минут) бы-

ла намечена аналогичная драматургическая траектория: от еле слышного звучания с очень постепенным, но неуклонным темброрегистровым и динамическим нарастанием до кульминации катастрофического характера с последующим быстрым удалением-угасанием до слабо мерцающей точки унисонного тона.

Помимо более скромного художественного результата, различия состоят главным образом в трактовке сонорики, что особенно заметно в первой половине пьесы *«Pianissimo…»*, где на основе этой техники создаётся не столько внелично-отчуждённая шумовая среда, сколько полуэкзотическая фантастика таинственных шорохов, невнятных колыханий, зыбких вибраций и далёких зарниц-отблесков (свою роль в подобной «конкретизации» сыграло обращение к акустическому инструментарию).

Кстати, перед нами примечательная иллюстрация того, как в композиторском творчестве могут не совпадать замысел и реальный результат. Импульсом к созданию этого сочинения послужил рассказ Ф.Кафки «В исправительной колонии».

Сюжет новеллы состоит в том, что по телу преступника длительное время особым образом наносится определённая надпись. Надпись эта фиксирует ту библейскую заповедь, которую нарушил испытуемый: не убий, не укради и т.п. Когда он осознаёт, что пишется на его теле, его пронзает шпиль и тело падает в яму.

Представить именно такое, тождественное рассказу Кафки восприятие слушателем этой музыкальной композиции просто невероятно. Реальный результат звукового воплощения подталкивает к иным семантическим, причём обобщённым истолкованиям.

Одно из возможных прочтений её действительного смысла выше было изложено. И опять-таки, как это было ранее отмечено в отношении I части Третьей симфонии, обращает на себя внимание парадокс несовпадения жёсткой конструктивной заданности «на входе» и воссозданной иррационально-мистической атмосферы «на выходе».

Что касается электронной композиции **«Поток»**, Шнитке сам воспроизвёл её в ходе длительной работы на мощном синтезаторе, моделируя посредством искусственных звучаний чисто сонорного типа абстрагированное движение вселенской материи, лишённое малейшей сопричастности к человеку.

Это, действительно, *поток* – поток космической плазмы, абсолютно внеличной и объективированной. Поскольку здесь нет ничего человеческого, постольку и не может быть речи о традиционной ме-

лодичности – воспроизводится сугубо шумовое звучание различной интенсивности и различной тембральной окрашенности.

И точно так же не может быть речи об эмоциональной окрашенности, то есть звучание лишено каких-либо оттенков радости или печали. И если на кульминации возникают катастрофические обвалы (словно напоминая тот факт, что звёзды вспыхивают и гаснут), то это только констатируется.

Итак, перед нами сугубо сонорный этюд, в котором, по словам автора, ему *«хотелось испытать чистый тембр синусоидного тона»* и который выстроен по принципу динамического нарастания в две волны – малую и большую.

В воссозданной здесь фоносфере подчас прослушивается нечто, вызывающее ассоциации с отзвуками машинного производства, с гудящей околоземной атмосферой больших мегаполисов и особенно с гулом самолётов и свистом ракетных двигателей. Последняя из названных ассоциаций по самому́ своему генезису как бы выводит в межпланетарное пространство, отрывая от земного и человеческого.

В результате, небольшая шестиминутная пьеса становится впечатляющим звукошумовым аналогом вселенской материи, её загадочного Нечто и Ничто. И это та абстрагированная стихия, которая способна внушить апокалиптическое чувство страха, ужаса перед возможным исходом современной цивилизации.

Так в опоре на синтезированные звучания регистрировался симптом её модификации в некое внечеловеческое, космическое измерение – к этому в нашей техногенной эре ведёт многое, и продвигается данный процесс в нарастающей прогрессии.

* * *

Наиболее многостороннюю, поистине всеобъемлющую разработку рассматриваемая проблема (путь земной цивилизации и прогнозы её перспектив) получила у Альфреда Шнитке во **Второй симфонии (**«Св.Флориан», 1979). В кратком тезисном изложении её концепцию можно представить следующим образом.

Драматургически симфония выстроена так, что в основном устанавливаются два хронологических пункта: далекое прошлое как *исток* и гипотетическое будущее как *исход*. Промежуточные стадии намечены преимущественно «пунктиром» – в соприкосновениях с условным, сугубо обобщённо трактованным классическим стилем (наиболее близким к Вагнеру).

В качестве *истока* избирается католицизм времен Средневековья, как христианской зари европейской цивилизации, соответственно чему части Симфонии открываются вокально-хоровыми зачинами *a cappella*, в которых воспроизводятся литургические мелодии григорианских хоралов, заимствованные из Градуала.

Исход трактуется в варианте перехода земного, человеческого в некое космическое измерение, через слияние с вселенской материей. Прозрачной чистоте отрешённо-молитвенных песнопений противопоставляется предельная усложнённость звукового строя оркестровых эпизодов.

Незаурядное мастерство позволяет композитору воссоздать движение аморфно-абстрагированной магмы средствами акустического инструментария – благодаря многослойной обертоновой вибрации огромной сонорно-кластерной массы.

С точки зрения взаимодействия этих двух абсолютно различающихся между собой стилевых компонентов ключевую нагрузку несут на себе зоны постепенного поглощения человеческих голосов наплывами космического холода.

Теперь рассмотрим концепцию произведения подробнее. Уже в предыдущей симфонии Шнитке заявил о себе как о художнике-«глобалисте», но, в отличие от характерного для неё демонстративно субъективистского подхода, здесь он столь же демонстративно объективен и более того – можно говорить о явно объективистской позиции.

Это выражается в как бы полной отстранённости от всего личностно-эмоционального и в намеренном отсутствии так называемого авторского голоса (мы не найдём в интонационности произведения чего-то отчётливо «шниткеанского»).

Показательно и то, что своеобразный эпос данной масштабнейшей партитуры выдержан в относительно единой манере. Концепционно это единство определяется последовательно и в самых различных аспектах проведённой идеей поглощения человеческого начала космическим.

Начнём с того, что само по себе человеческое начало подаётся в сугубо объективистском ракурсе. Оно выявляется преимущественно в его вневременно́й ипостаси, что достигается благодаря опоре на «ветхозаветную» традицию григорианского пения и что, в свою очередь, порождает иллюзию восхождения к фундаментальным праосновам европейской цивилизации.

Этому впечатлению содействует и стремление композитора придерживаться канонов старинного жанрового архетипа – он создавал, по его определению, *«невидимую мессу»*, поскольку *«шесть частей симфонии следуют обычному порядку мессы, и в хоровой партии цитируются литургические мелодии»*, то есть каждая из частей открывается звучанием соответствующего григорианского хорала (от *Kyrie* до *Agnus Dei*).

«Невидимой» месса становится по причине активного введения самостоятельных оркестровых эпизодов – они представляют собой «вариации» на хоровые темы и развёрнутые «комментарии» к ним.

В целом же эта симфония-месса оказывается монументальным ритуально-духовным действом, которое воспроизводится вокально-оркестровыми средствами, и её обрядовость нацелена на воссоздание эволюции человечества от его исходной сути к потенции «плазменного» состояния.

В своей исходной сути образ человечества предстаёт в легендарно-мифологизированных очертаниях, очищенным от тлена и суеты, в возвышенных раздумьях-рассуждениях, в благостных молитвенных приношениях, а также в торжественных ораторских произнесениях, энергичных проповедях, звучных гимнических юбиляциях и праздничных славословиях.

Однако в любом случае звучит всё это в надлично-отрешённом тонусе, вне печали и радости (не более чем констатируя) и к тому же нередко как бы из глубины храма либо затерянным в огромных пространствах и отдалённых временах.

Основой служит григорианика, но преподносится она в широком стилевом спектре – от псалмодии и развитого распева Позднего Средневековья до антифонного пения и многоголосия времён Возрождения. И то, и другое воспринимается как олицетворение истоков христианской культуры, её устоев и твердынь.

* * *

Отмеченные образные грани представлены преимущественно в начальных разделах каждой из частей и, как правило, в звучании *a cappella*. Отталкиваясь от этих исходных пунктов, в тех же частях обобщённо раскрывается последующая эволюция человеческого бытия.

Раскрывается она с нарастающим участием инструментальных ресурсов. И здесь время от времени прорываются уже эмоционально наполненные штрихи.

При всей сдержанности выражения в них угадывается глас опечаленного человека или внутренние борения смятенного духа – достаточно отчётливо, например, в эпизоде струнных в начале III части и в двух эпизодах солирующего гобоя в V-й.

Учитывая сопутствующее этому усиление внутренней напряжённости и сгущение затемнённого колорита, можно говорить о том, что в подобных витаниях мысли и рефлексирующих медитациях фиксируется присущая историческому развитию прогрессирующая противоречивость и дисгармония человеческого существования (со всей наглядностью в IV части).

Такого рода «психотронные» нагнетания закономерно подводят к той фазе, когда возникает необходимость коренной трансформации в принципиально иное качество. Во Второй симфонии Шнитке это моделируется как перерождение человечески-земного в космическое.

И тогда, перефразируя лексикон Боэция, на смену *musica humana (музыка человеческая)* и вытеснявшей её *musica instrumentalis* (*музыка инструментальная*, то есть интеллектуализированная и «механическая») приходит *musica mundana (музыка мировая, «небесная», вселенская)*.

Обозначенные «три музыки», составляющие концепционный остов произведения, с впечатляющей рельефностью и полнотой репрезентированы уже в исходных разделах I части.

В самом её начале через унисон мужских голосов экспонируется архетип григорианских песнопений как символ духовного целомудрия, сложившийся в эпоху становления христианского мирочувствия – это именно *musica humana*.

Затем на раздумчивую монодию «певчих» всё гуще наслаиваются обволакивающие её блики *musica instrumentalis*, и первичный образ постепенно затеняется, затуманивается, оттесняется, что олицетворяет этапы дальнейшего развития жизневосприятия (0.51 – здесь и далее из соображений наглядности соответствующие пункты драматургического развёртывания отмечены по хронометражу исполнительской версии Г.Рождественского).

Неуклонная модернизация, усложнение звукового строя с появлением признаков рефлексии и эмоциональной экспрессии даёт в ка-

честве одной из вех истово-заклинательную молитвенность хорала струнных (4.07).

И наконец, стремительное разрастание фактурной массы подводит к возникновению *musica mundana*, поданной как бездушно-слепая, хаотичная, всеподавляющая стихия и знаменующей собой полное поглощение человеческого начала космическим.

Теперь и звучание струнных трансформируется до неузнаваемости (6.12). Катастрофичность бытия приобретает апокалиптические очертания, а колокольный трезвон воспринимается как знак неотвратимой погребальности (9.14).

Всё отмеченное базируется на единой интонационной основе, что служит вскрытию логически мотивированной диалектики процесса исторической эволюции. И один из результатов этой эволюции состоит в следующем: если *musica humana* наполнена высоким сакральным смыслом, то её космогоническая метаморфоза не только обезличена, но и «обессмыслена».

Абсолютное преобразование звучания осуществляется средствами сонорно-кластерной техники с предельно многослойным насыщением диссонантной вертикали. Причём поразительно, что сделано это исключительно ресурсами акустического инструментария, но с достижением эффекта его «электронизации».

Рассмотренный концепционный тезис симфонии многовариантно развивается в следующих её частях в любых формах взаимодействия человеческого и космического.

Безусловное превосходство второго перед первым обеспечивается уже хотя бы тем, что они находятся в слишком разных «весовых категориях»: *humana* – это почти только четыре певца-солиста и *камерный* хор, а *mundana* – большой оркестр с *четверным* составом духовых, к которому присоединены все разновидности клавишных (орган, клавесин, фортепиано, челеста), а также две арфы, гитара и бас-гитара.

Этот «вселенский» массив систематически заявляет о себе очень по-разному – слабыми мерцаниями и интенсивными сгустками аморфной звукошумовой среды, прорастаниями исподволь и громогласными прорывами, наплывами отчуждающего холода и грохочущими обвалами катаклизмов, которые могут восприниматься как знак экологической катастрофы.

Глас человеческий пытается отстоять своё существование, но чаще всего тонет в хаосе, мгле и глухоте потоков всеобщей мате-

рии. Тихая, просветлённая кода симфонии вроде бы одаряет робкой надеждой, но и этот *finalis* прочитывается скорее «лебединой песней» страждущего человечества и умирающей человечности, поскольку космическая мгла накрывает и поглощает земной мир.

Завершая размышления над Второй симфонией, имеет смысл напомнить о жизненном впечатлении, послужившем импульсом её замысла. Имеется в виду посещение композитором монастыря *St.Florian*, близ города Линца, что на севере Австрии (как известно, в этом монастыре учился, работал органистом и был похоронен А́нтон Брукнер).

По словам самого Альфреда Шнитке, войдя в *«мрачную барочную церковь»*, он испытал совершенно особое *«ощущение холодной и мощной пустоты»*. Столь личностно-специфичное восприятие вряд ли было для него тогда случайным.

Оно несомненно связывалось с проблемой космизации, вошедшей в его сознание тех лет (или художественно-интуитивное подсознание – это не суть важно). И данное произведение явилось манифестом уже начавшегося процесса перерождения человеческой цивилизации в смутно прозреваемое инобытие.

* * *

Только что речь шла о зафиксированных в музыке Альфреда Шнитке нерадостных прогнозах. Но будем надеяться, что это художественные пророчества на достаточно отдалённую перспективу, поэтому обратимся к ближайшему будущему – будущему, которое сейчас стало для нас настоящим и о котором композитор много размышлял на завершающей фазе своего пути, начавшейся с середины 1980-х годов.

Насколько позволяет судить общая панорама отечественного музыкального творчества, Шнитке раньше многих других стал прозревать горизонты следующего исторического периода, в котором мы ныне пребываем и который всё чаще определяем обозначением *Постмодерн.*

Иногда в отношении этой художественной ситуации употребляют термин *поставангард*, в чём есть своё рациональное зерно, однако данное понятие далеко не способно охватить всю многоликую структуру происходящего процесса.

В поздних произведениях Шнитке, созданных на пороге XXI столетия, складывался новый, неизмеримо более объективный стиль,

сбалансированно синтезирующий личностное и общезначимое, му́ку и благо бытия.

В опоре на апробированные им ресурсы полистилистики (от молитвенных песнопений до актуального музыкального быта) композитор со временем неуклонно продвигался ко всё более объективному ви́дению мира и к его всё более безусловному приятию. Начался вполне осознанный отход от всего чрезмерного, «вздорного», наносного.

При этом в высшей степени показательным становится то, что во многих произведениях этого периода Шнитке уже не испытывает надобности в полистилистических приёмах, добивается достаточной однородности музыкальной ткани и, таким образом, утверждает ценность *моностилистики*.

И тогда начинала формироваться его собственная классика, базирующаяся на общезначимости содержания, на размеренно-поступательном драматургическом развёртывании и на сдержанности, уравновешенности, просветлённости образного строя. Определяющими критериями становятся незамутнённая кристалличность и высокая простота, дух благородства, гармоничности и красоты.

Данную эстетическую программу композитору удалось реализовать в целом ряде своих поздних произведений. Остановимся на некоторых из них.

В балете **«Пер Гюнт»** (1987) через ибсеновский сюжет о беспокойном искателе композитор вновь и вновь возвращается к мысли о преодолении «вздора», то есть всего наносного и чрезмерно конфликтного, что отличало реальность второй половины XX века.

Вслед за музыкой Альфреда Шнитке в постановке Джона Ноймайера фигура главного персонажа истолкована соответствующим образом: мятежный странник, которому в финале даровано неземное блаженство бесконечного *Adagio* с верной Сольвейг (данную сцену предвосхищала хоровая кода Четвёртой симфонии, 1983).

В целом, данное масштабнейшее звуковое полотно воспроизводит развёрнутую картину мира, вбирающую в себя практически всю полноту проявлений XX века, но проявлений, очищенных от случайного и преходящего. Это обеспечивает особую содержательную ёмкость образного субстрата, так что при общей длительности около двух часов возникает впечатление неизмеримо большей временно́й протяжённости.

Грандиозная эпопея складывается как серия разноплановых музыкальных фресок (фресковость звучания дополнительно обеспечивается введением в партитуру хора и органа) – 37 контрастных номеров создают объёмнейшую, многоракурсную панораму. В звуковых образах балета деятельно формируются контуры нового жизнеощущения, входящего в «берега» нормы и достаточной гармоничности.

Норма, как показатель оптимального существования, подразумевает и возрождение вкуса к обычному, повседневному, поэтому в ряде сцен утверждается свежесть и поэтичность житейски обыкновенного, за которым стоит безыскусное естество – тому же способствует сближение с природой, предстающей здесь в модусе «очеловеченного» пантеизма.

Подлинными пиками смысловой драматургии оказываются «тихие» кульминации, знаменующие умиротворение человеческого духа и отличающиеся особой ясностью и чистотой стиля. Никаких деформаций, омрачающих и «загрязняющих» привнесений – так стал писать поздний Шнитке!

Одну из таких кульминаций составляет № 15, отсылающий к некоторым страницам григовского «Пер Гюнта»: светлая пейзажная лирика, целомудренная незамутнённость тона и чарующая меланхолия связываются в сознании с образом Сольвейг. Свойственная балету прозрачность красок скандинавского ландшафта напомнит о себе позже в оркестровом «Посвящении Григу» (1992).

Обозначенный этим достаточно устойчивый интерес к так называемому локальному колориту важен не только с точки зрения согласованности с «местом действия» сюжетной канвы. «Пер Гюнт» стал ярким выражением у Шнитке того художественного течения, которое получило название *неоромантизм* и с которым композитор ощутимо соприкасался в ряде сочинений 1980-х годов.

В рассматриваемом балете, помимо «григорианства», заметно также сильное вхождение вагнеровской традиции проблемно-драматического плана. Одной из важных примет непосредственного контакта с классико-романтической эпохой становится здесь господствующая роль широкого, пластичного мелоса.

* * *

В прямом соответствии с общей социально-политической ситуацией, получившей в нашей стране ходовое определение *перестройка*, магистральная линия творчества Шнитке второй половины 1980-х

годов была связана с идеей движения к новым жизненным горизонтам.

При этом закономерным стало появление произведений переходного типа, поскольку складывались они на стыке исторических периодов: с одной стороны, «вырастая» из второй половины XX века, с другой – формируя контуры художественной концепции рубежа XXI столетия.

Одно из таких произведений – **Первый виолончельный концерт** (1986). Здесь мы наблюдаем «арьергардные бои» по линии столь характерной для Шнитке предшествующих этапов проблемы конфликта личности и среды, а наряду с этим – выход в принципиально иные образно-смысловые сферы.

Данный процесс репрезентируется с укрупнённой масштабностью и в формах обобщённо-сюжетного повествования. Проследим последовательное развёртывание данного сюжета.

С первых тактов устанавливается подчёркнуто серьёзный, проблемный настрой. Указанию *Pesante* автор в данном случае придаёт явно психологическую характеристику: не только *тяжело*, но и *тяжко*, чему отвечает сумрачная атмосфера трудных раздумий. Личность (виолончель *solo*) предстаёт сильной, мужественной, но её окружение (грузная масса оркестра) ещё сильнее, и его грандиозная мощь нацелена на акции подавления.

Solo поначалу оказывается только невольным участником конфликта и скорее жертвой. Однако затем оно вступает в батальное противоборство, что приводит к генеральной кульминации, где *tutti* справляет свой триумфальный пир открытого диктата и сокрушительного растаптывания (выполнено это в виде ярко изобразительной картины).

Таким образом, здесь во всей остроте, с исключительным драматическим накалом рисуется столкновение индивида с «железным» социумом и тщетные попытки сопротивления агрессивному натиску.

Столь выраженный фатализм восприятия происходящего заметно снижается в следующей части. Более того, здесь от оркестровой партии исходит хотя бы видимость определённого понимания, даже сочувствия.

Благодаря приёму *attacca* монолог солиста воспринимается как непосредственная реакция на только что отзвучавший грохот всеподавляющего *tutti*. Как всегда у Шнитке и вслед за Шостаковичем, это

медитативное *Largo* – поэма тягостных раздумий, напряжённейших осмыслений.

Виолончель трактуется как *голос человеческий*, идущий из глубин души. Его прочувствованность во всей отчётливости передаёт свойственную многим страницам Концерта элегическую ноту как знак покоряющей человечности. Именно через эту ноту заявляет о себе желание пробиться сквозь «проволочные заграждения» враждебного мира к просветлению и примирению.

Реализовать это желание частично удаётся в III части, где намечается как бы единение личности и среды, хотя пока что несколько формальное и противоречивое:

- отсюда то, что уже не раз отмечалось в быстрых частях ряда предшествующих сочинений – *Allegro vivace* как круговерть «деловой активности» сомнительного свойства (не случайно в неё вводятся элементы гротескного танца);
- отсюда же и образчики волевой решимости, переданной через весьма прямолинейный «героический марш», который воспринимается как атавизм советских времён.

Прозрение подлинной истины, причём совершенно неожиданной для привычных представлений о Шнитке, приходит в финале. Он начинается следующей после II части зоной осмыслений, и строится это второе *Largo* точно так же – постепенно поднимаясь из мрачных глубин и глухоты самого нижнего регистра. Но теперь цепь вариаций пассакальи разворачивается как неуклонное движение к свету, к безусловно позитивным утверждениям.

Наперекор тяготам и бедствиям уходящего столетия, наперекор собственному мироощущению прежних лет с его неостывающей горечью и неудовлетворённостью, здесь возглашается суровоторжественный гимн, перерастающий в настоящий апофеоз веры в жизнь, веры в человека.

Светоносное наслоение аккордов и фигураций, поддержанное могучим звучанием колоколов, олицетворяет «вселенский собор» человечества, возносящего хвалу мирозданию. Таков невероятной силы «восклицательный знак», проставляя который, композитор на максимуме концентрирует все мыслимые ресурсы большого оркестра (*«во весь голос»*, как сказал бы Владимир Маяковский).

В этом грандиозном эпосе своё место находит и голос отдельного человека – звук тоники в самом верхнем регистре виолончель вы-

держивает при всех гармонических сменах оркестрового массива, что знаменует достигнутое согласие индивидуального и всеобщего.

Но неизбывно рефлексирующий «прошлый» и «чрезмерно» дальновидный Шнитке остаётся верен себе: провозгласив громогласную осанну «лучшему из миров», он оставляет в коде Концерта тихое, опечаленное звучание солирующей виолончели, «остывающее» и истаивающее в безмерных далях.

Что это – недоверие к патетике любого «формата» или метафора одинокого человеческого духа, как вечного странника, оставшегося в тоскливом неведении, затерянного во Времени и Пространстве?

Какие бы загадки не задавал этот призрачный след мерцающего личностного бытия, несомненным остаётся то, что для слушательского восприятия решающим остаётся прогремевший перед этим «многоточием» вселенский апофеоз.

Прежде всего имея в виду его, композитор говорил о финале: *«Мне его будто подарили»*. И то, что возникновение подобного образа не было случайностью, доказывает не только факт высшего вдохновения, посетившего тогда Альфреда Шнитке, но и появление несколькими годами позже произведения под названием **«Торжественный кант»** для скрипки, фортепиано, хора и оркестра (1991).

Как уже можно было понять, определяющий вектор творческих устремлений композитора складывался на данном этапе вокруг категорий позитивного, объективного и общезначимого. Для примера можно привести суммарную характеристику таких произведений, как **Пятая симфония** (фигурирует и в качестве ***Concerto grosso № 4***, 1988), **Второй виолончельный концерт** (1990) и **Вторая виолончельная соната** (1994).

Это очень разноплановые вещи, но объединяет их не только естественный для подобных жанров принцип концертирования. Отнюдь не игнорируя в них особенностей сложного, напряжённого, нередко «вулканического» существования современного мира, автор исходит из позиций сдержанности, уравновешенности, внутреннего спокойствия и даже некоторой отстранённости. Искомой оптимальности жизнеотношения отвечает стремление к результирующей утвердительности, а также выверенный баланс медитативного и действенного начал.

* * *

Эстетическое кредо Постмодерна, каким оно формировалось в творчестве Альфреда Шнитке конца XX века, своё самое значительное выражение получило в произведениях духовной тематики. И уже на предыдущем этапе из-под его пера вышло произведение, которое всецело отвечало литургической традиции. Имеется в виду **Реквием** (1975).

Осуществляя «трансплантацию» заупокойной мессы на вулканическую почву XX столетия, наследуя вместе с латинским текстом ритуально-заклинательную интонационность католического наклонения, автор настойчиво ведёт незримого героя повествования сквозь тщету и взбудораженность, сквозь катаклизмы и бедствия к упованию на конечную мудрость мироздания, к очищающей красоте духовной кротости и смирения. Рассмотрим обозначенную драматургическую идею подробнее.

Иногда можно встретить сведения о том, что Реквием был написан к постановке трагедии Шиллера «Дон Карлос» в Московском театре имени Ленинского комсомола. В действительности же, музыка возникла независимо от каких-либо внешних обстоятельств, но позже композитор посчитал возможным ввести её в спектакль.

Данное уточнение необходимо для того, чтобы подчеркнуть отнюдь неприкладную функцию этой музыки – то была одна из капитальных партитур Шнитке, обращённых к глобальной и вечностной проблематике. Притом это музыка подлинно духовная, и её концепция базируется на идее противостояния двух сущностей: *экспансионизм* («громкое», «мужское») и *смирение* («тихое», «женское»).

Первая из этих линий развивается во II, III, IV, V, VIII, IX и XIII частях. Её ведущие модусы устанавливаются, начиная с идущих подряд II *(Kyrie)*, III *(Dies irae)* и IV *(Tuba mirum)* частей.

Это грозный лик Бытия, роковые невзгоды в судьбе человечества, катастрофические борения, наплывы смуты людской и человеческое неистовство, это обжигающий холодом разрушительно-наступательный ход Времени, неумолимо влекущий на заклание, это устрашающие провозглашения и пророчества неминуемых бедствий.

Для воссоздания столь сурового эпоса потребовались надличная образность, жёсткая фоносфера (скандированно-декламационная основа, «режущие» звучания, гортанно-зычные кличи), форсированная динамика (грохот и подавляющие обвалы звуковых масс) и господ-

ство «мужского» начала, которое приобретает подчас фовистскую характерность.

И можно только поражаться мастерству использования скромного по числу инструментального ансамбля (орган, фортепиано, труба, тромбон, электрогитара, бас-гитара, четыре исполнителя на ударных) – в нужные моменты создаётся ощущение полнокровномощного оркестрового *tutti*.

Примерно с середины композиции степень экспансивности постепенно снижается, и в «громком» всё отчётливее пробивается позитивно-утверждающая нота. Происходит это под влиянием укрепляющейся сферы смирения (I, VI, VII, X, XI, XII и XIV части). Ей свойственно тяготение к святости, отрешённости, целомудренной чистоте ангелоподобия, в котором прочитываются заповеди христианской любви.

При том, что на всём здесь лежит печать печали, это печаль просветлённая и потому в ней несомненно присутствует животворящее начало, что усилено общим возвышенно-благородным строем высказывания. «Тихое», естественно, обходится очень прозрачной инструментальной фактурой, преимущественным звучанием женских голосов или даже одинокого *solo*.

Всё соотнесено с различными гранями молитвенных распевов с их тонкой, красивой мелодической пластикой и нежно-опадающей, поникающей интонационностью. К тому же создаётся пространственная иллюзия действа, творимого под сводами храма.

Концентрированным выражением данной образно-смысловой сферы и центром притяжения всей композиции является обрамляющая её арка-реприза крайних частей (I-я и XIV-я с единым обозначением *Requiem*), где сходятся «начала и концы».

Это благостное приношение вышним силам и в то же время обращённое к ним настоятельное прошение о мире, тишине, успокоении души человеческой.

Настоятельность заложена в многократном повторении слегка варьируемой развёрнутой мелодической фразы, сопровождаемой равномерными ударами колокола, что порождает эффект тихой заклинательности.

С другой стороны, завораживающая магия остинатности навевает образ извечной тоски по Богу и Божественному или то, что в поэтическом мифотворчестве связывалось с неизбывной ностальгией по недосягаемой Вечной Женственности.

И, наконец, этот возносимый к небесам молебен как бы напоминает о том, что человечество является данником Бытия, и оно должно кротко склоняться перед Господним промыслом, памятуя речение *«На всё воля Божья»*.

Обилие приведённых толкований, отражающих различные грани богатейшего семантического симбиоза рассматриваемой композиционной арки Реквиема, лишний раз свидетельствует о том, что этот строгий в своей красоте катарсический *Amen* – из самых больших художественных откровений Шнитке.

Реквием же, взятый в целом, стал самым далёким по времени, но наиболее близким по сути предвосхищением его позднего стиля. Здесь композитор практически не стилизует и тем более не деформирует, а изъясняется тем «натуральным» языком, который являет собой совершенно органичный синтез современного и вневременно́го.

* * *

Рассмотренный Реквием и другие «предыкты» к начавшемуся с середины 1980-х годов расцвету духовной тематики часто опирались на ресурсы культового пения, которое истолковывалось в очень широкой шкале эмоционального спектра.

На одном полюсе это могла быть аскеза полной отстранённости, полумистическая прострация как некий абсолют сакрального, на другом полюсе – страстная исповедь и экстатическое стремление страждущего духа найти точку опоры, обрести веру в жизнь.

«Золотую середину» композитор определил для себя на завершающей фазе творчества, когда прежде всего в ходе глубокого постижения обобщённых интонационных форм русского церковного искусства ему удалось органично соединить сокровенно-взволнованное и отрешённо-надвременно́е. Теперь духовность религиозной окрашенности окончательно становится важнейшим устоем гуманистической концепции Шнитке.

Знаменательной вехой на этом пути стал Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци́. Написанный в 1985 году, он впервые во всей отчётливости репрезентировал контуры новой эстетики позднего Шнитке и открыл для отечественного искусства линию заново возрождаемой духовной музыки – после него произведения, связанные с религиозной тематикой, создавались всё более широким потоком, что воспринималось как знак нравственного перелома после многих десятилетий насильственно насаждаемого атеизма.

Этому высокому творческому завоеванию композитора непосредственно предшествовали **Три духовных хора** (**Три священных гимна**, 1984). Погружение в глубины духа, всецело предающегося молитве, реализуется в исконных традициях русского музыкального православия с их достаточно индивидуальной, но очень корректной интерпретацией. Естественным следствием этого становится подчёркнутая чистота стиля, когда напрочь отброшены какие-либо изощрения и препарации.

Уже здесь были найдены та манера изъяснения и тот тип хорового письма *a cappella*, которые стали «прелюдированием» к следующему шедевру сакральной музыки Шнитке. Единственное отличие заключалось в том, что эти три молитвословия («Богородице Дево, радуйся», «Господи Иисусе», «Отче наш») максимально приближены к нормативному обиходному пению и следовательно – вполне могут быть отнесены к *церковной* музыке и исполняться в храме.

Концерт для хора, созданный на тексты «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци́ в русском переводе, своим музыкальным строем находится одновременно и в согласии, и в споре с ними.

Согласие состоит в пафосе глубоких раздумий о духовных материях человеческого существования, в стремлении подняться над бренностью земного к категориям вечного, непреходящего.

Но если христианский поэт армянского Средневековья буквально истязает себя в трагическом самобичевании, то Шнитке неуклонно продвигается к гармонии духа, опирающейся на возвышенные помыслы о всеблагости Творца.

И потому сутью музыкальной концепции становится не то, что отражено в заголовках средних частей (II – *«Собранье песен сих, где каждый стих наполнен скорбью чёрною до края»* и III – *«Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов»*), а то, что заложено в названиях крайних частей (I – *«О Повелитель сущего всего, бесценными дарами нас дарящий»* и IV – *«Сей труд, что начинал я с упованьем и именем Твоим»*).

Композитор как бы предупреждал об этом разноречии: *«Текст Нарекаци – это только подготовка к пониманию истинного сверхсмысла, который открывается при чтении, но словами непередаваем»*.

Если десятилетием ранее, при создании Реквиема, Шнитке в определённой степени ориентировался на культовые сочинения Стравинского «западного» наклонения (прежде всего на «Симфонию псалмов»), то теперь он исходил из обобщённо воспринятого канона

русского православного пения (в том числе имея в виду литургические опусы Рахманинова), но претворённого по своему интонационно-гармоническому языку очень свободно и современно.

Опираясь в соответствии с традицией только на возможности хорового исполнения *a cappella*, композитор добивается впечатляющего многообразия красок благодаря гибкой филировке звука, свободе тональных переходов и способам многослойного наложения певческих пластов (количество голосов временами доходит до шестнадцати).

При всём том, чрезвычайно насыщенная вертикаль всегда остаётся мягкодиссонирующей, а объёмность и наполненность звучания ввиду гулкого резонанса создаёт впечатление «соборного».

И что особенно важно: при всей сложности музыкальной ткани – никаких деформаций или «загрязнений». То была чистота позднего стиля Шнитке, стиля с его кристалличностью, с его законченной выверенностью всего и вся, с его строгой сдержанностью тона, то есть с его истинной классичностью.

* * *

Прямым продолжением рассмотренного произведения стала ещё более масштабная хоровая композиция **«Стихи покаянные»** (1988), где композитор углубляет своё постижение православной традиции.

Написанная на подлинные тексты одноимённого русского памятника XVI века, она отсылает слушателя к незапамятным временам церковнославянской архаики. Вот почему имеет смысл напомнить названия частей:

I. Плакася Адамо предъ раемо съдя;
II. Прими мя, пустыни, яко мати чадо свое;
III. Сего ради нищъ есмь;
IV. Душе моя, душе моя, почто во гръсех пребываеши;
V. Окаянне, убогыи человъче!;
VI. Зря корабле напрасно приставаемы;
VII. Душе моя, како не устрашаешися;
VIII. Аще хощеши победити безвремянную печаль;
IX. Всепомянух житие свое клироское;
X. Придъте, христоносении людие;
XI. Наго изыдохо на плачь сеи;
XII. (Без слов, вокализация).

Совершенно очевидно, что, как и в случае создания «Миннезанга» (1981), Альфреда Шнитке привлекала здесь «музыка» древнего набожного витийства, поэтому и сюда можно спроецировать сказанное тогда о тексте: *«Он не имеет значения, превращается в фонемы, выражая не нечто сюжетное, а какое-то настроение».*

А *«настроение»* это отчасти было продиктовано посвящением произведения 1000-летию Крещения Руси, что вызвало естественное желание воспроизвести нечто стародавнее, сугубо «почвенное».

«Почвенность» начинается здесь со столь свойственной для глубинных пластов отечественной музыкальной культуры метрической свободы. Это качество доведено до «последнего предела».

Сплошь и рядом наблюдается непрерывная, нередко ежетактная смена размера, причём в его самых нестандартных величинах: 3/4, 7/8, 8/8, 9/8, 8/8, 6/8, 8/8, 7/8, 2/4, 5/8, 3/4, 2/4 и т.д. (и, к примеру, 8/8 предстаёт в комбинации ♪♪♪ ♪♪ ♪♪♪).

Посредством переменной метрики композитор стремился передать гибкость и прихотливые нюансы речевой просодии (в отличие от распевности Концерта для хора здесь превалирует «вербальное», декламационное начало).

Той же свободой отличается построение звуковой ткани. Она может быть хоральной и, напротив, насыщенно полифонической или представать истончённо-прозрачной, а по контрасту – избыточно массивной (до 14 голосов, причём иногда поданной в диссонирующем «скрежете» одиннадцати то́нов кряду). Наконец, весьма усложняют облик хоровой партитуры участки интенсивной хроматизации, приводящей подчас к утрате тональных опор.

Вольное истолкование канонов православного пения понадобилось для того, чтобы передать многообразную гамму ликов исповедальности – от проникновенных молитвенных вопрошаний до истовых взываний, несущих гневное слово порицания и осуждения.

Столь присущая творчеству Шнитке рефлексия разворачивается здесь в плоскость взыскательного анализа глубин человеческого «я», исходя из стремления вникнуть в смуту и «потёмки» духовного и душевного мира.

И только бессловесный финал-вокализ с его постепенно восходящей ввысь звучностью освобождает от чрезмерного напряжения катарсической мягкостью тона, с которой пропевается песнь просветления и смиренного приятия жизни.

В первой половине 1990-х годов из-под пера Шнитке вышли два последних опуса на литургической латыни – ***Agnus Dei*** для двух сопрано, женского хора и оркестра (1991) и ***Lux Aeterna*** для хора и оркестра (1994). Они завершили развитие духовной тематики, которая составила в его творчестве большое, самостоятельное русло.

Как видим, её значимость неуклонно нарастала к середине 1980-х годов, когда именно произведения Шнитке, пожалуй, в наибольшей степени обозначили ситуацию духовного ренессанса русской музыки рубежа XXI столетия.

И именно в них со всей отчётливостью выразился этос нравственного очищения, что стало важнейшей магистралью отечественного искусства этого времени. Название хорового цикла «Стихи *покаянные*» во всей отчётливости адресовало к этой идее, как и появившийся годом раньше фильм Тенгиза Абуладзе *«Покаяние»* (1987).

* * *

Завершающий этап творчества Альфреда Шнитке приходится на первую половину 1990-х годов. Но ещё до этого, в 1985-м он перенёс первый, обширный инсульт и три клинических смерти. Затем последовала цепь следующих инсультов: в 1991-м году – второй, в 1994-м – третий, ещё более тяжёлый, чем прежние, в 1996-м – четвёртый по счёту, а 3 августа 1998-го, на шестьдесят четвёртом году жизни, композитор скончался.

С 1989 года с перерывами жил в Германии, преподавал в Гамбургском институте музыки и театра, в 1990-м он и жена Ирина получили двойное гражданство – советское и немецкое.

До 1994 года композитор продолжал много сочинять, писал уже левой рукой, но и она постепенно слабела. Самые последние годы находился в состоянии почти полной неподвижности. По наблюдению С.Волкова, *«серия инсультов превратила Шнитке из всюду поспевавшего московского жизнелюба в немого гамбургского затворника»*.

Тяжёлая болезнь не могла не наложить определённой печати на его творчество. В некоторых сочинениях чувствуется снижение образно-концепционной силы. Отдельные опусы воспринимаются скорее как отголоски былого.

Так, ***Concerto grosso № 6*** (1993), который стал последним в линии данного жанра, пульсирует отзвуками «банала» и прежних «неистовств». **Эпилог** для виолончели, фортепиано и магнитофонной

ленты (1996) напоминает о космогонии времён *«Pianissimo…»*, «Потока» и Второй симфонии, но космогонии, переведённой в плоскость высветленно-идиллических витаний.

Кстати, очень похоже, что название этого произведения отнюдь не случайно – композитор проставлял таким образом завершающую точку своего творческого пути (хотя его последнюю, Девятую симфонию иногда датируют не 1995, а 1997 годом). И не подтверждает ли его жизненная траектория мысль Гёте: у подлинных демиургов исчерпание творческого потенциала почти неминуемо ведёт к физическому исходу.

Созданное Альфредом Шнитке в самые последние годы пока что не вошло в исполнительский и слушательский актив востребованного искусства. При всём том, некоторые предварительные суждения возможны и теперь. Одно из них состоит в том, что на этой стадии он явно вступал в новый виток художественного поиска и вырабатывал музыкальный язык, кардинально отличающийся от прежнего.

Важное свойство обновляемого художественного мышления состояло в обращении к «метафизике» абстрагированных построений. Действительно, с достаточными основаниями можно говорить о строго конструктивной заданности, подчас соприкасающейся с ощущением известного аскетизма, об отвлечённости образной материи и о «чёрно-белой» графичности музыкального письма.

Это в первую очередь касается поздних фортепианных вещей Шнитке – **«Пять афоризмов»** (1990), **Вторая** и **Третья сонаты** (1991, 1992). Их звуковое пространство наполнено главным образом блужданиями абстрагирующей мысли, в которой многое идёт от интеллектуализма элитарного свойства.

«Охлаждённость» эмоционального тонуса говорит о тяготении к отрешённости, в связи с чем часто используется крайне высокий, «стеклянный» регистр инструмента и в том числе пронзительный стук на одной клавише. Господство подчёркнуто прозрачной фактуры особенно ощутимо по соседству с густыми «кляксами» кластеров.

Параллельно тенденциям абстрагированности в творчестве Шнитке последних лет активно развивалась линия автобиографизма. Далёкой программной заявкой к ней была появившаяся ещё в 1982 году композиция ***«Lebenslauf»*** **(«Жизнеописание»)** с её жёстко графической конфигурацией, призванной напомнить о неумолимом бие-

нии времени (этот отсчёт ведут четыре метронома, фортепиано и три исполнителя на ударных инструментах).

Жанр музыкального «автопортрета» оказался заново востребованным в самом конце этого десятилетия, начиная с самоизлияний **«Монолога»** для альта и струнных, написанного в 1989 году. В том же году был создан последний, **Четвёртый квартет**, в «дневниковых записях» обозначивший ситуацию тупика жизни и её угасание.

И, начиная с **Первой фортепианной сонаты** (1987), самым показательным моментом становится осязаемо фиксируемое в конце произведений истаивание физического «я», уход в Ничто и смертоносный удар, который обрывает нить жизни и отзвук которого замирает до полного исчезновения (таково завершение Второй фортепианной сонаты – 1991 и Концерта на троих – 1993).

* * *

В соприкосновении с автобиографическими мотивами поздний Шнитке примечательно затронул тот тип музыкальных произведений, которые принято именовать «лебедиными песнями». При восприятии отдельных страниц последних симфоний возникают ассоциации с особой красотой и величавостью, которой дышит холод снежных вершин.

Но более притягательным оказывается то, что, к примеру, находим в III части **Восьмой симфонии**. В *Lento*, длящемся около 18 минут, воссоздан мир трепетно-поэтичных чувств, овеянных строгой, целомудренной мыслью.

В спектре этих чувств доминирует эмоция просветлённой печали жизненного заката. А с точки зрения проникновенной человечности художественного высказывания характерно то, что многое здесь основано на выразительной монодии, и её почти сплошь ведут струнные.

Именно в таком роде и именно для струнных написана лучшая из «лебединых песен» Альфреда Шнитке, появившаяся ещё в 1985 году, когда композитора впервые настигла тяжёлая болезнь, которая в конечном счёте свела его в могилу. Имеется в виду **Струнное трио**, на основе которого в 1987 году возникла Новая Амстердамская симфониетта, а в 1992-м Фортепианное трио.

Практика подобных переработок была у Шнитке довольно обычной. Так, Первая скрипичная соната, а позже Фортепианный квинтет были аранжированы для симфонического оркестра (Квинтет

под названием *«In memoriam»*), в *Concerto grosso № 1* солирующие скрипки могут быть заменены на флейту и гобой, «Сюита в старинном стиле» получила целый ряд вариантов по составу инструментов и т.д.

Появление нескольких версий Струнного трио доказывает, насколько оно было дорого автору. Но счастливая мысль перевести его в звучание камерного оркестра принадлежала Юрию Башмету, который и выполнил эту редакцию под наблюдением автора.

Мысль действительно была счастливой, поскольку представляется, что благодаря «умноженному» звуку струнного ансамбля произведение обрело наибольшую выразительную силу. Так появилась **Трио-соната**, или **Новая Амстердамская симфониетта**.

Тем не менее, в каждой из инструментальных версий есть свои достоинства. К примеру, в хрупком звучании Струнного трио сильнее ощущается пронзительная исповедальность и явственнее прослушивается ситуация предсмертия.

Две его части *(Moderato* и *Adagio)* дают разные грани одного и того же: горечь, страдание, щемящая тоска, скорбные раздумья и противление, вырастающее из нежелания мириться с неотвратимой реальностью, мучительные борения личности с последующим движением к внутренней гармонии, к примирению с неизбежным порядком вещей.

Обо всём этом поэма-исповедь рассказывает, уподобляя музыку человеческой речи и на основе универсально-синтезирующего стиля, где персональное, принадлежащее Альфреду Шнитке, и общезначимо-объективное сливаются в неразрывном единстве.

Это истинная классика – не только потому что её автор уже тогда был причислен к классикам мирового искусства второй половины XX века, но и потому, что от этой музыки протягиваются родственные нити к высоким традициям классики прошлых эпох и вместе с тем она открывает «окно» в классику нынешнего столетия.

Написанная для струнных, Новая Амстердамская симфониетта ввиду своей глубочайшей нежности и проникновенности, может служить эталоном представлений о гуманности. А присущие ей исключительное благородство, возвышенная красота и мудрая простота позволяют считать её духовным завещанием мастера, его напутствием живущим.

Всем этим данное произведение напоминает то, к чему в своей последней, Седьмой симфонии пришёл другой «ниспровергатель» –

Сергей Прокофьев. А общий тон просветлённой печали и завершающие звуки, уходящие по обертоновому ряду в небесную высь, воспринимаются как последнее «прощай»…

* * *

Венчая обзор творчества Альфреда Шнитке, ещё раз вернёмся к вопросу о его национальных «ферментах», что уже было обозначено формулой *российский немец*.

Да, по происхождению своему он был немцем с примесью еврейской крови. Явственно тяготел к немецкой культуре, в полной мере владел немецким языком, создал на нём ряд произведений. В 1982 году был крещён как католик.

Так случилось главным образом по той причине, что его мать была крещена в этой вере и, наверное, не без воздействия детских воспоминаний о глубоко набожной бабушке, по семейным традициям пребывавшей в лоне католичества.

Наконец, стоит напомнить, что первые знаки официального признания исходили от родины его предков: ещё в том же 1982-м его, замалчиваемого в Советском Союзе, возводят в члены Академии искусств Западного Берлина, а несколько позже в члены аналогичных академий Баварии и ГДР. Последние годы провёл в Германии, скончался в 1998-м в Гамбурге.

Итак, для Шнитке, по его словам, *«немецкое – это целый круг, который существовал всю жизнь»,* но с уточнением того рода, что *«это было второе по значению»* после русского. Следовательно, самые большие права на него имеет Россия.

Он был взращён, в основном, на почве русской жизни и русской культуры. *«Хотя немецкий – мой родной язык, я говорю и пишу гораздо лучше по-русски».* И считал, что обязан России *«очень многим»*, в том числе *«эмоциональным складом, который не был бы таким, живи я, скажем, в Америке»*.

В частности, говоря о колоссальном воздействии на него русской литературы, он особенно выделял то влияние, которое оказал на него Достоевский.

«И продолжает оказывать, потому что сохраняет то первоначальное качество нераскрываемости его произведений и при втором, и при пятом, и при десятом чтении. Он как бы не бывает понят весь…

В нём есть нечто настолько высокое, идеальное, что логикой никогда не будет исчерпано. Вся его адова жизнь, когда надо было гнать книги со страшной скоростью и некогда было их отделывать, захлёбывающийся тон – всё это и дало ему огромное преимущество, уж не говоря о гигантских концепциях».

Примечательно, что на Западе долгое время не понимали, о чём музыка Шнитке, в то время как у нас его художественные идеи схватывали мгновенно и принимали безоговорочно, причём круг поклонников быстро расширялся.

Присоединим к этому сказанное самим Альфредом Шнитке в одном из интервью 1995 года: *«На мои концерты ходят во всём мире, но нигде эта музыка не нужна так, как нужна была тогда в России»*, добавляя любопытную психологическую деталь – *«Уехав в Германию, я больше почувствовал себя композитором из России, чем это было в России».*

Следовательно, проблематика его искусства была во многом порождена особенностями жизни нашей страны – именно в этой социально-духовной атмосфере она получила исключительную рельефность и заострённость.

Остаётся уточнить два следующих биографических факта: ко времени своей человеческой зрелости Шнитке стал искренне и глубоко верующим в лоне православия, а на закате жизни всё чаще думал о возвращении на родину. В том же интервью 1995 года можно прочесть следующее.

«Мы уезжали не навсегда, просто – работать. И до сих пор не хотим вывозить из московской квартиры книги и ноты: это означало бы, что нашим домом окончательно станет Гамбург.

В первый год после отъезда мы нигде не жили постоянно дольше трёх недель, всё время возвращались в Москву. Потом случилось так, что я заболел, и это стало удаваться всё реже, и я осознал, что уехал из страны, где вырос, из Москвы, которую любил, из среды, которою жил».

Теперь по поводу православия, которое он чтил больше, чем католичество.

«Я – католик. Но здесь, в Москве, я не хожу в католическую церковь, а ко мне приходит отец Николай (Николай Анатольевич Ведерников), православный священник. И я чувствую, что это правильно.

Отец Николай – а этим он действует на меня всегда – очень наивный человек. Но очень точно всё понимает. И я ставлю его выше многих хорошо говорящих, умеющих хорошо всё рассказать…

Отец Николай приходит раз в полгода и исповедует меня. И это всегда, при всей скромности всего, что на столе (распятие) – для меня событие, и я это переживаю до конца…

Католическая церковь здесь не живёт, а живёт православная, и потому, будучи католиком, я ***здесь*** *должен ходить в православную».*

И ещё, из общих наблюдений.

«В русском характере есть очень много преимуществ… Я бывал неоднократно в православных храмах. Ни один человек никогда не оглянулся, не смерил меня взглядом, не дал ничем понять, что я еврей. Не притворялись же они! Значит, эта мысль просто не приходит в голову.

Это – невероятное качество русской православной церкви. И это, по-моему, относится не только к церкви, но и к психологии народа. Антисемитизм, черносотенство, отрицательное славянофильство – есть приращение, а не коренное свойство».

Добавим к сказанному, что согласно завещанию, его отпевали в одной из московских церквей и предали земле на Новодевичьем кладбище. Так стоит ли множить доказательства принадлежности Альфреда Шнитке России?!

* * *

Только что в цитированном фрагменте мелькнула фраза *«я еврей»*, напоминающая о ещё одном компоненте его человеческой и художественной натуры. Вновь представим слово самому композитору.

«Когда мне исполнилось шестнадцать лет, надо было получать паспорт. Я сам должен был решать, кем мне назваться. И тогда, помню, мама была обижена, что я назвался не немцем, а евреем.

Но я не мог поступить иначе. Назваться немцем, чтобы "отмыться" от своего еврейства, я считал позором. И с тех пор я числюсь евреем – по отцу».

И именно здесь таились самые сильные «внутринациональные» противоречия. Он считал, что наделён *«ярко выраженной еврейской внешностью»*, хотя, просматривая фотографии, нетрудно убедиться, что подобные свойства его наружности стали заметнее только в самые последние годы жизни.

Но как бы ни расценивать черты внешности, более существенным является то, что Шнитке не знал при этом ни одного из трёх иудейских языков, ни обычаев. И главное: *«Странная вещь, но я испытываю чувство половинного контакта и половинного неконтакта с евреями. Потому что я многое понимаю, но многого не принимаю».*

Итак, полунемец, полуеврей и *«ни капли русской крови»*, однако русский по преобладающей своей сути – кстати, зарубежные энциклопедии и словари безоговорочно именуют его русским композитором.

По причине этой «трилеммы» для Шнитке всегда существовали болезненные *«проблемы самосознания»*, и в течение всей жизни над ним довлел неразрешимый психологический комплекс. Комплекс, который дополнительно обостряли выпады сторонних лиц, что приходилось терпеть уже с детских лет, проведённых в Заволжье.

«Я везде ощущаю себя немного чужим, посторонним. Я наполовину немец, наполовину еврей. И это сочетание довольно трагичное.

Впервые я почувствовал всю тяжесть своего положения, когда началась Вторая мировая война. Я вышел на улицу, и соседские мальчишки тут же сообщили мне эту новость, сопровождая её не слишком литературными выражениями. Да и потом, когда я вырос и война закончилась, мне не давали об этом забыть.

Не слишком хочется всё это вспоминать, но когда мы ещё жили в России, мне часто по телефону рекомендовали уехать подальше. Уже не как немцу, а как еврею. Но я вырос на русской земле, на русской культуре и считаю её своей».

Подчас в самопризнаниях композитора сквозило открытое отчаяние.

«У меня вообще ощущение человека, всеми обстоятельствами поставленного вне реальных нормальных соотношений…

Я, родившийся в Энгельсе, в центре Республики немцев Поволжья, но не высланный, как все немцы. Мать – немка, а отец – еврей, хотя и Шнитке.

Как будто бы сделано всё, чтобы я был в таких обстоятельствах, которые не дают никакого шанса быть евреем – я и языка не знаю еврейского. И родной язык – русский, хотя немецкий я изучил раньше.

… Мне нет дома на Земле, я это понял. В России я – еврей или немец. Попав в Германию, тут же начинаю ощущать то, что меня от немцев отделяет. Причём втройне отделяет – как происходяще-

го из России, как еврея, не знающего еврейского, и как родившегося в немецкой области, но в СССР».

Печальные констатации Альфреда Шнитке типа *«у меня нигде нет естественного права на родину»* во всём напоминают не менее горькие слова, произнесённые за столетие до него одним из его музыкальных предтечей, Густавом Малером: «*Я трижды лишён родины: как чех – среди австрийцев, как австриец – среди немцев, как еврей – во всём мире»*.

Отдав дань субъективно-личностным сетованиям, мы имеем право взглянуть на описанную ситуацию и с той позиции, которую сам Шнитке охарактеризовал следующим образом: *«Всё воспринимаемое нами как случайное – по сути дела неслучайное, это содержание жизни».*

Игра случая, которая так много определила в его жизни, стечение обстоятельств, так называемая судьба и, наконец, перст Божий – вот что можно видеть за триединством «русское – немецкое – еврейское», которое в варианте творчества Шнитке принесло одно из драгоценных приобретений мировой культуры.

О диалектике этого «интернационального симбиоза» хорошо сказала его коллега по отечественному авангарду, композитор София Губайдулина.

«Горизонталь логического и ясного ума немецкой нации и вертикаль сильнейшей интуиции и иррационализма русской нации – две противоположности. Но для того, чтобы они соединились, природе потребовался ещё один вид энергии – еврейского народа, историческая судьба которого развила в его представителях силу, способную скрестить и тем самым слить воедино данные противоположности».

* * *

Вернёмся к тому понятию, с которого в этой книге начиналось изложение – *российский немец*. При всей формальной правомерности данного понятия, стоит ли локализовать такое явление, как Альфред Шнитке? В конечном счёте он был, если воспользоваться лексиконом эпохи Просвещения, *гражданином мира*.

Во всей полноте осмысливая его наследие, мы должны признать, что в своих художественных исканиях этот мастер явно выходил за рамки какой-либо национальной соотнесённости, его творчество быстро приобрело глобальный масштаб, и после кончины

Д.Шостаковича (1975) он стал лидером не только отечественной, но и всей мировой музыки.

Его творческое наследие вошло в плоть и кровь современной культуры чрезвычайно широко, причём в качестве важнейшей, абсолютно необходимой составляющей. Представляется, что искания Шнитке в известной мере подытожили многовековое развитие европейского музыкального искусства, на своей поздней фазе открывая художественные горизонты нынешнего тысячелетия.

Об этом азербаджанский композитор Франгиз Али-заде говорил уже в 1987 году.

«Партитуры Шнитке – то, к чему пришла сегодня западноевропейская симфоническая традиция. Движущей силой развития здесь становится всеобъемлющий, космогонический интеллект, устремлённый к новому познанию, но несущий в себе реалии прошлого. Грандиозная музыкальная память словно превращается в самостоятельный персонаж, она прорезает толщу веков – не только прошлое, но и будущее.

Музыка Шнитке – высокоорганизованная, глубоко прочувствованная, любовно продуманная в деталях "игра в бисер" уходящей духовности. Быть может, поэтому она всегда оставляет чувство щемящей грусти, привкус последнего "прости"».

В жизненном пути Альфреда Шнитке присутствовала некая магическая закономерность, связанная с серединами десятилетий, в которые он жил. Вот эти семь вех:

- середина 1930-х годов – рождение,
- середина 1940-х – перемещение из провинции в крупные столичные центры (вначале Вена, затем Москва),
- середина 1950-х – он утверждается в своём композиторском призвании,
- середина 1960-х – обретает творческую самостоятельность,
- середина 1970-х – вступает в центральную фазу творчества,
- середина 1980-х – прогнозирует стиль рубежа XXI столетия,
- середина 1990-х годов – постепенно уходит из жизни.

Будучи смертным человеком, Альфред Гарриевич Шнитке имел смелость и счастье магией искусства широко раздвинуть хронологические координаты постигаемого нами бытия.

Границы его исторической памяти простирались на всё предыдущее тысячелетие и даже глубже, а в канун следующей эры ему уда-

лось наметить очертания того музыкального стиля, который стал доминирующим в наши дни.

Этим и прежде всего тем, что ему удалось создать произведения непреходящей ценности, композитор обрёл бессмертие.

После смерти Шостаковича (1975) – он признанный лидер мирового музыкального процесса второй половины XX века. Был избран член-корреспондентом Академий искусств Западного Берлина (1982), ГДР (1986), Баварии (1986) и Королевской Шведской Академии музыки (1987). Его имя носят Саратовская областная филармония и Московский государственный институт музыки, а также Музыкально-эстетический лицей в Энгельсе. В Гамбурге, где композитор жил и работал последние годы, основана Международная академия музыки имени Альфреда Шнитке и существует Немецкое общество Альфреда Шнитке. С 1996 года в стенах Саратовской консерватории проводится Конкурс молодых композиторов имени А.Шнитке, который приобрёл статус Всероссийского, чему соответствует его обширная «география» (Москва, Петербург, Нижний Новгород, Новосибирск, Екатеринбург, Казань, Уфа и другие города). Систематически издаются сборники статей, посвящённые творчеству композитора, к 75-летию со дня его рождения были опубликованы две монографии А.Демченко («Гений из Энгельса» – Саратов, «Альфред Шнитке. Контексты и концепты» – Москва). В городе Энгельсе его выдающемуся уроженцу в 2018 году был открыт памятник (скульпторы А. и С.Щербаковы).



Елена Гохман



Елена Владимировна Гохман (1935–2010) из коренных жителей Саратова, и с этим городом была неразрывно связана вся её долгая жизнь. В том числе и то, что составляло главное в её жизни – творчество.

Творчество это начиналось с самого раннего детства, поскольку уже тогда музыка вошла в её существование и маленькая Елена твёрдо знала, что будет музыкантом и только музыкантом. Более того, примерно к десятилетнему возрасту она внутренне осознала, что главным делом её жизни станет сочинение музыки. Правда, долгое время она таила это в себе, импровизировала и кое-что записывала, только оставаясь наедине, а свои нотные записи прятала от сторонних глаз.

Из этих записей она «обнародовала» только одну, и то полстолетия спустя, когда в 1992 году создавала **Вариации** для скрипки, виолончели и фортепиано с подзаголовком «Из детских воспоминаний». Примерно так же когда-то поступил поздний Дмитрий Дмитриевич

Шостакович, воспользовавшись в Сюите на стихи Микеланджело темой, сочинённой в детстве, чтобы передать незамутнённый образ бытия, нескончаемого в своём течении. Такую же озарённость отзвуками счастливой поры жизни можно почувствовать и в Вариациях Елены Гохман.

Тема, положенная в основу этого произведения, по контуру своему очень моцартовская, и многое в её развитии созвучно приёмам и образности венских классиков. Эта светлая, изящная, остроумная вещь с корректными «поправками» на строй чувствований современного человека осязаемо подтверждает то, что исходной доминантой творческого самосознания начинающего композитора была венская классика. И доминанта эта с присоединением того, что шло от любимой ею музыки М.Глинки, так или иначе навсегда осталась неизменным внутренним устоем её художественного генотипа.

Итак, начиналось её художественное становление очень рано, можно сказать, с младенческих лет. Тем не менее, творческое созревание отнюдь не было стремительным, долгое время не предвещая перспектив чего-то безусловно неординарного, из ряда вон выходящего.

Но что понимать под творческим созреванием? Ведь уже к моменту поступления в Московскую консерваторию Елена Гохман располагала несомненным профессионализмом, а ко времени её окончания (1962 год) была автором ряда крупных опусов, которые безусловно свидетельствовали о серьёзном даровании. Целый ряд её сочинений тех лет своей настроенностью всецело отвечал переживаемой ею юной поре жизни: ясность и определённость стремлений, беззаботность и радостный задор, мечтательность и восторженное приятие мира (сюита «Дни юности», «Лёгкая соната» и Соната для фортепиано, хоровой цикл «Времена года» и кантата «Когда на белом свете…»)

Точкой отсчёта своего творчества она справедливо считает написанный на III курсе консерватории, яркий по выразительности вокальный цикл **«К Родине»** на стихи Назыма Хикмета (1959). Эта музыка и сегодня способна произвести большое впечатление, она ничуть не утратила своей образной силы. Здесь наметился перелом в мироощущении композитора. Она поворачивает в плоскость драматического стиля, свойственного отечественному искусству рубежного этапа конца 1950-х – начала 1960-х годов: сурово-мужественное жизнеотношение, коллективистская настроенность, чувство гражданской

ответственности за происходящее вокруг и соответствующая этому ораторски-публицистическая нота, а также ростки острого, подчёркнуто личностного психологизма, который станет характерным для 1960-х годов (это особенно явственно в третьем по счёту, центральном из пяти номеров цикла – «Воспоминание»).

От цикла «К Родине» протягиваются нити к основной массе сочинений Елены Гохман 1960-х и начала 1970-х годов. Возмужание героя её музыки, его выход к иным горизонтам мирочувствия изменяет все «координаты» облика воссоздаваемой личности. Складывается контур натуры вдумчивой, серьёзной, живущей сложной внутренней жизнью, натуры остро восприимчивой, наделённой многообразной, прихотливо вибрирующей гаммой настроений. Главенствующим мотивом существования такой личности становится непрекращающийся *жизненный поиск*.

Брожение, сумятица, душевная смута, наплывы сомнений и колебаний, клубки внутренних противоречий порождают сильнейшее чувство неудовлетворённости, психологического дискомфорта и определяют гнетущую сумрачность тона, томительное беспокойство, неостывающую встревоженность, а также резкие перепады состояний (в том числе немотивированные перебросы от тягостной тоскливости к нервозно-лихорадочной активности). Всё это начиналось с вокального цикла «Разлука приносит покой» на стихи Рабиндраната Тагора (1961) и Фортепианного концерта (1962), а своё концентрированное выражение получило в Фортепианном трио (1967) и в двух одночастных сонатах – Скрипичной (1969) и Альтовой (1971).

* * *

За отмеченной темой жизненного поиска скрывались и свойственные самому композитору тех лет напряжённые искания своего стиля. Дело в том, что только что названные сочинения при всей их мастеровитости и обилии выразительных деталей пребывали в некоем общем художественном пространстве середины XX века (ближе всего к Шостаковичу, отчасти к Бартоку и Онеггеру), и их автор, конечно же, ощущала отсутствие в своей музыке того, что так ценится в современном искусстве – неповторимо индивидуальное, не похожее на других.

Впервые это столь желанное «своё» заметно заявило о себе в **«Пяти хорах на стихи Александра Блока»** (1972). Со всей отчётливостью обозначилось столь характерное для композитора настроение

просветлённой меланхолии и столь присущая впоследствии её творческому почерку лирическая проникновенность. Исходным пунктом композиции («Ярким солнцем, синей далью…») становится состояние, когда, выражаясь строкой другого поэта, *«душа грустит о небесах»*. Среди земной неприютности душа эта ищет нездешнего света. А нездешнее и есть нездешнее – потому невозможно постичь рассудком бескрайне струящуюся беспредметную тоску.

И в следующих номерах ещё не раз, вдруг неизвестно почему, станет пасмурно на душе, нахлынет уныние, вернётся тягучий сумрак, опустится зыбкий туман неопределённости. Выход видится в обретении сопричастности к всеобщему. Прежде всего через прямое соприкосновение с природой. Так что и тоскливость, о которой шла речь, уже воспринимается как неизбывная, всепроникающая печаль русского пейзажа и русской жизни вообще («Белой ночью…»).

Далее замечаем, что несколько бесплотная до этого лирическая эмоция материализуется, обретает реальное измерение, внутреннюю насыщенность («Травы спят красивые…»). Жаркое дыхание чувственной страсти в чём-то настораживает, отпугивает своей потаённостью и вместе с тем притягивает, завораживает, так что это состояние хочется длить и длить, не случайно в конце хор переходит на пение без слов.

Наконец, главное среди подобных преодолений состояло в том, что пробуждалась и захватывала светлая, молодая радость жизни. Верх одерживает тяга к далёким, манящим, неизведанным горизонтам. Душа устремляется, как говорили в старину, в дольний мир, распахиваясь навстречу окружающему, чутко вслушиваясь в него и словно бы заново открывая его для себя («Свирель запела на мосту…»).

Среди гулкого звонкоголосия природы, когда в полном смысле слова *«идёт-гудёт зелёный шум»* (этому впечатлению способствует использование пространственных эффектов), среди радужно-звончатых россыпей света и льющегося в простор колокольного перезвона приходит бодрость, весенняя свежесть, праздничное ощущение бытия («Навстречу вешнему рассвету…»). Одновременно возникает чувство полной ясности и определённости. Всё в жизни становится на свои места.

* * *

Со времени создания «Пяти хоров на стихи А.Блока» творчество Елены Гохман стало приобретать, если можно так выразиться, результирующий характер. Это означало, что появилась желанная ясность и определённость мысли, был сделан прорыв к общезначимым темам и идеям, и что ещё очень важно – пришло умение писать не упрощая, но вместе с тем понятно и доступно для восприятия широкой аудитории. Однако понадобилось ещё несколько лет, чтобы осуществить подлинный прорыв «к себе» и к неповторимо своей манере музыкально-художественного выражения. Произошло это в 1975 году, когда, что называется, на одном дыхании была написана камерная оратория «Испанские мадригалы», с которой Елена Гохман сразу же выдвинулась в положение лидера саратовских композиторов.

Таким образом, «вегетационный» период оказался для Елены Гохман достаточно продолжительным. Хронологически и по всей своей сути относясь к поколению «шестидесятников», родившихся, подобно ей, в основном в первой половине 1930-х годов, но ярко и полновесно заявивших о себе как раз в 1960-е, она явно задержалась «на старте» и, в отличие от них, свою бурную творческую «молодость» пережила во второй половине 1970-х, то есть уже перешагивая по возрасту 40-летний рубеж. Однако сразу же следует подчеркнуть, что это отставание она с лихвой компенсировала впечатляющим и неуклонным восхождением в последующие десятилетия.

Одно за другим последовали произведения, открывавшие всё новые и новые ракурсы её многогранного таланта. В концерте для оркестра «Импровизации» заявил о себе интерес к новейшим композиторским техникам с их нестандартным использованием (серийность, алеаторика, пуантилистика, сонорика, кластеры и т.д.). Вокально-симфоническая фреска «Баррикады» обнаружила в композиторе недюжинный политический темперамент, и за её художественной публицистикой чуть ли не демонстративно высвечивалась оппозиция к тогдашнему идеологическому режиму. Диптих камерных опер на чеховские сюжеты («Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле») развивал традиции русского музыкального театра в его классической (Чайковский) и современной (Шостакович) ипостасях. Череда вокальных циклов («Лирическая тетрадь», «Бессонница», «Благовещенье» и др.) говорили о принципиально иных диапазонах и горизонтах лирического жизнеотношения и о неведомых ресурсах психологизма.

Пришедшая в середине 1970-х годов *художественная зрелость* выразилась в полной ясности и отчётливости ви́дения жизни: мир и человек предстают как на ладони, во всей рельефности и осязаемости. Теперь Елена Гохман обрела способность находить точное, индивидуальное решение для каждой из тех идей, за разработку которых бралась. Не менее важно и то, что герой её музыки вырывается из замкнутого круга субъективных переживаний и выходит на орбиту полнокровного существования. После долгого времени этапа поисков, проб, внутренних накоплений начинается полновесный разворот творческого потенциала. Композитор обретает «свободу дыхания», преодолевая присущую ей раньше скованность, зажатость, что означало не только выход к осязаемым художественным результатам, но и активное раздвижение своих возможностей. Для её композиторского мышления становится характерной несвойственная ранее смелость, инициативность, раскрепощённость.

Начиналось это с подхода к текстово-сюжетной канве ряда сочинений. Скажем, литературная основа «Баррикад» представляет собой свободный монтаж кратких фрагментов из различных стихотворений русских пролетарских поэтов – А.Богданова, А.Гмырёва, Л.Коробова, А.Коца, Ф.Шкулёва, включая строки революционной поэзии В.Маяковского. В «Цветах запоздалых» при всём глубочайшем уважении к А.Чехову композитор без колебаний идёт на существенные изменения в фабуле, в трактовке персонажей, сообразуясь с требованиями музыкального театра и запросами актуальной действительности. Более того, она вводит в оперу действующее лицо, отсутствующее в повести. Это Рапсод – певец, который наблюдает за происходящим на сцене и в перерывах между действием обращается к зрителям со своими поэтическими комментариями. Его притчи, в которых, между прочим, нет ничего нравоучительного, возникают как реакция на происходящее с героями и звучат своего рода голосом от автора.

Но, разумеется, самое главное в процессе раскрепощения было связано с собственно музыкальным мышлением. Очень показателен в этом отношении поворот от привычного «ассортимента» академических жанров к неповторимому абрису композиции, что в том числе сказывалось в «эксклюзивных» заголовках произведения и его частей. Даже самый неискушённый слушатель мог заметить, что в эти годы Елена Гохман часто обращается к нестандартным исполнительским составам, позволяющим добиться оригинальных, порой весьма необычных звучаний.

Допустим, в только что упомянутой опере «Цветы запоздалые» пение основных действующих лиц – Доктора и Княжны – сопровождается симфоническим оркестром, а у Рапсода, рядом с ним на сцене, свой маленький инструментальный ансамбль (флейта, гитара и контрабас), благодаря которому удаётся чётко отчленить этого персонажа от реально происходящих событий.

Или вот такие примеры. Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения написаны для сопрано, флейты и фортепиано. Исполнительский состав «Испанских мадригалов»: сопрано, баритон, женский хор, два рояля, флейта, гитара, контрабас, большой набор ударных инструментов. Кстати, ударные инструменты привлекали в то время повышенное внимание композитора, и одной из заметных вех этого увлечения стала Сонатина-парафраза для фортепиано и ударных.

* * *

Произведением, которое стало определяющей вехой эволюции творчества Елены Гохман, обозначив его законченную зрелость, явились **«Испанские мадригалы»** (1975).

Композитор сумела подняться здесь к высотам большого искусства, оцениваемого по самым строгим критериям художественного творчества. Несмотря на большие масштабы произведения (оно требует для своего исполнения отдельного вечера), автору удаётся поддержать неослабевающее внимание слушателей. Удаётся это благодаря гибкому синтезу монументальных кантатно-ораториальных форм и утончённых камерных зарисовок, красочно воспроизведённых картин народной жизни и психологических проникновений во внутренний мир человека, пафоса гражданских высказываний и изысканности интимной лирики.

Но, конечно же, ещё в большей степени притягательная сила «Испанских мадригалов» объясняется тем взлётом творческого вдохновения, которое испытала композитор во время их создания, что определило общую поэтичность выражения, яркий и рельефный мелодизм, разнообразие ритмов, богатство тембровой палитры. Недавние исполнения «Испанских мадригалов» в Саратове и других городах подтвердили их, что называется, неувядаемую свежесть! К счастью, неподвластным времени оказывается и многое другое из созданного Еленой Гохман.

Как и большинство произведений, написанных впоследствии, «Испанские мадригалы» сложились в нечто совершенно неординарное во всех отношениях. В том числе по своему жанровому облику. *Камерная оратория…* Внешне перед нами, действительно, *камерное* сочинение, поскольку использован скромный исполнительский состав: два солиста, женский хор, инструментальный ансамбль из семи музыкантов.

Но это именно *оратория* – по длительности звучания (около полутора часов), по масштабности содержания, по внушительной значимости фрескового стиля письма и, наконец, по причине оркестрального звучания кульминационных моментов. К эффекту оркестральности следует добавить и принцип симфонизма – в наиболее развёрнутых номерах произведения хорошо ощутимы ток непрерывного, сквозного развития музыкальной мысли, властная сила мощных нарастаний, неукоснительно выдержанное художественное единство.

В процессе создания оратории сильнейшим творческим импульсом послужили стихи Федерико Гарси́а Лорки, самого выдающегося поэта Испании XX века. Они буквально обжигали воображение композитора, высекая искры исключительного вдохновения. В его творчестве она нашла для себя всё необходимое для того, чтобы с законченной полнотой выразить в музыке наиболее важное для человеческой жизни: то, что мы определяем в искусстве триадой *лирика – драма – эпос*, свет и мрак существования, раскрепощённость праздничных проявлений и оковы подавляющих воздействий, исходящих от сил зла и насилия. В двадцати номерах цикла охватывается всё существенное для «подлунного мира»: народ в целом и отдельный человек, природа и обрядовые мотивы, уходящее в глубь веков и рождённое сегодня, непритязательная бытовая сценка и углублённо-философское раздумье, праздничная картина и психологическое откровение.

Среди множества срезов бытия в первую очередь обращает на себя внимание необычайно яркое запечатление поэтики *народной жизни*. Именно в этой образной сфере красочно и полновесно разворачивается стихия радостей, празднеств и отдохновений. Бурлящий поток жизнелюбия складывается из обилия света, многоцветия ярких красок, буйства зажигательных ритмов, ликования звонких и шумных голосов, звучного колокольного перезвона, наполняющего всё пространство. И естественно, что всё это выливается в конце концов в мощное гимническое славление бытия. Такова чрезвычайно развёр-

нутая сцена «Колокола Кордовы» (№ 2), которой после относительно небольшой «Прелюдии» (№ 1) сразу же как кульминацией («вершина-источник») открывается линия захватывающего несравненным темпераментом праздничного половодья жизни.

Яркому претворению испанского колорита в оратории сопутствует органично сочетающийся с ним «русский дух». В таких случаях музыка стилистически резонирует тому, что в отечественном искусстве 1960–1970-х годов вылилось в целое направление под названием *«новая фольклорная волна»*.

Свойственное данному направлению совершенно свободное, подчёркнуто оригинальное истолкование черт национального архетипа нашло у Е.Гохман преломление через особого рода «народный артистизм» с его броской нарядностью, исключительной прихотливостью ритмического рисунка и лихим задором интонационного выверта, характеризующего женщину «под хмельком» (№ 17 «Апельсин и лимон»), либо через поэзию девичества с его чистотой и таинством неизведанного, с прелестью нежно-серебристых тембров, с его играми, шалостями, хороводами, которые оттеняются мечтательно-лирическими настроениями, передавая таким образом обаяние и свежесть весны жизни (№ 4 «Тополь ки»).

Лирические настроения предстают в «Испанских мадригалах» в основном в двух контрастных гранях. С одной стороны, чувство возвышенное, утончённое, глубоко одухотворённое. И хотя оно вполне реальное, земное, подчёркнут в нём характер поклонения, воспевания. Чувство это пестуется в душе с величайшей нежностью, на самом бережном прикосновении, что скорее напоминает о состоянии забытья, когда человек находится во власти грёз. Такое находим, к примеру, в № 8 («Твои глаза»).

Другая грань – упоение любовной страстью. Она может быть затаённой, загадочной, напоминая ворожбу, обволакивая знойной негой. И может пронестись шквалом обжигающих эмоций, в чём-то даже пугающих и мучительных (№ 3 «Плач гитары»).

В качестве дополняющих ракурсов находят себе место проникновенные лирико-философские излияния Поэта (баритон *solo*), интимные признания, поданные в возвышенном ключе, и обольщающая сила женской красоты, уверенной в неотразимости своих чар. Последний из этих ракурсов раскрывается в № 6 («Лола поёт саэты…») через чувственную роскошь широкой песенной кантилены, и это, можно сказать, исключение.

Исключение ввиду того, что лиризм «Испанских мадригалов» носит сугубо камерный характер, причём романсный характер высказывания зачастую сближается с нашими представлениями о *мадригале* и *мадригальности* (разумеется, в их современном истолковании). Более всего это качество высвечено в тонкости звуковой палитры, в нежной красоте мелодической пластики и в изысканной проработанности фактуры (в первую очередь имеется в виду сложная полиритмическая ткань инструментального аккомпанемента).

* * *

Смысловая траектория «Испанских мадригалов» выстраивается как многоэтапное повествование, ведущее от радостных упований и нежных грёз через столкновение с жестокими реалиями действительности к осознанию неизбежности жизненных крушений. В плане образной конкретики это выглядит так: цепь красочных картин и тонко поданных лирических настроений неуклонно оттесняется сгущённо драматическими состояниями с выходом к подлинно трагедийным кульминациям.

Соответствующие метаморфозы открываются зреющими предвещаниями бедствий, нарастающей тревогой. Ещё нет видимых причин, но из глубин подсознания поднимается гнетущее беспокойство (№ 5 «Колокол ясный…»).

Поначалу субъективно-индивидуальные, эти предчувствия приобретают затем общезначимый характер. В № 7 («Моя Андалусия») уже нет ничего от прежних утех жизни – это глубокая, сокровенная дума народная с набегающей сумрачной тенью будущих печалей и тягот. Не случайно это единственная часть, написанная для хора *a cappella*. На её кульминации над общим звучанием по тонам «мавританской» гаммы взлетает трепетная колоратура голоса из хора – словно блик инобытия.

И вскоре предчувствия сбываются (№ 9 «Чёрная жандармерия»). В личине бездушной военщины неотвратимо надвигается машина террора и уничтожения. Ощетинившаяся броня, тупой механичный топот, хлещущие удары бича, примитив ломаных линий и острых углов, искажённый уродливый облик и витающий повсюду фантом смерти – всё внушает страх и ужас. Реализуется этот внеличный образ сил подавления такими средствами, как оголённая фактура маршанашествия, идущего под треск малого барабана, неуклонное фактурно-динамическое нагнетание краткой остинатной фигуры, специфи-

ческая тембровая окраска (выделяется сухое, колкое, пронзительное выстукивание ксилофона, и даже флейта в таком интонационном контексте звучит жёстко, отчуждённо).

Воспроизводимый здесь неумолимо нарастающий пресс беспощадной поступи доводится до ощущения кошмара вселенского апокалипсиса. Это особенно акцентировано тем, что хронику совершающегося преступления ведёт сопрано *solo* – её горестная речитация боли и страдания как бы изнемогает под бременем давящей звуковой массы. В вокализе присоединяющегося затем хора слышится распетый стон людской. Так через сопоставление *женских* голосов с бездушным массированным потоком *инструментального* пласта передаётся мысль о беззащитности человека перед машиной насилия.

Результатом столь зловещего натиска остаются крики и рыдания жертв, подмятых копытами адского эскадрона, остаётся опустошение и пепелище с хрупкими, призрачными останками человечности. Следует заметить, что при воссоздании этой картины свою роль сыграло то жуткое впечатление, которое произвёл на композитора рассказ о гибели самого Гарсиа Лорки.

После происшедшего можно попытаться возвысить голос протеста – тогда в противостоянии злу рождается марш сопротивления, наполненный гневной решимостью и суровым духом самоотречения (№ 11 «Чёрные луны»). Но, как правило, это путь к неизбежной гибели, которая вызывает ещё большее отчаяние и нестерпимую боль. Поэтому почти безраздельно господствуют скорбь и плач (№ 10 «Касыда о плаче», № 12 «Эллипс крика», № 13 «В башне спящей…»).

Казалось бы, остаётся только одно: вновь и вновь совершать тризну по растоптанным надеждам, изломанным человеческим судьбам. Но жизнь на то и жизнь, чтобы бесконечно возрождаться – даже после самых больших потрясений. О том, насколько это удаётся, повествуется в завершающих частях оратории «Испанские мадригалы».

Вслед за напряжённо-томительным балансированием на зыбкой грани бытия и небытия, в затаённом ожидании среди призрачно-ирреальной тишины (инструментальная «Интерлюдия», № 14) намечается перелом: человек пытается залечить раны, воспрять к свету и радости. Но, к сожалению, уже не удаётся вернуть былую естественность, появляется какая-то лихорадочность, суетливая взбудораженность, и веселье напоминает порой танец на пороховой бочке, перемежаемый ламентозными вопрошаниями (№ 15 «Ты проснись, невеста…»). Примерно то же и в отношении лирики. Теперь это не столь-

ко реально существующее чувство, сколько воспоминание о нём. Застыв в полузабытьи, тешит себя человек щемящим воспоминанием о прошедшем счастье (№ 18 «Канцона»).

Да, это только кажется, что рано или поздно всё вернётся на круги своя, что обязательно произойдёт возрождение поверженной жизни. Вот почему преследует мрачная тень печали и горечь несбывшегося, вот откуда надломленность и чувство непрочности всего на этой земле (№ 16 «Ночь на пороге…»). Единственное обретение, единственный урок из происшедшего – это добытая дорогой ценой мудрость: не приходится ждать от нынешнего века добра и милосердия, нужно всегда быть настороже, в готовности к испытаниям, принимая суровую явь существующего миропорядка как неизбежную данность (№ 19 «Расстилается море-время…»).

Для Поэта, как главного героя «Испанских мадригалов», круг бытия замыкается восхождением к Вечности, где соединяются все концы и начала, где нескончаемо звучит песнь-капель Времени и Пространства в их неизбывном струении и в их бесконечно манящей притягательности (№ 20 «Постлюдия»).

* * *

Завершая разговор об «Испанских мадригалах», сразу же отметим всё необходимое в отношении использования в творчестве Елены Гохман возможностей классической гитары.

С гитарой как домашним инструментом композитор была знакома с детских лет, но впервые он заявил о себе в её творчестве только в 1975 году, когда создавалась камерная оратория «Испанские мадригалы». Сделав в этом произведении прорыв к самой высокой художественной выразительности, композитор избирает гитару в качестве верной спутницы своего творческого вдохновения, открывая всё новые и новые горизонты её звуковой ауры.

Итак, «Испанские мадригалы». Обратившись к творчеству Федерико Гарсиа Лорки, Елена Гохман почти неизбежно должна была ввести гитару в инструментальную палитру этого сочинения. Ведь стихи выдающегося поэта сплошь и рядом «испещрены» всевозможными отсылками к образу гитары. Достаточно напомнить хотя бы одну из таких отсылок, которая нашла своё претворение в номере под названием «Плач гитары».

Отталкиваясь от столь сильно выраженных предпочтений Гарсиа Лорки, композитор делает гитару в «Испанских мадригалах»

ключевым символом и лейттембром. Её ипостаси здесь многоразличны. Она может отступать в тень, вливаясь в общий инструментальный наряд, однако при всём том неизменно внося в суммарный колорит свою неповторимую ноту. И, не говоря уже о её сольных «выходах», она может подчинять себе остальной состав в качестве доминирующего элемента.

К примеру, в № 3 («Твои глаза») великолепная лирическая кантилена обволакивается густым маревом «сверхгитары», где собственно гитарному звучанию по-разному вторят два рояля, контрабас и ударные, формируя исключительно насыщенный, акустически гулкий, стереофонический по объёму и обогащённый различными обертонами «мега-тембр».

Наконец, определяющая драматургическая роль этого инструмента подчёркнута и введением тематической арки первого (Прелюдия) и последнего (Постлюдия) номеров, где солирующая гитара безраздельно царит вместе с «голосом Поэта» (баритон).

В совершенно ином амплуа выступает гитара в опере «Цветы запоздалые». Существуют две её редакции, связанные с исполнительскими вариантами – камерная и «симфонизированная». С точки зрения использования гитары особенно интересна первая из них. Согласно авторскому замыслу, движение чеховского сюжета последовательно дополняется взглядом из наших дней. Этот взгляд выражается в комментариях Рапсода к каждой из сцен оперы.

В отличие от главных действующих лиц, он одет в костюм современного покроя, а его музыкальный лексикон кардинально отличается от певческого интонирования основных персонажей. И что очень важно, его «зонги» идут в сопровождении инструментального трио (гитара, флейта и контрабас), выходящего на сцену в соответствующие моменты. Надо ли говорить, что четыре интерлюдии Рапсода (Притча о любви, Притча о карьере, Притча о надежде, Притча о верности) живо напоминают и по внешней манере, и по внутренней сути выступления барда, то есть представителя так называемой авторской песни.

По контрасту с этими подчёркнуто серьёзными сентенциями в другой чеховской опере Елены Гохман («Мошенники поневоле») гитара превосходно поддерживает сугубо комедийный антураж театрального действа. Здесь также на выбор исполнителей предусмотрены два варианта, когда пение (скажем, Романс Жана) может идти

«под гитару» (оркестровая имитация) или с гитарой («в натуре»), но в любом случае обеспечивается эффект бытового музицирования.

Следующая яркая веха творческой эволюции Елены Гохман была вновь связана с испанской тематикой – балет «Гойя». Грандиозный исполнительский состав (большой оркестр и широкое участие смешанного хора) дополняется камерными вкраплениями тенора *solo* в четырёх интермеццо, связанных с судьбой друга художника – Тореро. Написаны они опять-таки на стихи Федерико Гарсиа Лорки, и именно здесь оказалась необходимо востребованной гитара (сугубо испанский персонаж – сугубо испанский тембр).

Из ряда дальнейших сочинений следует особенно остановиться на монументальной оратории «Сумерки». Оратория и гитара?!.. Но оказывается, ничего парадоксального в данном сочетании нет. В произведении ставится тяжкая, мучительная проблема современного человечества, находящегося на грани тотальной катастрофы. И когда среди обвалов звуковых глыб и зияющих пустот всеобщей «чёрной дыры» высвечиваются тихие монологи тенора в сопровождении гитары, осознаёшь, что именно она сообщает высказыванию особую интимность, олицетворяя незащищённость хрупкого бытия всей естественной природы и человека в частности.

Отдельный, не менее интересный вопрос состоит в косвенном воздействии гитары на различные творческие проекты Елены Гохман. В данном случае в первую очередь имеется в виду использование различных форм гитарного аккомпанемента с его имитацией у фортепиано или у целого оркестра. Встречаются и варианты достаточного прямого воспроизведения подобных форм – как правило, в некоторых опусах, близких русскому бытовому музицированию. Допустим, в «Четырёх романсах на стихи русских поэтов» широко используется имитация гитарного арпеджиато, которое становится здесь своего рода лейтфактурой.

Но, разумеется, намного примечательнее всевозможные усложнённые версии. Если, к примеру, взять вещи из вокального цикла «Лирическая тетрадь», написанные на стихи Анны Ахматовой, то обнаружим некую магистраль в разработке такого фактурного оформления. Суть состоит в том, что относительно незатейливые ритмические формулы, излагаемые в среднем регистре (собственно «гитара»), деятельно расцвечиваются и обогащаются глубокими басами, а также прозрачными бликами звончатой «капели» в высокой тесситуре, и это в полной мере резонирует чрезвычайно развитой структуре романсов

с их интонационной свободой, активной модуляционностью и заведомым исключением куплетности («форма-процесс»).

Подчас композитор включает весьма «эксклюзивные» приёмы, явно идущие от гитарного искусства. В одном из номеров той же «Лирической тетради» («Гальярда» – нечто «испанистое») в качестве *motto-зачинов* к участкам преобладающей здесь чисто фортепианной аккордовой фактуры постоянно выступают каденции в духе виртуозных гитарных импровизаций (очень темпераментно, с напором, в тонах жгучей страстности), а завершается романс характерно гитарным эффектом постепенно угасающей звучности (*diminuendo*, сопровождаемое торможением темпа), создаваемой острым «щипком» на одной ноте.

По поводу самоочевидной многомерности воздействия гитары на творчество Елены Гохман можно было бы добавить массу других наблюдений. Ограничимся только некоторыми. Свойства и особенности гитарного исполнительства нередко угадываются даже в самых утончённых и драматичнейших её произведениях, но соответствующим образом – в чрезвычайно изысканном или остроэкспрессивном преломлении (например, в её наиболее значительных вокальных циклах – «Бессонница» и «Благовещенье»).

Фигурации гитарного типа нередко становятся фактурным базисом особенно вдохновенных мелодических откровений композитора (заключительный реквием в уже упоминавшемся балете «Гойя» и гимнические распевы в оратории *«Ave Maria»*). *Pizzicati* струнных чаще всего подаются таким образом, что явственно напоминают звучание некой большой гитары (из последних образцов – Партита для двух виолончелей и камерного оркестра, 2009).

Думается, что приведённые выше факты свидетельствуют о высокой степени «гитарности» в музыке Елены Гохман. И анализ творчества современных композиторов свидетельствует, что она отнюдь не одинока в своих пристрастиях к этому инструменту.

* * *

Своим гражданским пафосом «Испанские мадригалы» были нацелены против насилия над человеком и против власти вообще, которая так часто бывает неправедной, негуманной. В условиях идеологического режима 1960–1980-х годов композитор находилась в стане оппозиции. Своё «инакомыслие» она с наибольшей откровенностью выразила в вокально-симфонической фреске **«Баррикады»** (1977).

Написанная на стихи русских революционных поэтов начала XX века и прозвучавшая в дни праздновавшегося тогда 60-летия Октябрьской революции, эта ораториальная композиция всем своим строем явственно намекала на ситуацию брежневского застоя. То был характерный для того времени эзопов язык: говоря одно, подразумевалось другое. Не случайно после первого исполнения «Баррикад» среди коллег по композиторской организации нашлись такие, кто обивали пороги высоких инстанций, надеясь на расправу с автором крамольного опуса.

Так, позднее стало известно, что тогдашний председатель правления Саратовской композиторской организации наведался даже в местное отделение КГБ (Комитет государственной безопасности), настаивая на разбирательстве антисоветчины в «Баррикадах». Но когда он отнёс туда ноты и там почитали текст, ему ответили, что, к сожалению, в формальном отношении придраться не к чему: в использованных здесь стихах поэтов начала XX века сугубо положительно говорится о революциях, из которых выросло Советское государство – как же тут обвинишь в антисоветчине?

Эта фреска «по тексту» обобщённо рисует революционную эпопею давнего времени, но всей сутью музыкальных образов (подтекстом) она была обращена к современности. Композитор напоминает нам, что всякий раз такая эпопея начинается с того момента, когда уклад жизни становится нестерпимо устоявшимся, обрастает торжественным благочинием, велеречивыми славословиями и пышными ритуалами. Когда появляется слишком много верных холопов, угодливо гнущих спину перед власть предержащими и порой свято верующих, что их долг – покорно нести крест

Тогда-то и повисает над страной угрюмое затишье, в котором зарождается дух воли и мятежей. В подземных глубинах зреет смута, слышатся далёкие зовы. Всё более томительной, напряжённой и взрывчатой становится общая атмосфера. И вот уже не затаённо-подспудной, а вполне осязаемой оказывается вздымающаяся грозная сила. Над пенящимся морем жизни реют голоса буревестников, посланцев иной России. Но тогда и власть отбрасывает вуаль ханжеского благочиния. Лик её искажается злобной гримасой, появляется хищный оскал, обнажаются черты тупого самодовольства, деспотичного своеволия, нетерпимости и агрессивности. Цепляясь за отживающее, она готова на любые меры. И, в свою очередь, нагнетание по-

давления и жестокости вызывает активное противодействие, смысл которого – ответить силой на силу, злом на зло.

Начинает раскачиваться гигантский колокол народной силы, пробуждающий ото сна, поднимающий на борьбу. Нарастает гул набата, зреют *«гроздья гнева»*, перерастающие в неудержимый поток наступательной энергии. Вырастают баррикады, шествуют повстанческие колонны, раздаются призывные сигналы, кличи, воззвания. Всё пронизано духом суровой решимости, твёрдым маршевым ритмом, и это придаёт заряду волевой динамики собранность, сосредоточенность, не позволяя энергии выплеснуться неуправляемой стихией. При всём том царит бурное возбуждение, массой овладевает экстаз ниспровержения.

Что же происходит с хвалёным могуществом старого мира, казавшегося неприступным? В открытой схватке с всенародным движением тотчас обнаруживается, что то был колосс на глиняных ногах. Под напором огромной человеческой массы он быстро сникает, безвозвратно сходя со сцены. Забурлила всеобщая радость, грянул буйный пляс. Ведь есть что отпраздновать: в пламени битв достигнуто главное – люди распрямились, разогнули спины.

И как ответ на звучавший когда-то смиренный молебен во славу закосневшего режима звучит теперь боевой гимн победившего народа, выходящего на просторы обновлённой жизни.

Описанный сюжет социально-освободительной драмы весьма типичен для отечественной истории. И дело не только в диалектике постепенного разрастания от далёких зарниц бунтарства к всеобщему подъёму с конечным преодолением устаревшего уклада. Типично и пристрастие к взаимоисключающим крайностям. Если склонять голову перед власть имущими, то с рабским усердием и угодливостью, а если ниспровергать – значит, идти на разлом до конца, крушить до основания, не признавая компромиссов, полыхая ненавистью.

Радикализм авторской позиции, заявивший о себе в вокально-симфонической фреске «Баррикад», темброво подчёркнут следующим образом: от большого симфонического оркестра отсечены группы струнных и деревянных духовых инструментов, то есть суровость звучания и грозовой колорит этого бунтарского сочинения подчёркнуты тем, что солиста (бас) и хор сопровождают только медные духовые, поддержанные ударными и низко звучащими контрабасами.

Кроме того, полной неожиданностью для знавших прежнюю музыку Гохман оказались укрупнённые мелодические линии, полные

мужества и силы, натиск решительных ритмов, открыто плакатный штрих. Всё это позволило ей осязаемо передать дух суровых социальных столкновений, раскрыть стихию народного движения. И ещё один примечательный момент. В разгар сцены мятежа с большим эффектом едва ли не визуальной выразительности вводится алеаторика: выкрики толпы и имитация ружейно-пулемётной перестрелки в оркестре сливаются в смутное пятно мощного гула, в бурлящий хаос всенародного действа.

* * *

Выше вокально-симфоническая фреска «Баррикады» была рассмотрена главным образом с позиций заложенного в ней и остроактуального для времени её создания социально-политического подтекста. Теперь, в целях полноты осмысления этого произведения, обратимся непосредственно к его «тексту» как таковому.

Большое достоинство данной партитуры состоит в убедительном синтезе таких трудно соединимых качеств, как лаконизм, обобщённость и полнота, многосторонность раскрытия художественной идеи. В рамках относительно краткого музыкального времени (18 минут) автору удалось обрисовать все основные этапы революционной эпопеи – от пробуждения критического отношения к господствующему режиму и первых вспышек борьбы через картину всеобщего подъёма и восстания к сурово-торжественному шествию победившего народа.

Это оказалось возможным благодаря двум художественным приёмам. Во-первых, социально-историческая ситуация начала века взята в укрупнённом обобщении: уходящий мир – это Россия царская (следовательно, не учитывается, к примеру, послефевральская ситуация), новая Россия – это образ революционных сил в их символическом соединении от 1905 года (основной объём литературной канвы составляют стихи пролетарских поэтов, написанные в годы Первой русской революции) до 1917-го (результирующий пункт произведения – победоносное шествие Революции). Во-вторых, воссоздавая сюжет единой Революции, автор жёстко ограничила его сугубо действенной стороной, и благодаря этому здесь удалось с максимальной концентрированностью выразить сублимат, коренную суть рассматриваемой темы.

Уже в самом названии *(«Баррикады»*) ясно отразилось стремление композитора воплотить конфликтность и драматизм суровых

классовых битв. В непримиримом антагонизме сталкиваются два мира – старый, уходящий и новый, восходящий. Воссоздано это столкновение на основе двух принципиально разграниченных интонационных сфер, взаимодействие которых проходит три последовательные, отчётливо различимые фазы с постепенным нарастанием драматической насыщенности и с обострением социального конфликта.

Первая фаза – резкоконтрастное *сопоставление* двух миров, в результате которого зарождается коллизия и происходит завязка музыкальной драмы. Экспозиция образа старой России (начальный раздел) в достаточной мере характеризует исторически объективный подход композитора. Она стремится избегать карикатурности и пародийности, а также нарочито публицистических акцентов. Логика такой объективности состоит в том, что Россия, угодливо гнущая спину перед власть предержащими, покорно несущая крест унижения и низкопоклонства, *«нация рабов»* (Н.Чернышевский) – это тот же русский народ, слепой, обманутый, подавленный многовековой традицией и нередко свято верующий: так и должно быть.

Поэтому композитор воплощает этот мир как донельзя устаревший, и следовательно – отживший, которому не должно быть места в достойной человека жизни. Его характеристика сосредоточена в гимне-молитве *(«Царствуй на радость нам»)*, выписанном в духе архаичных православных песнопений: псалмодическая речитация в переменном размере (2/2, 3/4, 3/2), опора на элементарные и очень характерные хорально-гармонические последования в натуральном миноре (I–V–III–IV–I), изредка оттеняемые мерцанием мажорной тоники. Эта музыка не лишена определённого обаяния: она звучит благостно, умиротворённо в «тихих» эпизодах и красочно, пышно на фактурно-динамических кульминациях, в любом варианте сохраняя своеобразную красоту и внутреннюю величавость.

Экспозиции образа новой России, гордой и свободолюбивой, в которой просыпается дух воли, бунтов и мятежей, посвящён второй раздел композиции (ц.5). Резко меняется, становится совершенно иным склад музыкального языка. Его основные очертания концентрируются в «теме борьбы», приобретающей ведущее значение для произведения в целом, особенно для его действенных эпизодов. Начиная с первого своего появления *(«В чёрном мраке душной ночи // Стонет злой набат»)*, она суммирует в себе суровую и гневную решимость, энергию и динамизм активного драматического преодоления.

Это обеспечивается набором соответствующих выразительных средств: твёрдый маршевый пульс с упругими синкопированными заострениями и напряжённо-неотступное мелодическое восхождение, поддерживаемое волнообразным бурлением токкатной формулы сопровождающих голосов; чеканный, «рубящий» ритмоинтонационный рельеф; подчёркнуто строгая, почти аскетичная вертикаль (акцент на созвучиях большой секунды, чистых кварт и квинт, опора на жёстко-лапидарную педаль тонического органного пункта).

В дальнейшем на развёртывании «темы борьбы» происходит нагнетание постепенно разгорающегося, всё более мощного и грозного волевого потока. Его нарастание идёт своего рода вздымающимися волнами, на вершинах которых повисают *«гроздья гнева»*. Зримо рисуется процесс собирания сил, активизация наступательной энергии. Важнейшими факторами усиления напряжённости становятся интенсивная разработка вычленяемых мотивов, обильно и разнообразно используемые имитационные сгущения, ритмическое сжатие тематизма, восходящие малотерцовые модуляции, основанные на понижении V ступени минорного лада (пример типичной цепочки: *e–g–b–cis–e*).

В ходе развития к «теме борьбы» присоединяется «тема буревестников» (ц.10). Не утрачивая действенности, характерной для революционной сферы, этот образ наделяется, с одной стороны, ощущением затаённости, ожидания *(«Кто-то бури ждёт, томится…»)*, а с другой – чертами призывности (интонации сигналов, зовов), и всему этому удачно сопутствует изобразительная линия сопровождения (возбуждённо-бурное триольное движение, как бы передающее бушевание морской стихии). Элементы картинности свойственны и дальнейшему развёртыванию данного тематизма. Его начальные мотивы, возникающие на гребнях волн развития ведущей темы, словно бы реют над пенящимися валами и звучат как грозные предвещания посланцев пробуждающейся России.

Смысл следующей фазы развития музыкальной драмы состоит в прямом *противопоставлении* двух миров. Переход в новое драматургическое качество осуществляется путём коренного преобразования музыкального материала. Так, в тематизме сферы старого мира ещё в экспозиции можно было уловить зловещие отсветы (к примеру, в начальном перезвоне колоколов и литавр на тритоновых оборотах и созвучиях, в оркестровых прослойках с глухим и угрюмым звучанием вязких линий в низком регистре или в завершающем первый раздел

мрачно нависающем затишье – перед ц.5). Но только теперь (третий раздел, ц.12) с образа срывается вуаль кротости и благолепия, и гимн-молебен звучит с тупым самодовольством (см. проведение темы перед ц.15).

Наибольшее искажение достигается в развивающих эпизодах (например – ц.14, на словах *«Всех, кто свободу // Ищет народу, // Бей и дави!»*). Здесь на смену трезвучной основе приходит опора на уменьшённый септаккорд с заостряющими его звучание внедрениями секунд (скажем, в т.6 до ц.15 в структуру аккорда *do–mi♭–sol♭–la♮* вводится *fa* и *la♭*). Картину дополняют въедливые кластеры, жёсткие акценты «бухающих» ударных, цепенящие раздувания засурдиненной меди, «со злостью» скандируемые заклинания-заклятия хора или его же «хищные» глиссандирующие выкрики. Так возникает образ грозной и страшной силы, цепко держащейся за старое.

Это нагнетание жёсткости и подавления вызывает активную реакцию. Смысл её: ответить силой на силу, злом на зло (что отразится несколько позже в словах *«Унижающих – унизить, // Обижающих – обидеть»*). Начинается центральный по местоположению эпизод набата (ц.16 – *«Гуди, набат! // Гуди сильнее! // Смелей, настойчивей гуди!»*). Это большое музыкальное пространство основано на непрерывном (по существу, на протяжении всех 108 тактов) повторении краткого однотактного мотива, почти весь смысл которого сосредоточен в динамической волне «накат – откат».

Эффект длительно фиксируемого *ostinato,* как одного из самых сильнодействующих средств современной музыки, дополняется неотступным динамическим нагнетанием (от начального *piano* к завершающей максимальной силе звучности) и постепенным включением новых голосов и фигур-вариантов с разрастающимся наслоением звуковых пластов, вплоть до абсолютного заполнения всей вокально-инструментальной фактуры.

Так буквально с физической осязаемостью воспроизводится раскачивание огромного символического колокола народной силы, пробуждающейся от вековой спячки, поднимающейся на борьбу. Возникают и ассоциации с раскручивающейся пружиной могучей энергии, постепенно вздымающейся от самого низкого и глухого регистра у контрабасов до предельно высокого и пронзительного у труб и сопрано, и вдобавок к этому неотвратимо ускоряющей вращение своих витков (наряду с *crescendo* введено и неуклонное *accelerando*).

Наконец, в соответствии с идейным замыслом композитор воплотила здесь отнюдь не эпически добродушную силу, а энергию угрюмо-сосредоточенную, экспансивную в своём неотвратимом размахе (этому в частности служит опора на фригийское наклонение с внедрением IV# – к примеру, многократно звучит аккорд *do–re ♭ – fa#–sol*). И колокольный перезвон трактован как тревожный, драматичный, призывный, а гул этого всенародного набата с каждым ударом становится всё более гневным, карающим и неотвратимым.

* * *

Третья, последняя фаза развития музыкальной драмы – уже открытое *столкновение* двух миров. Основной приём, осязаемо воплощающий это столкновение, основан на прямом совмещении двух противостоящих музыкальных планов.

Верхний слой – мелодия гимна-молебна, чаще всего излагаемая в увеличении. С каждой новой волной действия она звучит всё обессиленнее (этому содействует и постепенное фактурное *diminuendo* – вначале весь женский хор, затем только партия сопрано и, наконец, небольшая группа высоких женских голосов), приобретает всё более стонущий характер и как бы сходит на нет, «погибая» в бушевании народного гнева.

Мелодия молебна «плывёт» над мощным слоем революционной образности, который, напротив, с каждым этапом развёртывания становится всё более активным и доминирующим (соответственно и фактурное *crescendo*, в частности – вначале только мужской хор, затем присоединяется партия альтов, большинство сопрано, и, наконец, весь хор начинает «работать» на интонационную сферу нового мира). Голоса Революции неутомимо взламывают старый мир заострёнными, взрывчато-динамичными ритмоинтонациями, чеканными и наступательными маршевыми движениями, ораторски-призывными кличами-жестами *(«На баррикады! // На баррикады вставай! // Час битвы грянул. // Долой тиранов!..»)*.

Отмеченная атмосфера в достаточной мере типично определяется уже в первом эпизоде непосредственного столкновения противоборствующих сил (ц.25). Здесь в верхнем слое (женский хор) тема молебна интонируется в несколько омрачённом *G*, «раскольничий» колорит (опора на квартовые созвучия) сообщает её звучанию оттенок обречённости. В нижнем слое (мужской хор и оркестр) ведётся интенсивная разработка революционного тематизма (изложение «те-

мы борьбы» в оркестровой партии совмещается с развитием «темы баррикад» у мужского хора, а затем «тема борьбы» у высоких медных контрапунктически соединяется с «темой буревестников» у низкой меди и контрабасов) в мобильном тональном движении (*h–d–f–a–c*), а главное – в политональном, полиметрическом и полиритмическом противоречии с верхним слоем (к примеру, битональное взаимодействие «раскольничьего» *G* и локрийского *d*).

Естественно, что по мере обострения конфликтности и по мере приближения к развязке напор революционной энергии становится всё более неумолимым, а стихия мощных всенародных преодолений всё активнее. До предела растёт музыкально-интонационное напряжение, и в кульминационных зонах (например, ц.29) разработка основного тематического материала достигает максимальной интенсивности, причём использование полиладовости и полиметроритмии зримо характеризует атмосферу непримиримого противоречия, разлома миров.

Важным музыкально-драматургическим приёмом в показе разрастания потока революционных сил является введение нового тематизма. Помимо активной разработки тем по функции своей сквозных для всей композиции («тема борьбы» и «тема буревестников»), автор вводит на третьей фазе развития группу совершенно новых мотивов. Среди них есть и фоновые, основанные на общих формах движения. Таков, к примеру, тематизм, вступающий на кульминации эпизода набата (ц.21), как бы открывающий шлюз длительно накапливаемой энергии, переводящий её в состояние революционного взрыва.

Интонационная характеристика восстания намечена здесь уже совершенно отчётливо: неудержимый поток бурной энергии, вскипающей волновыми накатами; стремительнейшее, почти лихорадочное маршевое движение с тотальной опорой на заострённые пунктирные ритмы; колоссальное напряжение драматического преодоления с трудным поступательным завоеванием новых мелодических вершин и тональных устоев (например, в ц.21 *c–fis–cis*); атмосфера героической приподнятости, ораторских жестов, призывных кличей (см. реплики баса и хора).

Намеченная в фоновом («подготовительном») материале революционная энергия словно в сгустках-ядрах сублимируется в подчёркнуто рельефных, плакатных темах, вырастающих на местных кульминациях. Одна из них – «тема баррикад» (ц.23) с её обнажённо-песенными контурами, по-агитационному «выпрямленными» инто-

нациями, лапидарно-рублеными фразами-призывами, чеканностью открытого маршевого ритма, монолитностью хоровых унисонов, строгой графичностью и суровой жёсткостью гармонического строя.

Другая – «тема восстания» (ц.26) с характерной для неё настойчиво-сосредоточенной, «злой» фиксацией наступательных, бьющих, вколачивающих фраз, с «ощетинившимся» колоритом локрийского лада и угловатостью переменного размера (6/4, 3/4, 5/4), с пульсацией органного пункта на терции лада, что сообщает экспансивному потоку дополнительную энергию движения и даёт вместе с тем ощущение неустойчивости, а также с концентрирующими сгущения драматизма хоровыми имитациями.

Одно из средств воплощения конфликтности в «теме восстания» – включение полиметрического эффекта: оркестровая партия основана на кружащем, идущем «поперёк» такта трёхзвучном (трёхдольном) аккордовом *ostinato*. Формулу восхождения-преодоления в этой теме (например, в верхнем голосе движение *fa#–sol#–la*) дополняет звенящая секундовость (*la+si – si+do*), усиливающая своей вибрацией напряжение социальной схватки.

* * *

Завершающая фаза развития отличается от предшествующих разделов не только обилием тематизма, но и структурной многоэпизодностью. С помощью данного фактора достигается объёмность изображения, удаётся создать впечатление широко и многообразно разворачивающейся панорамы революционных битв. В этом красочном батальном панно в силу своей отчётливой автономности наиболее ярко выделяются две сцены – сцена баррикадного боя (ц.33) и следующая за ней сцена частушки-пляса (ц.36).

Сцена баррикадного боя носит по преимуществу изобразительный характер. Автор воспользовалась здесь возможностями авангардного письма для воссоздания гула и шума огромной человеческой массы, пёстрой людской разноголосицы со стихийно взлетающими возгласами, кличами, выкриками и для передачи хаотичной уличной перестрелки (различные алеаторические приёмы у группы солистов оркестра). Организующими моментами этого свободно выстроенного действа выступают жёсткий сонорно-ритмический пульс низких инструментов и последнее проведение мелодии молебна, которую снизу и сверху «добивают» яростные голоса Революции.

Сцена частушки-пляса возникает как результат сцены баррикадного боя (хоровое скандирование *«Были рабы – нет раба!»* как главный итог достигнутого в пламени классовых битв). Олицетворением освобождённого человека выступает именно частушка – задорная, боевая, наступательная. Интонационный поток выстраивается на многообразном варьировании только что приведённой краткой торжествующей фразы-реплики, остро ритмованной, с задиристыми синкопами.

Подчёркнуто упрощённому интонационному облику этого ядра грубоватую свежесть придают неожиданные скачки-соскальзывания на октаву вниз. Своеобразие такого рода частушечности и в её синтезе с необычайно стремительным плясовым ритмом оркестровой партии – упругим, мощным, обнажённо-топочущим, почти варварист-ским.

Инструментальный пласт несёт в себе и ещё одну функцию – вступая в сложное сопряжение с вокально-хоровым слоем (*c-moll* основного аккорда с внедрённой в него IV# в отношении к неопределённо-переменному *e–G*), он продлевает общее для произведения состояние напряжённости и борьбы, усиливаемое тревожной сигнальной перекличкой труб и тромбонов. Так Революция совершает выплясывание свободы – буйное, размашистое, радостно-победное и вместе с тем драматически-насыщенное, экспансивно-наступательное. Не случайно из этой сцены столь легко и естественно «вытекает» последний всплеск революционной битвы (ц.37).

Драматургически-смысловым резюме всего развития становится развёрнутая кода (т.10 ц.38). В ней с наибольшей для этого произведения яркостью и силой конденсируется энергия и воля восставших масс, перевернувших старый мир и выходящих на просторы новой жизни *(«Прочь с дороги, мир отживший, // Сверху донизу прогнивший, // Молодая Русь идёт!»)*. Это сурово-торжественное, динамично-напряжённое шествие решено в соответствующем стилевом ключе – в подчёркнуто элементарной, броской, «ударной», чисто песенной манере.

Песенный «куплет» проходит четырежды в фактурном варьировании (хор, солист, только оркестр, хор и солист), с обновлением посредством ритмического дробления и введения подголосочных линий, с модулированием каждой последующей строфы на полтона вверх, в постепенном фактурном насыщении и динамическом нагнетании к максимально мощному звучанию завершающих тактов.

Свежесть и впечатляющая сила включения материала коды настолько велика, что песенная тема воспринимается как совершенно новая (в этом смысле возникают ассоциации с неожиданным тематическим обновлением в коде финала бетховенской «Апассионаты»). На деле же оказывается, что это – несколько изменённая и модифицированная в открыто песенную форму «тема буревестников».

Данным штрихом завершается характерный для всего произведения метод тематического взаимопроникновения. Другим ярким проявлением отмеченного метода является то, что «тема баррикад» и «тема восстания», появившиеся только на третьей фазе развития, оказываются по существу тесно связанными со сквозной «темой борьбы» – так внешне различный материал прочно цементируется внутренними интонационными связями.

Тот же метод взаимопроникновения («врастания» и «выростания») составляет сущность развития вокально-симфонической фрески «Баррикады» и на уровне драматургического взаимодействия двух противопоставляемых образных сфер. Не механическое сопоставление (как это могло показаться из сделанного выше последовательного анализа), а диалектичное, живое и многообразное взаимодействие. Процесс этот протекает двусторонне – от старого мира к новому и наоборот.

Безусловно преобладающая направленность этого процесса: от образов восходящей России к образам России уходящей. Не затрагивая третьей фазы развития музыкальной драмы, где два слоя сталкиваются в конфликтном противоборстве под всё более усиливающейся эгидой сил действия, обратимся к некоторым приёмам вторжения этой сферы в линию развития образов старого мира на двух первых фазах развития.

Самыми заметными фактами такого вторжения являются эпизоды баса *solo*. Уже в экспозиции торжественно-раболепная красота смиренного благочиния нарушается репликами солиста (ц.3). Его пение, стилизованное под речитацию дьякона (внешне как бы продолжая общую линию ритуала богослужения), своей характеристичной пародийностью и открытой обличительной саркастичностью *(«Сильный жандармами, // Гордый казармами, // Царствуй!»)* вносит явственный диссонанс в атмосферу всеобщего поклонения.

Таким образом, данный эпизод становится в определённой мере экспозицией сил новой России (или точнее – предэкспозицией), инкрустированной в экспозицию старого мира, хотя формально показ

восставшего народа начинается только во втором разделе произведения (ц.5). Следующее вторжение баса (на второй фазе развития, с т.8 ц.12) закрепляет его пародийно-обличительную функцию и утверждает его в роли корифея, трибуна, поднимающего массы на борьбу.

Менее заметными факторами воздействия второй образной сферы на первую являются два. Это, с одной стороны, постепенное вызревание новой ритмоинтонационности в недрах старой. К примеру, на стыке первого и второго разделов (ц.5), где в тяжело и сумрачно нависающей тишине старого мира из самых глубин (нижнее *mi* партии контрабасов) поднимаются далёкие и неясные пока голоса посланцев пробуждающейся России.

А с другой стороны, это внедрение конфликтного начала внутрь противостоящей сферы. Так, стихия столкновения двух миров, о которой речь шла касательно третьей фазы развития, затаённо, подспудно вызревала уже на второй фазе (ц.12), поскольку в глубоких басах в политональном (вначале *fis*, а затем *as* по отношению к главенствующему *F*) и полиритмическом разноречии непрерывно разрабатывается, перекатываясь в малотерцовом диапазоне, основной мотив «темы борьбы».

Совершенно естественно, что воздействие уходящего мира на восходящий сведено к минимуму. Можно отметить, пожалуй, только один конкретный момент и два символических штриха.

Конкретный момент связан с предэкспозиционным изложением «темы буревестников» на первой фазе развития (оркестровая интерлюдия – т.9 ц.9). Проводимая в увеличении, в нижнем матовом регистре первой трубы, она служит эскизом к экспозиции, но главное – подёрнутая дымкой сумрачной и суровой элегичности, эта тема становится предвестием реквиема старому миру (недаром благодаря торможению ритма и архаизированной ладовой окраске она отчётливо напоминает основную тема I части кантаты Танеева «Иоанн Дамаскин»).

Первый из двух символических штрихов уже отмечался: нагнетание негативного потенциала в развитии образов уходящего мира на второй фазе развития приводит к яркой вспышке ответной реакции народного движения (эпизод набата). Второй штрих состоит в жанровом облике коды: в ответ на смиренный *гимн*-молебен, открывавший композицию, как манифест коренного обновления мира звучит в её конце революционная песня-*гимн* победившего народа.

* * *

Как можно было заметить, политический радикализм, свойственный рассмотренному произведению, находил для себя адекватные формы выражения через радикализм художественный. На ту же вторую половину 1970-х приходится пик *авангардных исканий* Елены Гохман, которые свою кульминацию получили в концерте для симфонического оркестра **«Импровизации»**, а появился он сразу после «Баррикад», то есть в 1978 году.

В этом сочинении композитор экспериментирует особенно активно, очень индивидуально и свободно используя такие техники, как серийность, сонорика, кластеры, пуантилизм, алеаторика, коллаж, полистилистика и принципы хэппенинга – всё, что входило тогда в обиход отечественного музыкального искусства. Причём характерно, что Е.Гохман предпочитала применять авангардные техники не в «экстремальном», а, так сказать, в адаптированном качестве – к примеру, серийность насыщая выпуклым интонационным рельефом и тоникальностью, алеаторику «нанизывая» на чётко организованный тематический контур, сонорику наполняя сильнейшей экспрессией и т.д.

И опять-таки приходится заметить, что в своё время смелостью и радикализмом партитура «Импровизаций» произвела на саратовских ценителей музыки ошеломляющее впечатление, вызвав со стороны консервативно мыслящих коллег обвинения в формализме и антидемократичности. С годами страсти поутихли и стало понятно, что композитор сделала здесь бросок на передний край той проблематики, которой жила тогда так называемая урбанистическая цивилизация.

Кроме всего прочего, Елена Гохман предложила в этом сочинении свой вариант разработки жанра *концерта для оркестра* – жанра нового, который сформировался только к середине XX века и представлен пока что немногочисленными образцами. Она оригинально интерпретирует сам принцип концертности, так как в основу этой композиции положено взаимодействие исключительно плотных *tutti* с отдельными оркестровыми группами, а главное – поочерёдное звучание и переклички этих четырёх оркестровых групп (струнные, деревянные и медные духовые, ансамбль ударных и клавишных инструментов).

В результате возникает своего рода «театр тембров», музыкальное представление, где «актёрами» выступают буквально все инстру-

менты, поскольку у каждого из них есть своё *solo*. И в согласии с названием произведения, здесь господствует импровизационность, которая состоит в совершенно свободном развёртывании материала, в неожиданных поворотах музыкального сюжета, а также в интенсивном использовании сотворчества исполнителей, многократно импровизирующих по предложенной канве.

Концерт написан с размахом: три чрезвычайно развёрнутые симфонические фрески общим звучанием свыше 40 минут очерчивают триаду основополагающих смысловых ракурсов, которые сугубо условно можно обозначить как *драма – лирика – юмор*. Опираясь на новые технические ресурсы, композитор выстраивает чрезвычайно нестандартную концепцию. Три части концерта – три резко сопоставленные между собой грани современного мира.

I часть («Интрада») воспринимается как взгляд с высоты птичьего полёта, а ещё точнее – своего рода аэрофотосъёмка бурной, динамичной жизни крупного современного мегаполиса. Но ещё в большей степени здесь передан некий суммарный ритм цивилизации XX века как века больших энергий, машин, двигателей. Это поток властный, подчиняющий себе. Подчиняющий и даже подавляющий по причине своей неотступной, неукоснительно выдержанной пульсации, своего экспансивного напора.

Кроме того, грозная поступь этой индустриальной армады несёт с собой исключительную жёсткость, колючий излом и ту особую угловатость, которую порождает стихия механического движения. Господствуют принципы рационалистического «планирования», регулирующего включение и выключение групп «производителей» (медные, деревянные, струнные инструменты), их взаимодействие, концентрацию их усилий и снятие напряжений по принципу «прилив – отлив».

Всё вместе взятое определяет внутренний смысл и цель урбанистического конвейера жизни: подхлёстывая человека безостановочным ритмом, выжимать из него то, что может служить так называемой полезной деятельности, «целесообразному» функционированию, отбрасывая за ненадобностью собственно человеческое, подминая его. Вот почему происходящее напоминает временами огромный давильный пресс или гигантскую мясорубку.

К чему это может привести, показано в среднем разделе части, написанном только для ударных инструментов. Подобную музыку можно воспринимать как некий «заповедник чудес» с его мистической атмосферой магии, таинства. Однако скорее всего здесь обрисо-

вана возможная перспектива развития «технотронной эры», а именно – растворение в космической материи, которой свойственны загадочная фантастика звёздных мерцаний и вместе с тем абсолютный холод и слепой хаос. Возможно, в каком-то отношении это можно расценивать как прогресс, но с точки зрения человека и человеческого это явный исход в ничто.

В финале «Импровизаций» тот же мир предстаёт в совершенно другом обличье. «Буффонада» – таково название части, и это именно так. Перед слушателем проносится шумная и неописуемо пёстрая круговерть лиц, «персонажей», карнавальных масок, происходит масса забавных происшествий, разворачивается настоящий фейерверк всевозможных затей, выдумок, юмора, балагурства.

Это материализуется через ворох тем, прорастающих одна из другой, к тому же с их непрерывным преобразованием. Причём первая из них, ведущая по драматургической функции, представляет собой 12-тоновую серию и в своём озорстве как бы подтрунивает над «учёной» додекафонией. Многое основано на изобретательнейшей игре инструментальных тембров (господствуют характеристически трактованные духовые), и особую значимость приобретает принцип организованной алеаторики (нанизывание импровизационных рисунков на чётко прописанный тематический стержень той или иной партии либо группы инструментов).

Однако это комедийность особого рода. Она близка к тому, что в подзаголовке балета И.Стравинского «Петрушка» обозначено как *«Потешные сцены»*. Как и там, здесь есть приметы балаганного действа, а музыка соответственно не просто нарядная, но и цветистая по краскам, и в ней нередко мелькают «занозистые» частушечные мотивы. Присущий ей скомороший дух даёт временами ощутимо «скоромный» оттенок, и в лихом выплясывании оркестровой массы обнаруживаются настораживающие метаморфозы и подтексты.

В угаре безудержного веселья терпкая шутка и бойкое комикование незаметно переходят в густо приперченный «солёный юмор», злое пересмешничество и глумливое ёрничество, а разбитной тон, задиристость и грубоватый напор оборачиваются подчас развязностью, разнузданным освистыванием, крикливым нахрапом.

Но в конечном счёте суть дела заключается даже не в балансировании между достаточно приемлемым и неприглядным, а в том, что этот «пир горой» в любом своём варианте олицетворяет сиюминутную суету сует, каждодневную сутолоку и «базар» жизни. Если по-

добная стихия затягивает в свой водоворот, человеку грозит внутреннее опустошение, возникает реальная опасность разменяться по мелочам, потеряться в подобной ярмарке тщеты.

Крайним частям концерта для оркестра «Импровизации» противостоит его средняя часть «Элегия». Выступая символом гуманизма и высокой духовности, она в равной степени сопротивляется отчуждению от человеческого, которое зафиксировано в I части, и «заземлению» жизни, которое отмечено в финале.

Здесь всё предстаёт в качественно ином измерении. Поднимаясь над сугубо актуальным, человек устремляется к вечным истинам бытия, вбирая опыт столетий, связанный с категориями мудрости, красоты, благородства. Общечеловечески трактованное философское раздумье неразрывно сливается с возвышенным лирическим чувством – проникновенным, глубоко наполненным, выделяющимся той просветлённой печалью, которую когда-то называли божественной меланхолией. Вдохновенная песнь души льётся поистине нескончаемо, открываясь в своём бескрайнем длении всё новыми гранями и оттенками.

Однако сразу же приходится оговориться, что даже в таких состояниях герой концерта не обретает законченной цельности и гармоничности. В среднем разделе этой лирической поэмы возникают наплывы смятения, внутренней борьбы, даёт знать о себе неистребимая привычка всё подвергать сомнению, задаваться «проклятыми» вопросами, рассекать живую ткань скальпелем рефлексии (экспрессивнейший диалог речитативов солирующих струнных с «комментариями» всего массива смычковых инструментов на буквально режущей кластерной сонорике).

И, кроме всего прочего, в сопоставлении «Элегии» с окружающими её частями рождается осознание почти трагического факта: как бы ни было величаво и прекрасно вечное, непреходящее, жить только им невозможно – рано или поздно оно неизбежно отодвигается «злобой дня», прозаическими заботами повседневности.

По всей видимости, тяга к авангардному экспериментированию была у Е.Гохман на тот момент настолько сильна, что сразу после «Импровизаций», в том же 1978 году возник их «двойник» – **Триптих** для камерного оркестра, в котором «лирическое отступление» отстраняющего характера с соответствующим тому обозначением «Интермеццо» помещено между драматургически опорными «Хоралом» и «Бурлеской».

В первой из этих частей есть то, что связывается в нашем представлении с понятием человечности: тонкость и хрупкость душевной организации, эмоциональная трепетность, взволнованная исповедальность. И есть некая фатальная сила – внеличная, неумолимо-суровая, требующая безоговорочного подчинения. Человечность бьётся в тисках её подавляющих предписаний, пытается отстоять себя и в конце концов вынуждена ради выживания идти на компромисс, склоняясь перед идущими извне вердиктами.

Подобно рассмотренному выше финалу «Импровизаций», гротесковая скерцозность последней части Триптиха также превращает шутку в сарказм, а свойское подтрунивание – в обличение. Вот почему конечный смысл «Бурлески» состоит в дерзком высмеивании военщины, в том, чтобы посредством тяжеловесного комикования передать «весёлый кошмар» солдафонской бравады.

* * *

В те же 1970-е годы, проходя пик экспериментальных исканий и почувствовав углубляющийся разрыв авангарда с широкой слушательской аудиторией, Елена Гохман стремится выработать некий компромиссный стиль, соединяющий пласты наиболее жизнеспособного в академической традиции, а также остросовременное, связанное с использованием новейших звуковых техник, и доступное, легко воспринимаемое, идущее от массовых, демократических жанров. Тем самым она смыкалась с *«третьим направлением»*, которое шло по пути сопряжения крупных форм так называемой серьёзной или классической музыки с песенной интонацией (как известно, в отечественном искусстве это направление наиболее плодотворно развивали М.Таривердиев, А.Рыбников, Г.Гладков).

Успешному поиску свежего интонационного языка способствовали и её собственные опыты в песенном жанре, среди которых были по-настоящему удачные (например, в серии песен-воспоминаний о Великой Отечественной войне – «Их памяти», «Мы были солдаты», «Салютует земля»). В результате рождался своеобразный, очень притягательный синтез, в котором на прочный, неподвластный времени фундамент высоких традиций наслаивалась животрепещущая актуальность.

Наиболее простой формой такого скрещивания стали **песни-романсы**. Написанные на стихи русских поэтов XIX века (В.Жуковский, Я.Полонский, А.Апухтин и др.), они повествуют о се-

рьёзных, порой весьма сильных переживаниях. Для примера можно сослаться на вокальную миниатюру «Твои слова» с текстом Алексея Апухтина.

В подобных вещах возникают прямые переклички с тем характером лирического высказывания, который был зафиксирован в русском городском романсе XIX века и который отличался особой задушевностью, когда высказывание перемещается в плоскость доверительного разговора с близким другом. Активная модернизация данного прототипа идёт по линии его насыщения интонационностью современной песенной культуры и ещё более – путём наполнения психологизмом разного рода (тонкие вибрации эмоционального спектра, нервная встревоженность и резкие перепады настроения).

В более развёрнутой форме контуры «третьего направления» представлены в балладе **«Гренада»**, написанной для хора, струнных и ударных (1981). Во главу угла поставлены чисто песенные образы, что было продиктовано спецификой избранного общеизвестного стихотворения Михаила Светлова. Но образы эти получают широкое, интенсивное, подлинно симфоническое развитие, которое увенчано совершенно неожиданным в контексте «демократического» сочинения завершением. Имеется в виду поразительная по вдохновению пространная *сонорная* кода, построенная на звонах, сигнально-фанфарных интонациях и сугубо слоговых возгласах «трубы» у множества голосов *(«Та-та-та»)*.

В отличие от рассмотренной выше вокально-симфонической фрески «Баррикады», композитор допускает здесь компромисс не только стилевой, но и, так сказать, идеологический. В противоположность прежнему критическому запалу в этой молодёжной по духу, интонационно свежей и яркой композиции воспевается *«комсомольская юность моя»* и то обаятельное, что она несла в себе. Отсюда претворённое в музыке чувство людской спаянности, коллективизма, мужественное жизнеотношение, сосредоточенность, подтянутость и не просто бодрый, а боевитый настрой.

И что очень важно: общий сурово-угловатый профиль несколько смягчается благодаря ноте лирической теплоты и задушевности, а также благодаря мечтательному взору, обращённому в манящие дали «светлого будущего». Добавим к этому простоту, открытость, чистосердечие, безусловную позитивность жизненных устремлений и признаем, что при известной ограниченности было в той модели мирочувствия немало привлекательного. И композитор не скрывает своих

симпатий, для неё это дорого, и ей хотелось бы поддержать то, что составляло веру, цель и смысл существования многих поколений.

Но в то же время она вынуждена констатировать, что «тачаночная» романтика исчерпывает себя. Вот почему происходящий слом идеалов порождает остродраматические ощущения. Внимание сосредоточивается на жертвах, потерях, на всё более сильных приступах нравственных переживаний.

Отвечающая жанру баллады сильнейшая драматизация в приближении к развязке сюжета отмечала предчувствие *«конца прекрасной эпохи»* (ироничное выражение И.Бродского), то есть начавшийся кризис тех социально-гражданских установок, на базе которых уже с 1920-х годов (время создания стихотворения Светлова) складывался советский образ жизни. Пока что через неимоверное напряжение сил это предчувствие вроде бы удаётся преодолеть, обрести второе дыхание, с которым приходит свежесть, упругий динамизм, смелость, размах – как бы вырываясь на простор жизни в заключительных гимнических произнесениях.

И всё-таки, это «пиррова победа». Не случайно в праздничное ликование настойчиво внедряются печальные предвещания, щемящие нотки, постанывающие реплики, а целое непрерывно вибрирует между светом и тенью, бодростью и тоскливостью, постепенно растворяясь в призрачной дали. Вот почему кода-возглашение – это одновременно и кода-прощание.

* * *

Самым крупным опытом Елены Гохман в русле «третьего направления» стала опера **«Цветы запоздалые»** (1979). Здесь взаимодействуют три стилевых пласта. Первый из них соотнесён с источником сюжета – одноимённой повестью А.П.Чехова. Непосредственно это сказалось в присутствии черт жанра мелодрамы, которыми отмечены и отдельные произведения писателя.

Но более всего звуковая атмосфера этой оперы определяется близостью к музыке Чайковского, перед которым Чехов, будучи его младшим современником, глубоко преклонялся. Отсюда главенство романсно-ариозной стихии, мягкое благозвучие с подчёркнуто тональной основой и то, что в отношении оперы «Евгений Онегин» её автор определил жанровым подзаголовком *лирические сцены*.

Второй стилевой пласт имеет сугубо современное, «авангардное» происхождение. С одной стороны, это сильнейшая, исключи-

тельно острая экспрессия, передающая душевные страдания Княжны, доходящие до грани нервного срыва и пароксизма отчаяния («разорванные» ритмические рисунки и резкодиссонирующие напластования струнных). С другой – угловато-жёсткая, нарочито брутальная характерность «лейтмотива денег», сопровождающего образ Доктора, и судорожная издёрганность гротескного выплясывания, через которое раскрывается отвратительная личина стяжательства (огрублённое звучание низкой меди).

Третий стилевой пласт связан с фигурой Рапсода. Он наблюдает за происходящим с чеховскими героями и отзывается на него комментариями с позиций нашей современности. Его «зонги» выдержаны в духе гитарной песни (он и сам на сцене с гитарой, и гитара введена в оркестр), но этот песенный слог предстаёт более строгим, возвышенным и неизмеримо более развитым по структуре, не раз модифицируясь в утончённую романсовость. Введение подобных номеров высвечивает вообще свойственное «Цветам запоздалым» соприкосновение со стилистикой мюзикла (в частности с «Шербургскими зонтиками» М.Леграна).

В опоре на отмеченный тройственный стилевой гибрид композитор размышляет над всегда актуальным вопросом: всё ли в наших бедах можно отнести только за счёт внешних обстоятельств и разве подчас не коренятся причины в нас самих, в нашей внутренней противоречивости? В данном случае разрешение этого вопроса ведётся через коллизию, которая повёрнута в плоскость выбора между чувством и делом.

Стихию чувств несёт в себе преимущественно Княжна. Её девически чистый облик возникает как светлое виде́ние. За всепроникающим лиризмом – душевная мягкость, теплота. Это натура, рождённая жить по законам сердца. Отсюда обезоруживающая доверчивость и способность к участию в другом человеке, готовность к самопожертвованию.

Всё это может выглядеть несколько сентиментальным, но именно такое простодушие более всего способно одарить мгновениями счастья. И в этом состоянии особенно драгоценны те минуты, когда лирическая эмоция ещё только пробуждается и начинает расцветать, охватывая всё существо весенней свежестью. Когда всё неизъяснимо трепещет восторгом радужных ожиданий, и так хочется раскрыться, подарить свою нежность. Когда душа парит в облаках грёз, когда от-

крываются сияющие дали и беспредельно раздвигаются границы возможного.

Вот чем может одарить чувство. А что может принести дело, олицетворением которого предстаёт Доктор? В данном случае подразумевается дело как карьера, стремление во чтобы то ни стало преуспеть. Конечно, для такого неординарного человека, каким является Доктор, это вовсе не связано с самоцельной наживой. Это для него прежде всего способ самоутверждения. Но какою ценой?

Порой вкрадываются сомнения, напомнит о себе лирическое воспоминание, манящая мечта поэзии жизни *(«Впервые сердце согрела нежность…»)* или больше того – начнёт бередить душу опечаленный лик изгоняемой красоты и человечности. Но нет, никаких сантиментов, отбросить колебания, ведь чувства – это непозволительная роскошь *(«Я должен помнить: время – деньги»)*. Нужно быть воинствующим прагматиком, который во главу угла ставит трезвый расчёт и жёсткий волевой натиск, а в качестве эмоциональной «компенсации» заявляет о себе лихорадочная энергия, наполненная хищным азартом.

Итак, всё брошено на достижение поставленной цели. И в чисто формальном, материально-деловом выражении она достигнута. Но в духовном отношении Доктор терпит полнейший крах.

Для него открывается вся эфемерность достигнутого. Силы, талант растрачены впустую. Обступает гнетущий мрак безнадёжности, давит беспросветность дальнейшей жизни, разъедает горечь глубочайшей неудовлетворённости. И если бы всё было только в нём самом. Жертвой совершённой ошибки поневоле оказывается и Княжна. Мутной волной снесены радужные ожидания, жизнь для неё превратилась в му́ку: буря смятения, бешеное биение сердца, переживание на болевом пределе, оголённые нервы, истерзанная психика. Такого потрясения это хрупкое существо выдержать не способно.

Но именно это хрупкое существо, судьбу которого так легко исковеркать, наделено исключительной стойкостью чувства. И когда преданность встречается с предательством, она высекает в нём искру раскаяния в содеянном. На изверившийся дух нисходит ясность и успокоение.

Только теперь приходит понимание того, что главная истина человеческого существования – в отвергнутом когда-то чувстве, в мягкости, теплоте, душевной отзывчивости, в нежности и любви. В этом

и состоит высшая человечность, заменить которую ничем невозможно и дороже которой для человека нет ничего.

Остаётся непонятным только одно: почему для осознания этого нужно было пройти такой круг испытаний, отречений, потерь? Почему прозрение наступает, когда совершённые ошибки оказываются непоправимыми?! И струится, пронизывая насквозь, неизбывная горечь-печаль безнадёжно утраченного, давит сознание тяжкой вины и бессилие что-либо изменить.

Композиция этой одноактной камерной оперы выстроена безупречно: пять сцен, перемежаемых притчами Рапсода (Притча о надежде, Притча о карьере, Притча о мечте, Притча о верности), и всё это обрамляется Предисловием (оркестр) и Послесловием, в котором три персонажа впервые соединяются – теперь они уже совместно и как бы со стороны повествуют о драме несостоявшегося счастья и необратимости утрат, как бы напоминая об авторском подзаголовке этого произведения: *опера-элегия*.

Стоит добавить, что в её телепостановке была использована хореография: дважды появляющаяся балетная пара (в центре и в конце оперы) символизировала гармонию и единение двух любящих сердец – то, о чём только мечталось героям.

* * *

Разработку потенциала «третьего направления» Елена Гохман вела и в силу присущей ей установки на демократизм, из стремления «навести мосты» к широкой слушательской аудитории. Свои возможности в этом отношении предоставляла разработка комедийного начала. Юмор как выражение душевного здоровья и живого ощущения жизни всегда был близок ей, ресурсами музыкального воплощения смеховой культуры она располагала с избытком. В наибольшей степени это качество её дарования преломилось в таких сочинениях, как «Квинтет-буфф» и «Мошенники поневоле».

«Квинтет-буфф» (1981) написан для пяти медных духовых инструментов, и этой цифре в порядке юмористической детали соответствует даже число частей. Помимо названия *буфф*, замысел композитора поясняет и подзаголовок *Театральный дивертисмент*. Уподобление маленькому комедийному спектаклю начинается с обозначения частей: *Увертюра*, *Вариация*, *Адажио, Вальс*, *Финал*. В музыкальную ткань этой сюиты в характере коллажа неоднократно вводятся легко узнаваемые фрагменты из классических балетов и оперетт в их бур-

лескной трансформации. Театральность и в том, что каждый из пяти инструментов как бы выступает в роли того или иного персонажа со своими индивидуальными чертами.

Зрелищность присуща и самим музыкальным образам с их подчёркнутой яркостью, броскостью. Всему этому соответствует общий характер звучания с его шумной и пёстрой тембровой палитрой, с обилием юмористических штрихов (*glissando* тромбона, «квакающий» эффект трубы *con sordino* и т.п.). Вся серия зарисовок представляет собой как бы «натурные съёмки» на воздухе, идущие под аккомпанемент духового оркестра. Добродушно шаржированные жанры так называемой садовой музыки сопровождают все этапы массового гулянья – помпу официального торжества, аттракционы, развлечения и, конечно же, танцы.

У камерной оперы **«Мошенники поневоле»** (1984) также есть всё объясняющий подзаголовок: *опера-юмореска*. Как и в «Цветах запоздалых», переработка одноимённого чеховского рассказа в оперное либретто была нацелена на максимальное заострение авторской идеи. Сюжет, вращающийся вокруг нестерпимого желания поскорее сесть за новогодний стол, для чего стрелку часов подводят вперёд, позволил обрисовать многоликую вереницу забавных лиц и характеров – характеров рельефно очерченных, каждый в своём роде, со своим амплуа. Причём у большинства из них сквозь юмористику проскальзывает сатирический подтекст, помечающий некую двусмысленность или даже явственный изъян натуры.

Вот Силантий Самсоныч – «важная персона», столп жизни, человек с весом. Ступает грозно, изъясняется в основном междометиями и, как подобает значительному лицу, назидательно указует.

Ему во всём угодливо поддакивает хозяин дома Захар Кузьмич. Он натянул на себя маску страдальца и поминутно рассыпает жалобы, сетования на судьбу. Но в отношении тех, кто послабее, этот затрапезный мещанин становится грозным судьёй, буквально захлёбываясь от неподдельного негодования.

Иное «дно» у Жана. Шикарно одет, с вальяжными манерами, в курсе модных новостей. Обожающие его Барышни с замиранием сердца щебечут друг другу о нём.

Да, Жан способен пленить, тронуть сердечные струны, томно закатывая глаза, умело выжимая чувственность и чувствительность. Пусть во всём этом есть что-то сомнительное, смахивающее на жестокий романс, но взять за душу он умеет.

Однако за приятной наружностью и обходительностью Жана скрывается прозаичность заурядного человека и пошлость циника, которую он обнаруживает, разумеется, только наедине с собой.

Во многом особняком стоит Гриша. В отличие от «фарисеев», подобных Жану и Захару Кузьмичу, эта натура прямая, открытая и, до известной степени, уникальная. Если судить по его репликам и интонационной «жестикуляции», можно предположить характер едва ли не титанический. Говорит об этом колоссальная интенсивность волеизъявления, чуть ли не трагедийный пафос мрачной решимости, потрясающий жар сердца и невероятный запал страсти. Всё это, однако, вызвано лишь жжением горла, пересохшего без алкоголя, что становится ясным, когда в конце одной из его героических тирад звучит сакраментальное *«Рюм… рюм… рюмашечка!»*

В обрисовке каждого из персонажей оперы «Мошенники поневоле» композитор демонстрирует острое чувство типажа, в полной мере оперируя тем, что именуется обобщением через жанр. Сочность и выпуклость раскрытия образов во многом основана на использовании броского и очень разнопланового материала, в том числе «сомнительного»: от жестокого романса и опереточного канкана до современной песенной эстрады и джазовой импровизации.

Вдобавок ко всему эта яркая характеристичность подаётся в сильнейшей комедийной утрировке: пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационной выразительности дополняется специфической трактовкой слова (его разбивка на отдельные слоги и даже единичные звуки), препарацией инструментальных тембров (кричащие, стонущие, хрипящие, повизгивающие), привнесением натуралистических штрихов (с наибольшей явственностью в эпизоде зевоты) и элементов абсурдистской эстетики (из уже упоминавшихся моментов для примера можно сослаться на «героику» Гриши и «вопления» Захара Кузьмича в сцене с младшим сыном).

Драматургически этот весёлый гротеск «раскручивается» по линии коллизии «отцов и детей» (взаимное недовольство друг другом молодых и стариков), но ещё более – по линии тайной и явной «войны», которую ведут те и другие против хозяйки дома Маланьи Тихоновны.

Вопиющая несправедливость: среди массы праздношатающихся она одна-единственная неустанно хлопочет с приготовлениями новогоднего стола и она же оказывается под огнём жаждущих поскорее сесть за него. Нагнетание возбуждения достигает своего апогея в

большом ансамбле *«Сколько, сколько можно ждать?!»*, где эта ключевая фраза текста перемежается призывным *«Пора к столу!»* и оглашённым *«Дайте выпить!»*. Воспроизводимое здесь полыхание «беспредельного возмущения», опирающееся на жёсткое *ostinato* бешено скачущего ритма и отдающее экспрессивнейшим, мрачным драматизмом – это ещё один штрих абсурда, напоминающий о том, что даже среди никчёмной обыденности на поверхность жизни может вырваться джинн нетерпимости и агрессивности.

Тем не менее, *опера-юмореска* остаётся таковой, и соответствующую данному обозначению атмосферу изредка оттеняют лирические отстранения. Среди весёлой «заземлённости» лучиками чистого света мелькает мальчик Коля (дискант) с его детской радостью, с его простодушием и непосредственностью (он здесь единственный, кто не мошенничает). Звонко щебечут, порхают, как стрекозы, Барышни (два колоратурных сопрано) – наивные, хотя и не лишённые пикантности дамочек полусвета, обаятельные в своей восторженности и лёгкости нрава. Особенно привлекательны они в свежести потаённых девических мечтаний.

Значит, и среди этой житейской кутерьмы есть поэзия, сказка жизни и настоящие, сокровенные чувства. Есть, кроме того, большое праздничное торжество и величественный, чуть грозный бой курантов, напоминающий о том, что где-то существует мир серьёзных, значительных и важных вещей.

И всё-таки это частности. Определяющим остаётся дух беззаботного времяпровождения, бурлящей радости, озорства. Отсюда исключительная живость, задор, горячий азарт, шумный ажиотаж. Красочному калейдоскопу лиц, происшествий, комических положений отвечает чрезвычайно динамичная драматургия с непрерывными переключениями, с наложениями и наплывами сценок-кадров, с их неожиданной стыковкой.

Сугубо игровая специфика спектакля потребовала сочного мазка, который зачастую выводит за пределы академического жанра, сближая с опереттой, ассимилируя эстрадно-джазовые элементы, остроумно обыгрывая приёмы авангардного письма (допустим, оркестровая «какофония» в эпизоде разбитой посуды и вытолкнутого из кухни Гриши). В смысле «антиакадемизма» очень характерен открывающий оперу своего рода вернисаж персонажей: каждый из них выходит в маске и с ключевой для себя фразой – это напоминает цирковой парад-алле.

* * *

Завершая разговор об упрочении контактов с широкой аудиторией, заметим, что особыми ресурсами в этом отношении всегда располагала *лирика*, которая по самой своей природе предрасполагает к душевной отзывчивости и общительности. В ряду различных преломлений данного феномена исключительное место занимает то, что мы определяем понятием *вокальная лирика*, под знаком которой прошли многие годы творчества Елены Гохман.

Это словосочетание означало для неё не только характер формального указания на жанр, но и заключало в себе глубокий внутренний смысл. Лирика в значении широком, объёмном – как жизнь человеческой души во всевозможных её проявлениях. А вокальная – это не просто пение, мелодия, распев. Это ещё и трепетный голос, идущий из невидимых глубин наших, это выявление того, что мы называем духом человеческим.

Как известно, определённые особенности композиторского мышления XX века сказывались в затруднённом развитии вокальной музыки. Вот почему в этой области лишь отдельным композиторам удавалось добиться существенных результатов, которые находим, к примеру, в лучших произведениях Д.Шостаковича, Г.Свиридова, В.Гаврилина. Е.Гохман долгое время с наибольшей интенсивностью работала именно в сфере вокальной лирики, и, может быть, не случайно её первый серьёзный успех был связан именно с данным жанром – имеется в виду упоминавшийся в самом начале вокальный цикл «К Родине» на стихи Назыма Хикмета, написанный ещё в годы учёбы в Московской консерватории.

Елене Гохман удавалось органично соединить классические традиции и современность выражения мыслей, чувств и добиться полной естественности вокального интонирования. Немаловажную роль при этом играл свойственный ей, редкий в наши дни дар яркого, рельефного мелодизма, а также способность к созданию кантилены широкого дыхания и замечательной красоты, что один из музыкальных критиков определил в отношении её творчества как *современное бельканто*.

Чтобы продемонстрировать широту диапазона вокальной лирики Е.Гохман тех лет, обратимся к двум очень разным по своей направленности циклам. Сразу же после окончания «Испанских мадригалов», которые открывали период творческой зрелости и само-

бытности стиля композитора, она пишет свой первый совершенно оригинальный вокальный цикл – «**Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения»** (1976).

Его оригинальность начинается с избранного исполнительского состава: сопрано, флейта, фортепиано. Несомненна оригинальность и в редкой для современного искусства стилизации «под Ренессанс», поданной в тонкой и корректной её модернизации, что обеспечивает соответствие эпохе, обозначенной в названии. Наконец, очень своеобразно истолкование известного по музыкальной классике принципа *«от мрака к свету».* Своеобразие состоит в неуклонном и стремительном *crescendo* света и радости, что отразилось в прямой, как стрела, смысловой траектории.

«Сонет» (стихи Ф.Петрарки) сопровождает неотвязный шлейф тягостно-томительных переживаний, связанных с утратой возлюбленной, что отдаёт уколами страдания и болезненной раздвоенности. Поддерживают только воспоминания о красоте, хотя и ушедшей в небытие, однако незабываемой.

«Концона» (стихи Д.Боккаччо) отбрасывает бремя драматизма, переключая в плоскость наслаждения тем, что может дать жизнь. Восхищаться женской красотой, изливая свой восторг в серенаде любви, вслушиваться в шелест листвы и журчание воды, вдыхать ароматы цветов и восторгаться красками природы, удивляться трепету тёплого летнего воздуха и радужным бликам света, изумляться затейливым фиоритурам пернатых – сколько блаженства и упоения может подарить этот мир!

Ещё шаг в этом направлении, и в «Рондо» (стихи Х.Висенте) приходит чувство полной раскованности, когда можно позволить себе роскошь игривости, шутливого кокетства и насмешливого лукавства, чему в музыкальном решении отвечает весьма пикантное сопряжение французской пасторали времён Возрождения с бойкой, разбитной русской частушкой.

Кстати, рассмотренные миниатюры примечательны в отношении характерного для манеры Е.Гохман наполнения звуковой ткани дополняющими и расцвечивающими мелодическими линиями. А в «Канцоне» для воссоздания пейзажной ауры совершенно уместно используется алеаторика (инструментальная импровизация по канве, заданной композитором).

* * *

Совершенно иной, чисто современный настрой присущ **«Лирической тетради»**, написанной для меццо-сопрано и фортепиано (1982, существует также в редакции для голоса и камерного оркестра). И в сравнении с только что рассмотренным циклом, драматургическая линия приобретает здесь прямо противоположную направленность *(«от света к мраку»)*, которая сюжетно и по смыслу в чём-то отдалённо напоминает шумановскую «Любовь и жизнь женщины».

Первые три романса, написанные на стихи Анны Ахматовой, открываются повествованием от лица женщины, которая предстаёт поначалу в полноте достигнутого счастья, когда эмоция приобретает ровный и покойный пульс, особую весомость и объёмность («Колыбельная»). Отсюда же и чувство удовлетворённости, едва ли не довольства, что основано на уверенности в себе и в своей власти над любимым. Не потому ли в этом состоянии душевного комфорта есть даже что-то от баюкающего забытья? Не случаен и выбор тембра: мягкий лиризм, подёрнутый лёгкой дымкой меланхолии, воспринимается в «грудном», материнском тембре меццо-сопрано особенно покойно.

Но вместе с тем где-то глубоко внутри вызревает ощущение, что эта тишина и этот покой чреваты переменами («Гальярда», «Романс»). Настораживают глухие, невнятные грозовые раскаты, идущие откуда-то из подземелья жизни, тревожит «неверное» мерцание далёких звёзд. И в волнах подступающих тревог, недобрых предчувствий нарастает внутренняя взволнованность.

Кроме того, ахматовская героиня может встать в позу горделивой недоступности, демонстрируя свою независимость, принимая вызов судьбы и с достоинством встречая первые испытания.

И всё-таки, когда приходит полное понимание того, что беда ворвалась бесповоротно, начинается лихорадка души, не сдержать страшного волнения и судорожного биения сердца («Экспромт», стихи Саломеи Нерис). Нет больше многоточий и вопросов, что были прежде – теперь в конце ставится жёсткая точка: случилось непоправимое, произошёл жизненный слом.

Однако по прошествии времени изначально данное чувство красоты и возвышенности берёт своё («Баркарола», стихи Марины Цветаевой). Утраченное счастье, прощание с любимым принимается не только объективно, как данность, которую невозможно изменить, но и с удивительной просветлённостью. Через ритм не просто плавного,

но даже величавого покачивания *(баркарола!)* передаётся стремление преодолеть боль сердца и сохранить, насколько это возможно, душевное равновесие.

Не проклятье вслед покинувшему, а тихое вопрошание и ещё больше – прощение и доброе напутствие. Остались невидимые миру слёзы очищения, осталась любовь, не требующая ответа – это ли не высшее из того, на что способен в своём бескорыстии человеческий дух?

С точки зрения «коммуникабельности», о которой шла речь, в этом, финальном номере особенно ощутимо характерное для всей «Лирической тетради» желание автора синтезировать традиционные романсные формулы с интонационностью песенного стиля второй половины XX века.

* * *

Как и у ряда других композиторов того времени, многое в творчестве Елены Гохман 1960–1980-х годов было отмечено *романтическими чертами* (разумеется, то был романтизм в его современной версии). Самым существенным в этом отношении было всемерное утверждение всего, что связано с миром личности и в том числе означало следующее: едва ли не всё просматривалось в призме подчёркнуто индивидуализированного, субъективного. Исходя из этого, композитор чутко прослеживала малейшие колебания состояний своих героев, детально исследовала сложные перипетии их взаимоотношений.

Одна из явно романтических черт состояла в остроте и неожиданности *контрастов*, заставляющих вспомнить, к примеру, контрасты в шумановском фортепианном цикле «Карнавал», но ещё более резкие и непредвиденные. Что только не противопоставлялось в музыке Е.Гохман тех лет! Полная душевная умиротворённость и дерзкое буйство проявлений; восторженность, наивность, простодушие и абсолютная разуверенность, пугающий мрак дьявольщины; высоты духовности и нарочитый примитив; ярость, ожесточение и бессилие, изнеможение и т.д. и т.п.

Одно из важнейших противоречий времени обозначилось по линии поистине кричащего контраста между стремлением к беспроблемному существованию и неумолимым нарастанием драматизма: то есть, с одной стороны, образ жизни представал как непрерывный досуг, буффонада, а с другой – как сплошная му́ка, трагедия. Прихо-

дится только поражаться тому, как всё это могло соединиться в творчестве одного композитора.

Различные грани подобной контрастности уже можно было отметить в массе называвшихся выше произведений. Допустим, на всём протяжении «Испанских мадригалов» идёт нескончаемое противоборство света и мрака. В качестве совершенно конкретного образца можно указать № 4 («Плач гитары») с его просто невероятными взрывчатыми перепадами состояний: статика неторопливо текущих раздумий, относительный покой (хотя и томительный, внутренне напряжённый) – нервная экстатичность, доходящая почти до исступлённости.

Далее. Концерт для оркестра «Импровизации» построен на поляризованных (можно сказать, взаимоисключающих) контрастах между частями и внутри частей (имеются в виду средние разделы в двух первых частях). Диптих опер на чеховские сюжеты – это поистине *«и смех, и слёзы»*, вдобавок ко всему развивающие традиции русского музыкального театра в его противоположных ипостасях классических «лирических сцен» (опера-элегия) и современной гротесковой бурлески (опера-юмореска).

Кроме того, «Мошенники поневоле» решены как свободный монтаж резко сопоставленных между собой ситуаций, состояний и лиц-масок, а драматургический остов «Цветов запоздалых» основан на пропасти, отделяющей «лейтмотив любви» (символ поэзии, нежности, красоты, идиллических упований) от «лейтмотива денег» (олицетворение жёсткой прагматики, огрублённости и угловатости с отсветами зловещей беспощадности).

Как видим, использование обострённых контрастов имело тенденцию к их перерастанию в прямые антитезы, что резко драматизировало фабулу произведений Елены Гохман. Но тот же принцип мог применяться и с иной целью, вызывая эффект вольной игры контрастов с различным смысловым наполнением этой игры.

«Мелодия и Арабеска» для виолончели и фортепиано (1983) даёт пример всего-навсего единичного контраста, но контраста подчёркнутого буквально «по всем статьям», начиная с акцентированного стилевого противостояния: неоклассицизм, причём в ракурсе едва ли не нарочитого «ретро» – «модерн» и опять-таки в особом наклонении так называемой лёгкой музыки или концертно-танцевальной эстрады. «Мелодия» пленяет пластикой кантилены, текущей плавно, нестеснённо, широко до бескрайности. Возвышенный строй чувств

(вплоть до прекраснодушия) находит себя в светлой элегичности, дарящей ощущение душевной отрады, настроение благоденствия духа.

«Арабеска» построена как сугубо инструментальный диалог, изобретательный до изощрённости, напоминающий весёлую имитацию дуэли – дуэли остроумия, взаимного розыгрыша, в которой уколы партнёра парируются с лёгкой насмешливостью, с обилием неожиданных выпадов, интригующих сюрпризов. Оружием здесь служит непредсказуемость, пикантная шутка, острый жест. Всё основано на недомолвках, едва уловимых намёках, воспроизводимых с элегантной небрежностью, неотразимым светским шармом и вместе с тем эффектно, броско, в зрелищной манере. Причём создаётся это очаровательное скерцо как бы из ничего (чрезвычайно живая подача общих форм движения и непрерывные блики синкопированного ритма).

В **Сонатине-парафразе** для фортепиано и ударных (1985) игра стилями ведётся «в открытую», что зафиксировано в заголовках частей: ***I. Бетховен, II. Моцарт, III. Гайдн и Россини***. Однако эта вольная фантазия по моделям классики (с завуалированными коллажными вкраплениями) только на первый взгляд может произвести впечатление музыкальных шалостей-кунштюков.

Крайние части связывает лишь то, что всё в них нацелено на самое активное действие – в остальном же они даны в предельном размежевании. В одном случае (I часть) это бурлящая лава жизненной борьбы, вскипающая порывами-бросками волевых преодолений, захватывающая той одержимостью, которая граничит с самосжиганием – таким образом, перед нами парафраз на «драматического» Бетховена. В другом случае (финал) это брызжущее веселье, забавы в манере Гаргантюа и Пантагрюэля, стихия пересмешничества, густо пересыпанного перцем искромётных выпадов, пикантно-грубоватых бурлесок и дерзких острот на грани дозволенного.

И всё же отмеченные контрасты несопоставимы с тем сдвигом настроения, который возникает в средней части. Здесь происходит полное снятие какой-либо активности, и всё перемещается во внутренний мир человека. В зыбком и пугающем ночном мраке он остаётся наедине со своими чувствами и мыслями, исповедуясь самому себе (очень характерны многозначительные паузы). До дна раскрываются сокровенные тайники души, которая в эти минуты словно оголена, прозрачна до бестелесности и в своей хрупкости совершенно беззащитна перед безмерностью обступающей темноты (мистические бездны духа подчёркнуты «тишиной» глухих раскатов гонга и там-тама).

Вот какие противоположности могли уживаться в одной натуре! Но, кроме того, подобная многослойность дополняется незримым диалогом, который современник ведёт с великими тенями далёкого прошлого. Он как бы сравнивает, сопоставляет, примеряет к себе эталоны, которыми жили прежние эпохи.

* * *

Настоящий компендиум контрастов сосредоточен в **«Семи эскизах»** для фортепиано (1985). Энергичнейшее манипулирование ими начинается с «игры слов», которую позволила здесь себе композитор. Не ограничившись буквой ***Э*** *(Э-скизы)* она даёт головоломную цепочку подзаголовков пьес с неизменным начальным ***эпи-***: **№ 1. *Semplice* (Эпиграф)**, **№ 2. *Con moto* (Эпиталама)**, **№ 3. *Piacere* (Эпизод)**, **№ 4. *Nobile* (Эпистола)**, **№ 5. *Energico* (Эпиграмма)**, **№ 6. *Con anima* (Эпитафия)**, **№ 7. *Allegramente* (Эпилог)**. Опираясь на эту лексикографическую канву, автор, подобно исследователю-психологу, тщательно анализирует, из чего соткан «герой нашего времени». И приходит к выводу, что он очень разный, многоликий.

Всё в нём основано на сложной светотеневой гамме, на резко выраженных антитезах. К тому же он склонен к парадоксальности и к совершенно неожиданным переключениям, которые идут в основном по линии противопоставления *внутреннего и внешнего*.

Первое обычно связано с подчёркнутой серьёзностью, возвышенностью образов, а также с самоуглублёнными состояниями личности; второе – чаще всего с тем, что лежит на поверхности жизни, в том числе отражая её суету, вздор или «оперетку», как выразился один из персонажей романа М.Булгакова «Белая гвардия».

В отношении второго из названных моментов наиболее показательны № 5 и № 7. Подзаголовку № 5 (Эпиграмма) отвечает включение в тематическую канву пьесы узнаваемых «осколков» интонационного контура известной детской песенки из мультфильма «Три поросёнка». Локальным посылом этой пьесы было желание дать язвительный шарж на некоторых не в меру идеологизированных «деятелей» тогдашней Саратовской консерватории. Препарация материала на манер вертлявой клоунады порождает мини-сатирикон, в котором через гипертрофию гротеска передаётся эксцентричный выверт, язвительная ирония, сардоническая насмешка.

В совершенно иных очертаниях предстаёт сфера внешних проявлений в финале (Эпилог). Эта джаз-ро́ковая токката ошеломляет

мощным динамическим напором, передаёт азарт сверхскоростей, рождая впечатление неудержимо мчащегося локомотива, но ещё более – являет собой выражение современного экспансионизма. Господствующая здесь атмосфера дерзкого вызова, взрывчатой импульсивности оттеняется островками призрачно-мистических виде́ний (*pianissimo* этих неоклассических хоралов в окружении грохота основных разделов едва прослушивается).

Невероятно сильные перебросы из крайности в крайность возникают не только между соседними пьесами, но и внутри пьес. Для примера достаточно указать на стык пьес № 3 (Эпизод) и № 4 (Эпистола). Первая из них – авангардная по письму, жёсткая, экспрессионистически заострённая. Средствами сонорно-кластерных напластований, звуковых «клякс» и резких регистровых сломов создаётся своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, притягивающую своей загадочностью, непостижимостью, запредельностью. И вместе с тем эта «чёрная дыра» не может не пугать своей неподвластностью разуму, своим зловещим демонизмом, падением в бездну иррационального.

Вторая пьеса – классически благородная, возвышенная в своей элегической мечтательности. В её контуре угадывается шопеновская Прелюдия *e-moll* (она воспроизводится в характере свободного коллажа). Но спокойное течение этой медитативной лирики, наполненной светлой меланхолией, неоднократно прерывается вторжениями джазовой импровизации. Вновь упомянув этот вид искусства, можно сделать вывод о заметном участии соответствующих форм музицирования в формировании стилевого комплекса музыки Е.Гохман.

Казалось бы, подобные вторжения игривых, ветреных, легкомысленных настроений в сосредоточенный лирический монолог должны восприниматься не иначе как досадное недоразумение, как загрязняющие пятна вездесущей сутолоки. Однако следует признать, что в этих эпизодах обезоруживает присущий им светский шарм, очаровательная пикантность. Кроме того, нелишне прислушаться к наблюдению Р.Щедрина, который на обсуждении «Семи эскизов» в Москве по отношению к этой пьесе подметил следующее: словно бы распахивается окно и в комнату с улицы врывается иная музыка.

Затронув Эпистолу, можно перейти к рассмотрению первого из названных выше моментов, обращённого в «Семи эскизах» к сфере внутренних проявлений человеческой натуры. Здесь, в свою очередь, также представлены весьма сильные контрасты. Скажем, по стилевой

ориентации с элегическим лиризмом Эпистолы, наследованным от Шопена, сопоставлена поэтика грёз и мечтаний начальной пьесы (Эпиграф), восходящая к образу шумановского Эвзебия, к тому же поданная в ракурсе благодатной тишины, покоя, когда всё озарено мягким умиротворяющим светом (такому впечатлению способствует и фактура с её уподоблением ажурным *arpeggiati* арфы).

Следующая пара поляризованных контрастов. С одной стороны, нежная и радостная взволнованность лирического восторга, трепетного обожания с тончайшей нюансировкой эмоции, которая буквально излучает ощущение поэтичности (Эпиталама). Примечательно, что разработано это очень изысканное по своему складу настроение в русле сложившегося к этому времени так называемого *«третьего направления»*, поскольку интонационный остов пьесы явно происходит от современной эстрадной лирической песни.

С другой стороны, сумрачная «разъедающая» медитация, напряжённейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и снедаемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа (Эпитафия). Воспринимая подобные философско-трагедийные раздумья, невольно вспоминаешь древнее изречение: *во многой мудрости много печали*.

И в данном случае имеет смысл заметить, что вслушиваясь в этот остророфлексирующий монолог, в эту подчёркнуто личностную речитацию, наполненную жгучей, экспрессивнейшей ностальгией, самую близкую ассоциацию находишь в *канте хондо* (*«глубокое пение»*, характерное для определённого рода испанского фольклора), соприкосновение с которым помогло так выразительно передать исповедь мыслящего и страдающего духа.

Подобные сближения позволяют говорить о присущей Елене Гохман органичности контактов с этим национальным элементом, что позволило убедительно обрисовать соответствующий колорит как в «Испанских мадригалах» (1975), так впоследствии и в балете «Гойя» (1996).

* * *

То, что можно было услышать в отдельных из «Семи эскизов» («шуманизмы» в Эпиграфе или маленькая фантазия по канве одной из прелюдий Шопена в Эпистоле), отразило ещё одну грань устремлений, возникшую в музыкальном искусстве с конца 1970-х годов опять-таки как реакция на крайности авангарда – *неоромантизм*, что

подразумевает прямое сближение с жанровой системой и стилями художественной культуры XIX столетия. У Елены Гохман это представало как естественное следствие столь присущих её музыке живой, трепетной эмоциональности и взволнованного лиризма.

Неоромантизму в частности было свойственно и возрождение того, что такого расцвета достигло в эпоху романтизма – имеется в виду *вокальная лирика.* И у нас есть все основания для того, чтобы утверждать: в этом отношении сделанное Еленой Гохман находится на уровне лучших достижений отечественной музыки второй половины XX века (в таких случаях в первую очередь обычно называются имена Георгия Свиридова и Валерия Гаврилина).

Превосходные образцы неоромантизма находим в вокальном цикле **«Бессонница»** (1988). Один из них – № 6 («Откуда такая нежность?»). Здесь сразу же обращает на себя внимание покоряющая органичность певческой интонации, трепетно-утончённая звуковая ткань, поразительная гибкость взаимодействия вокальной и фортепианной партий (напоминая лучшее у Шумана – ещё раз вспомним имя этого композитора-романтика). Однако подаётся подобное в сугубо современном истолковании, от которого в том числе идёт нервность болезненно чуткой и ранимой натуры.

Рассматривая круг современно-романтических черт творчества Елены Гохман, обратимся к тому, что было связано с раскрытием трагического мирочувствия. В продолжение всё той же контрастности, доводимой до поляризации, её музыка фиксировала внутренний разлом, словно бы жизнь расходилась по швам. По одну её сторону кружилась ярмарочная карусель, бурлило веселье, отплясывался бесшабашный трепак, блистал юмор, раздавался гомерический хохот – всем этим переполнены, например, Квинтет-буфф для медных духовых инструментов и опера «Мошенники поневоле».

Однако где-то в глубине не покидало ощущение подозрительного самообмана, шутовской эйфории и чудилось, будто в отлаженном жизнеустройстве что-то трещит и надламывается. А по другую сторону стремительно накапливалась боль души. Вслед за оперой «Цветы запоздалые» она, как снежный ком, разрасталась в появлявшихся один за другим вокальных циклах «Лирическая тетрадь», «Последние строфы» и в романсах на стихи Н.Асеева.

О «Лирической тетради» выше говорилось, поэтому сразу же перейдём к следующему циклу. **«Последние строфы»** (1983) – интимная исповедь изверившегося человека, потерявшего всякую

надежду на лучшее. Интимная в том смысле, что это исповедь наедине с собой, для себя – исповедь, не требующая даже малейшего соучастия. Интимная она и в том отношении, что для её воспроизведения требуется сугубо *лирический* тенор, причём желательно, чтобы в исполнении он приближался к полуфальцетному или так называемому микрофонному пению.

И трагизм здесь особого рода. Тихий трагизм одиночества, из которого не ищут выхода, поскольку уже нет страстей и желаний и ничего не ждут от жизни. Совсем изредка встрепенётся душа, но это *«последняя»* взволнованность и возникает она не от встречи с живой реальностью, а в воспоминаниях о былом, в мысленном разговоре с давно ушедшим близким человеком.

Но тускнеющей вечерней зари и *«прощального света»* умерших чувств слишком мало для поддержания жизни. Она, в сущности, уже кончилась. И хотя ещё прослушивается неровный, сбивчивый пульс стынущего сердца, всё лишено смысла и цели – ведь утрачено то сокровенное, без чего остаётся пустота тягостного прозябания и горькие думы над могилой жизни. Сгущается сумрак безнадёжности, кончаются слова, и вот-вот оборвётся нить души, связующая с канувшим безвозвратно.

Для выражения этой элегической печали, полной безнадёжности и тихой обречённости, композитор всё необходимое нашла у Фёдора Тютчева, и общему названию цикла («Последние строфы») отвечают соответствующие заголовки частей: «Прощальный свет», «Ночная звезда», «Последний отблеск», «Постлюдия». Подборке стихов, которые корреспондируют самым мрачным страницам шубертовского «Зимнего пути», сопутствует глубоко душевная, тоскливая и «переживательная» интонационность русского городского романса.

Следовательно, перед нами ещё один опус Е.Гохман, созданный в русле неоромантизма. Но, кроме того, он смыкается и с приметами «третьего направления». Дело в том, что отмеченная ретро-интонационность насыщается изнутри лирическими попевками, характерными для современной песни-романса, а фортепианная партия выдержана в «битовой» манере, свойственной балладному стилю рок-музыки (жёсткий аккордовый остов-ритм).

Может показаться, что в драме 1980-х годов многое сводилось к «частной» жизни и лирическим мотивам. Однако, вслушиваясь в музыку Елены Гохман, начинаешь понимать: чаще всего так проецировались на отдельные судьбы общая кризисная ситуация (нараставшее

ощущение изжитости социального уклада, всё более накалявшаяся общественная обстановка), хотя её «замыкание» нередко происходило на единично взятой личности.

Как это выглядело, можно судить по следующему вокальному циклу, который к тому же даёт представление о всё более глубоком вхождении в полосу безвыходности. **«Три романса на стихи Николая Асеева»** (1984) воспринимаются как серия тупиковых состояний. Основное из них напоминает существование на вулкане тревог, катаклизмов, когда всё внутри дрожит в величайшем напряжении, в предчувствии неминуемых бедствий, в нервном биении эмоций, которые пульсируют судорожными вспышками с резкими прерывами.

Дополняющее состояние – не просто скованность и заторможённость, а полное оцепенение, психологическая застопоренность, своего рода распластанность сознания, когда воля атрофирована, всё горестно поникает, и бессвязно нашёптывается одно и то же заклинание.

Ничего не дают попытки переключения – «удовольствия» в таком состоянии кажутся слишком неуместными. Точно так же ничего не дают и взрывы возмущения, несогласия, протеста, которые всегда кончаются бессильным пониканием и бесцельным рефлексированием.

В столь же экспрессивном наклонении воспринимаются и две другие исповеди – одинаково пронзительные при всей их разноплановости.

Написанные для меццо-сопрано, виолончели и фортепиано, эти романсы («Свет мой оранжевый», «Твои шаги», «Песнь о Гарсиа Лорке») уже подводили к экстремальным величинам.

* * *

Своего предела трагедийная линия творчества Елены Гохман достигла в цикле **«Бессонница»** (1988). Здесь есть несколько страниц относительного просветления и успокоения души (например, «Откуда такая нежность?», «Живу, не видя дня…», «Новый год», «Свете тихий»). Однако суть и основа заключена в сильнейшем *трагизме*. Отчаяние, безысходность и лихорадочно-взрывные, но безнадёжные попытки противостоять кромешной тьме – так выглядела доведённая до крайней точки мученическая драма романтической личности.

Эта драма приобрела к концу 1980-х годов характер катастрофы, что можно было тогда наблюдать в сочинениях целого ряда отечественных авторов, но в вокальном цикле «Бессонница» получило, пожалуй, самое острое воплощение. «Союзницей» композитора в этом

стала поэзия Марины Цветаевой – как известно, герою её стихов в высшей степени присущи трагический тонус и болезненно острая восприимчивость. Не случайно с творчеством этой поэтессы у Елены Гохман многое связано и за пределами «Бессонницы». Были у композитора до этого встречи со стихами других поэтесс – Анна Ахматова, Саломея Нерис, Сильва Капутикян. Но только соприкосновение с художественным миром Цветаевой высекло огонь такой силы.

Что роднит стихи, созданные большой русской поэтессой в начале прошлого века, и музыку, написанную на его исходе? Вряд ли столь важно то, что здесь сливаются голоса двух женщин-творцов. Да, на поверхности, если замечать только наружность слов, речь идёт о женской жизни, однако суть сказанного неизмеримо глубже, шире и равно тревожит любого.

Тревожит прежде всего исповедальностью. Ничто не утаено от стороннего глаза, всё до самого дна поведано и открыто. Но это не расхристанность и не крик напоказ. Это беспощадный суд, которым судит себя красивая, гордая, сильная натура, судит свою несложившуюся судьбу, свои несбывшиеся надежды. Вот откуда горячее, нервное биение сердца, обжигающий тон, чувство неизбывной горечи, ощущение саднящей душевной боли.

Всё это есть и в стихах, и в музыке. Однако даже неискушённый слушатель не проведёт между ними знак полного равенства. Музыка многое расцветила, наполнила тончайшей эмоциональной нюансировкой, высветила островки забытья и грёз, сделала исповедь ещё сокровеннее. Но главное – в озвученном слове до невероятия обострились контрасты, ожесточились перепады настроений, многое накалилось до предела, оказалось на грани срыва.

Казалось бы, насколько драматичной и пронзительной воспринимается поэзия Марины Цветаевой! И всё же Елене Гохман удалось ещё более усилить интенсивность переживания, ещё более обнажить кровоточащие раны человеческого сердца, переместив тем самым многое в область открыто трагического. Что стои́т за этим сдвигом в сравнении со стихами и почему так остро воспринимается этот сгущённый драматизм? Причина достаточно очевидна, и видится она в том, что музыки в данном случае коснулась незримая печать конца 1980-х годов – времени тревог, разуверенности, покаяний и трудных поисков...

Теперь всмотримся внимательно в облик героини вокального цикла «Бессонница». Сразу же ясно, что перед нами натура, наделён-

ная всеми богатствами души. Сколько в ней красоты, утончённости, и какими сокровищами чуткости, нежности может она одарить! Однако выпадает на её долю слишком немногое – изредка зыбкое просветление, луч слабой надежды, тень доброго воспоминания, ещё реже островки ласки, тепла, покоя, грёз. Вот и весь свет в окне, всё счастье. Но как научился человек дорожить этими крупицами. Ценит их буквально на вес золота, отдаётся им с величайшим трепетом, прикасается к ним с предельной бережностью, лелеет, пестует, боготворит. Проживает каждое мгновенье отрады как драгоценный дар, удерживает всеми силами, потому что знает, что любое из них неповторимо и может стать последним.

Научилась эта душа и другому – тихому смирению, умению покорно принять всё, что приходит извне.

Но в случае чрезвычайной опасности ангельский лик может перемениться на мрачный лик демона. В экстремальной ситуации человек обнаруживает в себе способность к поступку, к яростному противлению. На краю пропасти он способен поставить на карту всё. Сжавшись в пружину, готов вступить в поединок с кем угодно. Рождается отвага отчаяния, испепеляющий гнев отповеди, обжигающий накал страстей, доходящий до ожесточения.

Вот такая, в высшей степени нежная, красивая и в то же время внутренне сильная человеческая натура заявлена в вокальном цикле «Бессонница». И натура эта обречена на существование в сплошной осаде тревог, в железных тисках опасностей, подавляющих воздействий, среди невероятной непрочности нынешнего мира. Всё время нужно быть настороже, в постоянной готовности к беде. Повсюду и всечасно подстерегает судьба – далёкими вздрагиваниями глухо урчащей дьявольской бездны, коварными уколами из-за угла или всегда неожиданными, беспощадно хлещущими ударами.

Вот откуда изматывающее своим постоянством перевозбуждение, судорожное биение сердца, дрожь души, сжавшейся в комок оголённых нервов. Нестерпимая боль может исторгнуть из груди рыдание, пронзительный крик о пощаде. Но ещё чаще слышна кроткая молитвенная мольба, почти безнадёжная и потому бессильно опадающая.

Остаётся приблизиться к последней черте – вступить в диалог с самой ночью, бросить вызов вселенскому Злу, произнести не заклинание даже, а яростное заклятье Мрака.

Затерянность в безвыходных лабиринтах и тоннелях бытия без малейшего света надежды, предельное напряжение, доводимое до

грани срыва, полыхающее пламя горящих нервов и кровоточащая рана души – вот в чём была суть трагизма 1980-х годов. Только какая-то самая малость оберегала от полного отчаяния, поддерживала горение еле теплящейся свечи в этой кромешной тьме.

И что ещё придавало мужества, так это способность взглянуть на происходящее со стороны, отстранившись от своих страданий, апеллируя к высшему, небесному суду. И оттуда приходило полное оправдание: будь спокоен, имярек, этот крестный путь неотвратим и никому не дано более достойно совершить восхождение на Голгофу века.

Пройдя круги ада, человек обретал высшую мудрость. Мудрость, которая опирается на самое сокровенное, негасимое и святое в душе. Мудрость всепонимания и всепрощения.

* * *

Итак, в вокальном цикле «Бессонница» была до последнего предела доведена драма души. Герой музыки Елены Гохман предстал здесь на краю бездны отчаяния, в безвыходно-катастрофическом тупике жизни. Невероятное напряжение, нескончаемый нервный спазм трагического мирочувствия, психологизм исключительно чуткого реагирования на малейшие колебания «погоды» внутри и извне нашли себя, с одной стороны, в сверхимпульсивной порывистости, в подчёркнуто «рваных» ритмических рисунках, в окончаниях-опаданиях фраз с неожиданными модуляционными омрачениями, а с другой – в заострённой колокольности (она выступает символом фатальных предзнаменований) и в грохочущей аккордике рояля (олицетворяет патетику обрушивающихся на личность подавляющих воздействий).

Понятно, что то была критическая точка существования – бесконечно долго столь трудный час человеческой судьбы продолжаться не мог. И в следующем после «Бессонницы» вокальном цикле **«Благовещенье»** (1990) были намечены пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни.

Сюда от предыдущего цикла ещё тянется нить трагедийных настроений – кстати, они опять-таки связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Ещё возникают приступы бескомпромиссности, прорывается желание отмежеваться от «непотребства» эпохи («Что же мне делать?» и «Отказ» на стихи Марины Цветаевой). И тогда реакцией на смертельную горечь и безысходность звучит

гневная отповедь, горделивый вызов, проклятие жестокому веку – звучит в манере категорически-императивной ораторской речи.

Ещё немало того, что тяготит, тревожит, давит, порождая болезненно острое восприятие происходящего во внешнем и внутреннем мире (отсюда резкие, мгновенные перепады настроений). Ещё многое находится в смуте, на жизненном распутье, затаившись в сомнениях, ожиданиях, непределённости, напряжённо всматриваясь и вслушиваясь в неведомое.

Но уже удаётся отойти от трагизма жизнеотрицания и растёт решимость вырваться из мрака, одолеть громоздящиеся опасности («В ранний иль поздний час» – это уже «другая» Марина Цветаева). Открываются манящие дали, и душа трепещет взволнованным порывом вперёд и ввысь. Пробуждается чувство неумирающей, бесконечной прелести жизни. В этом чувстве нераздельно соединяются личное и общее, что находит себя в опоре на перезвон колоколов и величаво-торжественный строй лироэпического распева («Красною кистью» и «У меня в Москве» Марины Цветаевой).

И если это получает неоромантическую окрашенность, то в ней теперь при всей взволнованной трепетности или пылкой восторженности неизмеримо больше объективности и уравновешенности. Эмоции ставятся под контроль, выдвигается заслон всему «слишком». Не случайно господствующими в данной линии становятся шубертовские веяния («Душа не уснёт в покое» Марины Цветаевой, «Незнакомка» Осипа Мандельштама, «Ветер» Игоря Северянина).

Как глоток свежего воздуха, приходит желанная радость. Всё внутри открывается навстречу свету, раздолью, благодати. Личность воспринимает себя как самодостаточное существо, исполненное сил, способное противостоять любым невзгодам и напастям бытия – отсюда звучная, весомая гимническая нота («Ах, я счастлива» Марины Цветаевой).

Это совершенно реальное, земное человеческое счастье. И вливается в него радость сопричастности к всеобщему потоку жизни. Жизни, которая заново ощутила для себя твердь под ногами. Твердь эта в корнях России, в её былинности, в исконных обрядах, в устоях православия. Возродить всё это – значит воспрять духом. Вот откуда ликующие фанфары, громогласие колокольной звонницы, праздничная аллилуйя, торжественное славословие во имя земли и небес (в том числе в сугубо национальной ритмике пятидольного размера).

И вот почему важнейшей опорой в устанавливающемся приятии жизни становятся духовные песнопения, восходящие к церковным праздникам. Песнопения эти претворены очень индивидуально, по-своему: упругие, чрезвычайно динамичные по ритму распевы поддержаны мощным, укрупнённым мазком фортепианной фактуры, придающим общему звучанию эпическую весомость («Пасхальный гимн» Игоря Северянина, «Благовещенье» Марины Цветаевой).

Ещё прочнее утверждает в новых жизненных основах вещее слово, произнесённое душой в истовой молитве, выношенное в сокровенных думах о том глубинном и значительном, что изначально было дано Руси. Руси без елея, живущей просто и строго, по высокой мере, что находит себя в чутком воссоздании исконно русского распева («Успенье нежное» Осипа Мандельштама).

* * *

Вокальный цикл «Благовещенье», казалось бы, зафиксировал тот факт, что опоры обновлённого мирочувствия обретены и остаётся только укреплять их. Однако происходившее на рубеже 1990-х годов вхождение в координаты иного жизненного порядка осуществлялось, конечно же, не без затруднений и зигзагов, о чём свидетельствует вокально-хоровая композиция **«Три посвящения»** (1991), написанная для сопрано *solo*, хора и органа.

Открывается она приблизительно тем, что в конечном счёте утверждалось в написанном за год до того цикле «Благовещенье». В «Молитве» (слова Александра Куприна) сквозь сумрак сгущённого, рефлексирующего психологизма (непрерывные мажоро-минорные мерцания, «рваные» ритмы партии органа) проступает светоч обновлённой веры, приближается миг благостного очищения, начинает струиться нисходящее с горних высей божественное милосердие, врачующее душу. И пусть всё это ещё зыбко, непрочно, и предстоит многое сделать, чтобы окончательно утвердиться в желаемом, но пока что достаточно и того, что истинная стезя хотя бы нащупывается.

Однако в следующей части («Аве, Оза», стихи Андрея Вознесенского) молитвенность преобразуется в непрерывные взывания ключевой фразы, и в этом *Ave* звучит отнюдь не приветствие и здравица, а боль и мученичество (особенно в артикуляции вскрикиваний хора).

Заявляющий тем самым острый нерв болезненного восприятия неблагополучия современного бытия выступает в сложном взаимо-

действии с желанием смирить гордыню, воззвать к высшим силам и к окружающему миру голосом неустанного заклинания, тихой мольбы: тяжко на земле, тяжко душе человеческой, тяжко красоте – пойми, помилуй и защити!

Именно так воспринимается то, что удалось запечатлеть композитору посредством оригинальнейшего дуэтирования сопрано *solo* и речитации унисона мужских голосов.

В заключительной исповеди («Лунная соната») композитор развивает давний опыт, предпринятый в отношении баховской Прелюдии *C-dur* (имеется в виду *«Ave, Maria»* Шарля Гуно): вокальная линия, дополняемая выразительными подголосками хора, накладывается на фактуру I части знаменитого бетховенского шедевра (но с заменой фортепиано органом).

Представляется, что Елене Гохман, как и её французскому предшественнику, в полной мере удалось решить ключевую проблему, возникающую в подобных случаях – добиться не меньшей выразительности звукового пласта, добавляемого к исходному оригиналу, и благодаря возникающему наложению добиться нового художественного качества.

Это новое качество с особой силой обнаруживает себя в ходе развития, когда исключительная проникновенность трепетного монолога сопрано *solo* оборачивается на кульминации пронзительной печалью безысходности, что было запрограммировано избранными стихами Марины Цветаевой, столь созвучными «ночным» текстам вокального цикла «Бессонница».

* * *

Магистраль последующей эволюции творчества Елены Гохман складывалась в согласии с вектором, намеченным в вокальном цикле «Благовещенье». И магистраль эта по своим параметрам смыкалась с тем, что мы в последнее время всё чаще связываем с понятием *Постмодерн*.

В данном конкретном случае это выглядело следующим образом:

- преодоление всего излишне субъективного и акцентированно личностного;
- отказ от романтической исключительности и экстремальности (и соответственно – от леворадикальных крайностей);

- переход к более объективному, выверенному, общезначимому восприятию жизненных процессов;
- тяготение к большей уравновешенности образного строя с избыванием трагизма, дисгармонии, содержавшими в себе потенцию жизнеотрицания, вытесняемого позицией отчётливого жизнеутверждения;
- и речь идёт о жизнеутверждении без каких-либо утопий – реальная жизнь воссоздаётся во всей её сложности, во всём многообразии, с присущими ей светом и тенью.

Как уже говорилось, явственный сдвиг в этом направлении наметился в вокальном цикле «Благовещенье». Он появился как раз на грани десятилетий, в 1990 году. Но следует подчеркнуть, что это была и своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые можно обозначить как вторая половина XX века (1960–1980-е годы) и рубеж XXI столетия (с 1990-х).

И в соответствии с настоятельными запросами изменившегося времени, начиная с «Благовещенья», в творчестве Е.Гохман всё более существенное место занимают духовные мотивы. Они выдвигаются в качестве твёрдого жизненного основания, становятся мерилом нравственности и выступают знаком возмездия, когда эта нравственность попирается человеком. Поэтому едва ли не во всех её сочинениях данного периода возникают музыкальные символы духовного начала, в том числе связанные с такими текстами, как *«Аллилуйя»* (в качестве праздничного славления) и *«Dies irae»* (олицетворение устрашающей фатальности).

Рассмотренные выше «Три посвящения» в этом отношении стали важной вехой: они воспринимаются и как три остродраматические поэмы, и как три молитвословия, что с достаточным основанием позволяет причислить данное произведение к числу сочинений духовного плана. В этом качестве они стали прямым преддверием столь важного для композитора в последующем ораториального жанра.

Что же касается Постмодерна, то его контуры во всей своей отчётливости обозначились в балете «**Гойя**» (1996).

По внешним своим очертаниям перед нами достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но под этой «внешностью» данная партитура таит всеохватывающее жизненное содержание, причём за фабулой, выстроенной по канве одноимённого романа Лиона Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии,

характерные для нашей страны в нелёгкие, смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы.

Неизбежность конфликта неординарной личности с власть предержащими, поэзия мечты и жестокие законы окружающей реальности, любовь как дразнящая чувственность и как высокая, одухотворяющая эмоция, манящие соблазны пёстрого потока бытия и необходимость самоограничения, притягательность успеха, славы и нежелание работать на потребу толпы – так, на пересечении далёкого «вчера» и нервно пульсирующего «сегодня» складывается музыкально-хореографическая повесть *«о времени и о себе»*, о светлых мгновеньях бытия и его тяжких минутах, об отчаянии и надежде, о мучительной, но прекрасной обязанности жить на этой грешной земле.

Реализация столь объёмного, многомерного среза жизни потребовала максимальных исполнительских ресурсов. Звуковой мир этого монументального действа создаётся не только средствами оркестра – вводятся сольные номера (композитор вновь избирает стихи Федерико Гарсиа Лорки) и хоровое пение (на канонические латинские тексты мессы и реквиема).

Всё это спаяно воедино не только скрепами развёртывания сценического сюжета, но и неукоснительно целеустремлённым сквозным развитием музыкального ряда, выстроенного на принципах симфонической организации материала и, конечно же, в опоре на систему лейтмотивов.

Разумеется, в разработке подобной темы немыслимо было проигнорировать испанскую национальную специфику. Эта сторона имела большую предысторию в называвшихся выше камерной оратории «Испанские мадригалы» и кантате «Гренада», в части «Песнь о Гарсиа Лорке» из вокального цикла на стихи Николая Асеева и в отдельных «неназванных» композитором вещах (скажем, «Эпитафия» из «Семи эскизов» для фортепиано, где претворены особенности *канте хондо*, то есть так называемого *«глубокого пения»*). Присоединим к этому тяготение к тембру гитары, которую композитор ввела в целый ряд своих сочинений.

В балете «Гойя» всё это вылилось в настоящее половодье всевозможных красок – от торжественной величавости старинного церемониала («Сарабанда») до сугубо локальных штрихов мавританского наклонения («Заклинатель змей»).

Средоточием национального становятся махо и махи (кавалеры и дамы из народной среды), для характеристики которых уместно при-

вести подборку извлечений из романа Фейхтвангера: *«Испанию XVIII века невозможно представить без их обычаев и нравов… считали себя носителями испанского духа… чтили исконные испанские традиции… в традиционном испанском наряде, особые взгляды, особый язык… страстные приверженцы аутодафе́ и боя быков, горячие в любви… маха на улице – королева, в церкви – ангел, в постели – сатана»*. Средоточием этого средоточия оказываются в балете сцены с названиями испанских танцев – «Фанданго» и «Хабанера».

Свои грани в обрисовку национального начала привносит образ друга Гойи Тореро – образ, раскрываемый в основном в череде контрастных интермеццо, написанных по стихам Гарсиа Лорки и последовательно прослаивающих всё хореографическое действие. Первое из них открывает траекторию его судьбы – он отправляется из родных мест в столицу, чтобы утвердиться в своём призвании.

Линия Тореро – отнюдь не просто вставная повесть, хотя её введение в достаточной степени оправдано уже тем, что эта характернейшая фигура испанского национального уклада стала для творчества Гойи немаловажным мотивом (известен его цикл офортов под названием «Тавромахия»).

Тореро в определённом смысле тоже человек искусства. И его судьба, пусть и прочерченная пунктиром, охватывает практически полный жизненный цикл, в то время как в траектории «планеты Гойя» высвечен только небольшой отрезок (своего рода «портрет художника в зрелости»). Таким образом, введена примечательная параллель к основному сюжету, восполняющая его неизбежные «пробелы».

Как видим, испанская тема оказалась для Елены Гохман весьма притягательной, и она подавала своеобразие далёкой от нас территориальной культуры ярко, колоритно, подчас не без экзотической пряности. В кругу друзей её шутливо именовали *«выдающимся испанским композитором»*.

И для этого были определённые основания, поскольку художественный потенциал отмеченных выше произведений ощутимо превышает то, чем располагает музыка самой Испании последних десятилетий. А если говорить совершенно серьёзно, то в этом видится яркий факт неувядающего цветения испанской тематики, столь существенной для традиций русского музыкального искусства.

* * *

При всей значимости испанского колорита для балета «Гойя», суть данной партитуры определяют содержательные мотивы, выводящие за пределы локуса и приобретающие некое глобальное качество. Основные из них могут быть сведены к таким смысловым парадигмам, как непреодолимый драматизм жизни и спасительная сила любви.

Говоря о первом, прежде всего подразумевается сильнейшее внутреннее напряжение, пронизывающее многие сцены, и тяжёлая печать сумрачной рефлексии, разъедающей сознание главного героя. Причин для этого сколько угодно: исходящие свыше грозные инвективы, нескончаемый поток подавляющих воздействий, обрушивающихся на человека, и непрерывно плетущаяся вокруг него сеть интриг, вновь и вновь разыгрывающееся перед ним зловещее игрище бесов и, наконец, наплывы смятения, вызываемого то и дело возникающей внутренней неудовлетворённостью, которая так свойственна ищущей художественной натуре.

В музыке балета предпринято настоящее исследование различных аспектов губительного воздействия власти на личностную сферу. Исследование это начинается прямо с *Пролога*, который становится завязкой генерального конфликта. Въедливо и неотступно ползущие параллельные квинты тягуче-монотонного, аскетичного распева в характере молебна (вокализ мужского хора и оркестровые басы), чему на уровне визуального ряда отвечают скользящие вокруг Гойи тени монахов – это и угрюмый сумрак жизни, и первый знак той давящей силы, которая пока ещё незримо простирает свою длань над судьбой художника.

Ему кажется, что он всё время находится под неусыпным оком инквизиции. Подчас создаётся впечатление, что ей удаётся проникать даже в его потаённые мысли. Такое происходит, например, когда он, пренебрегая традиционным в Испании запретом на изображение нагого тела, задумывает написать свою «Обнажённую маху». Тут же, мгновенно появляются соглядатаи и доносчики, суетливо снующие в механичных, навязчиво-выстукивающих («стукачи»!) ритмах, вызывающих почти физиологическое чувство гадливости.

Среди ресурсов подавления есть и своего рода «психическая атака». 4-я картина («Десница инквизиции»), открывается Пассакальей. Мрачная процессия с осуждёнными вырастает в нечто большее: неукоснительная мерность католического песнопения, политональное

сочленение хорала мужских голосов и грузно перекатывающихся оркестровых басов, зловещие отсветы засурдиненной меди, угрожающе подхлёстывающая дробь *tamburo militare* (*военный* барабан) – вот благодаря чему происходящее из просто тягостного шествия превращается в тяжёлый «ход» машины репрессий с её чуть ли не вдохновенным пафосом отчуждения от живого течения бытия (в полном смысле – *«С мёртвыми на мёртвом языке»*, как гласит название одной из «Картинок с выставки» Мусоргского).

Вариант открыто силового воздействия во всей своей откровенности представлен в сцене «Облава», где инквизиция осуществляет карательные функции. *«Чёрная жандармерия»* (воспользуемся заголовком стихотворения Ф.Гарсиа Лорки) ведёт охоту на человека, берёт его в неотвратимо сжимающееся кольцо, порождая в жертве ужас безвыходности. Композитор опирается на динамизм особого типа, выдвинутый музыкой XX века – динамизм натиска агрессивных побуждений.

Жёсткий излом интервальных ходов на малую секунду и тритон, импульсивно-отрывистые чеканные ритмические формулы, «стальной» монолит тяжёлых унисонов (в том числе многооктавных), методичный «обстрел» оголённой бестерцовой аккордикой, имитации-стретто, создающие нагнетание напряжённости, неумолимо разрастающийся шквал туттийных *crescendi* – всё это даёт страшную «энергетику» движения военизированной армады, совершающей акт насилия, повергающей и растаптывающей.

Следующий пик в развитии линии, связанной с разоблачением власти, приходится на 6-ю картину («Капричос»). Сюжетная ситуация такова: под впечатлением вызова в инквизицию в сознании Гойи происходит слом – ему кажется, что созданные им обличительные образы вступают в сговор с «блюстителями нравственности», раскручивая вокруг него вакханалию отвратительного измывания.

Одновременно рисуется страшная, но в чём-то закономерная метаморфоза: служители инквизиции предстают в дьявольском обличье, поэтому не случайно на кульминации врываются «лающие» выкрики хора с репликами из *«Confutatis maledictis» («Отвергнув тех, кто проклят»)*.

Череда сцепленных друг с другом номеров («Гротески», «Шабаш», «Призрак аутодафе») – быстро разрастающая лавина, всё более дикое коловращение брутальных образов, химерических фантазмов, кошмарных виде́ний, разнузданных выплясываний нечисти. Эта ор-

гия мракобесия завершается катастрофическим обвалом: личность психологически надломлена, даже раздавлена, её разум на время гаснет…

* * *

Что может поддерживать человека в ситуации подавляющих воздействий, среди жизненных испытаний, столкновений и катастроф? Балет «Гойя» отвечает на этот вопрос двумя проверенными временем рецептами: *любовь и творчество*.

Большая смелость автора состояла в том, что немало страниц данной партитуры посвящено раскрытию различных моментов *творческого процесса*. В наибольшей концентрации они представлены во 2-й картине («Мастерская Гойи»). Художественный акт зафиксирован здесь в его законченной стадиальности.

Монолог солирующей виолончели даёт исходный пункт – сосредоточенные медитации наедине с собой, в ходе которых рождается творческая идея. Затем этап рефлексий (излом нонлегатных звуковых точек в звенящей тишине): нащупывание замысла, его обдумывание, сопровождаемое сомнениями и колебаниями.

Далее – напряжённый, почти мучительный поиск, преодоление материала (ускользающий контур тем, «бурчащие» секундовые созвучия, прерывистые фразы речевого типа, наползающие друг на друга линии). И, наконец, обретение образа: его смутные очертания всё более проясняются, он становится осязаемым, и достигнутый результат рождает состояние радостного возбуждения.

Этот процесс осуществления творческого замысла (от первых проб кисти к завершающим мазкам) передан в формах симфонизированной драмы, волновое развёртывание которой завершается кульминационной зоной пьянящего вдохновения.

Среди малых и больших кошмаров жизни душевную отраду, помимо приливов творческого вдохновения, приносит с собой *поэзия любви*, связанная с образом Каэтаны.

Образ этот представляет собой чрезвычайно сложный сплав ракурсов: есть здесь и горделивая стать высокопоставленной светской особы, властной в своих желаниях *(герцогиня Альба!)*, и грозная грация, олицетворяющая дух Испании, и притягательность на редкость соблазнительной женщины, знающей силу своего очарования, и более всего – вдохновение любовной страсти, готовность отдать возлюбленному всё в себе, что сопровождается трагизмом отчаяния нежной

души, сознающей своё бессилие перед хрупкостью человеческого бытия.

В связи с рассмотрением лирической линии балета необходимо отметить очень важную деталь. Помимо того, что его звуковое воплощение требует добавления к оркестру хора и вокала, примечательна ещё одна уникальная особенность. Состоит она в том, что в классическом балете обычно представлено единственное *Adagio* (па-де-де), где главные герои выступают в завершающем дуэте.

В «Гойе» *пять* таких *Adagio*, и в них в различных ракурсах раскрывается и красота чувства, и глубокий психологизм личностных отношений. Кстати, для каждого из них характерен срыв на кульминации, что прочитывается как извечная угроза человеческому счастью и мудрая констатация того, как непрочно всё в земном существовании.

Сюжет любви двух неодинарных натур изложен с законченной полнотой. Сближение Гойи с Каэтаной происходит на почве их «фронды» к придворному этикету. Дворцовое торжество («Сарабанда»), которым открывается действие балета, «обставлено» музыкой, создающей двойственное впечатление.

С одной стороны, это пышное величие импозантно-рыцарственной Испании, оттеняемое томной грацией изысканных «женских» эпизодов (блёклые краски деревянных духовых). С другой – отсутствие подлинной жизненной силы, стынущей в своей чопорной церемонности («консерватизм» старинной модальности, хотя и освежаемой терцовыми и секундовыми сдвигами).

Появление Гойи на великосветском рауте вносит заведомый диссонанс: сурово-жестковатое *Grave* с тяжёлым биением синкопированного ритма на гулком *pizzicato* низких струнных призвано продемонстрировать, что художнику в тягость находиться среди наряженных кукол – он погружён в собственные мысли.

Свой вызов аристократическим условностям бросает и Каэтана. Она, герцогиня Альба, может позволить себе живую раскованность, дразнящую пикантность, своевольный каприз, интригующую обольстительность «зазывного» танца.

Отсюда начинается цепь рассредоточенных по узловым пунктам драматургии номеров с одинаковым обозначением – *Adagio*. Их пять (повторим, случай в балетной практике небывалый), но одинаковы они только по названию, так как в этих дуэтных сценах главные герои каждый раз предстают в новой фазе своих взаимоотношений.

В первом *Adagio* плетение лейтмотивов Каэтаны и Гойи передаёт сложное психологическое состояние: они как бы присматриваются друг к другу, ведут диалог «дистанцированно» и с достаточной насторожённостью, на робких прикосновениях душ. Подспудное течение этой ворожбы знакомства определяет «змеисто» стелющийся хроматизированный рисунок лейтмотива героини, в котором сквозит и томление, и соблазн женских чар.

Второе *Adagio* (ремарка *«Гойя с Каэтаной счастливы»*) с его «открытой» красотой широких линий, напоминающих о традиционных па-де-де с их апофеозом лирического чувства, побуждает заметить, что композитор интенсивно использует систему различных стилевых ориентиров. О некоторых из них уже было сказано, а сейчас, в связи с рассмотрением сферы лирических образов, любопытно отметить реминисценцию равелевской вальсовой стихии в качестве символа чувственно-экстатического наслаждения.

Третье *Adagio* – одно из откровений балета. Оно возникает как реакция на только что удалившуюся процессию с осуждёнными инквизицией. Подавленные тягостным зрелищем, Гойя с Каэтаной пытаются уйти в забытьё лирической истомы. Зыбкое марево «плывущих» струнных в его полиметрическом наслоении на *ostinato* целотонного комплекса нисходящей фигурации создаёт поистине сомнамбулический эффект погружения в некие миражи, гипнотически завораживающие и вместе с тем пугающие магией «экстрасенсорного» иррационализма.

Четвёртое *Adagio* – поэма глубокой преданности любящего сердца. На этой вершине взлёта души в свои права властно вступает неоклассическая стилистика. Прекрасная пластика бескрайнего мелодического потока захватывает глубочайшей проникновенностью, вырастая в гимн высокой человечности. Потрясающая находка композитора – срыв кульминации: «режущая» аккордика и поникающие линии, угасающие и уходящие в ничто. За сюжетной мотивацией (Каэтана отдаёт Гойе всю свою нежность, возвращая его к жизни после перенесённого им стресса, но сама она обречена) встаёт нечто большее – мысль о трагизме хрупкого человеческого бытия…

Последняя из таких сцен – реквием по навсегда утраченной возлюбленной, которая предстаёт в сознании художника осиянной божественным светом. Но, кроме того, возвышенная печаль этого *Adagio* венчает повествование итоговой мыслью, которая отвечает второй части названия романа Фейхтвангера: «Гойя, или Тяжкий путь позна-

ния». *«Тяжкий путь познания»* жизни, пройденный героем балета, отмечен музыкой, несущей в себе благодать катарсического очищения и передающей восхождение к Вечности.

Это просветлённая песнь прощания и прощения, и с её звуками неизбывно струится с небес печаль красоты и красота печали. Она плывёт над бренной землёй, соединяя ныне живущих со всем прошлым и всем будущим. Она возносит над земной юдолью, открывая в человеческих душах сокровенно-неизъяснимое. Ради этой светлой печали-красоты, ради этого откровения и благодатного очищения можно пройти любые страдания, оно оправдывает в человеческом существовании всё и вся.

Такова «последняя истина» балета? Нет, есть ещё *Эпилог*. Перебрасывая тематическую арку к *Прологу*, он погружает повествование в атмосферу сгущённой сумеречности, в глухоту насторожённости и неведомости, где рядом с Гойей по-прежнему скользят мрачные призраки инквизиции, вновь заставляя сжиматься пружины сознания. Авторская мысль очевидна: даже после самых светлых озарений и высочайших взлётов жизнь неизбежно возвращается на круги своя, она неумолимо берёт своё, заставляя вспомнить блоковские строки: *И вечный бой! Покой нам только снится…*

* * *

Если в предыдущие десятилетия в творчестве Елены Гохман ведущими были камерные жанры (включая *камерную* ораторию «Испанские мадригалы», а также *камерные* оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле»), то с середины 1990-х годов её художественные интересы сосредоточились на *крупных полотнах ораториального плана* (ведь даже «Гойя» в определённом смысле балет-оратория).

Композиции эти по всем параметрам соответствуют нашим представлениям об облике оратории как монументального произведения самой серьёзной проблематики. Причём в русле этой проблематики находятся как «вечные» темы, так и глобальные вопросы, занимающие сознание человечества переживаемой ныне эпохи.

Первым из такого рода сочинений стала ***«Ave Maria»*** (2000) с её жанровым обозначением *Библейские фрески*. Оригинальность авторского замысла в данном случае вне всякого сомнения. Мы привыкли к тому, что *«Ave Maria»* – это небольшое вокальное или хоровое сочинение (вспомним шедевры Ф.Шуберта и Ш.Гуно). У Е.Гохман под таким названием выступает грандиозная композиция для солистов, хо-

ра, органа и большого оркестра, и подобное приходится наблюдать в мировой практике музыкального искусства, пожалуй, впервые.

В ходе развёртывания данного повествования как бы перед взором Богоматери проходит путь её Сына: от Рождества к возмужанию, проповедям и деяниям, а затем через жестокие испытания к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca:* **I.** ***Jntroitus***, **II.** ***Credo***, **III.** ***Crucifixus***, **IV.** ***Sancta Maria***, **V.** ***Finalis***. Их грани, как правило, отмечаются звучанием колоколов, которые выступают в функции вестника-предвещания и усиливают атмосферу священнодействия.

Оратория построена по законам концентрической, зеркально-симметричной формы. Крайние части корреспондируют между собой состоянием благостной молитвенности, гармонии и умиротворённости, чему отвечают тихая звучность и консонантная вертикаль.

Jntroitus – протяжённейшая по времени пантеистическая прелюдия, живописующая некий Эдем, исполненный первозданной чистоты, «райские сады», расцвеченные звончато-хрустальными звучаниями. Здесь сливаются воедино парение человеческого духа и осанна, нисходящая с небес (тончайшим образом дифференцированное струение струнных), а кроме того – это и мир светлых мечтаний, с которыми матери выносят своих детей в круг бытия.

Текстовая канва закономерно открывается первым из богородичных гимнов – *Salve Regina*. Грудной тембр меццо-сопрано *solo* – истинно материнский голос, к которому время от времени присоединяется нежный подголосок дисканта, символизирующий младенческую беспорочность.

В ***Finalis***, выполняющем функцию послесловия, в тех же благостно-лучезарных тонах вновь и вновь слышатся гимнические распевы во славу животворящей силы, дающей начало всему и вся. Развёртывание цепи этих распевов построено таким образом, что их бесконечная нить постепенно словно истаивает в далях мироздания – характерная для подобных эпизодов поразительная тонкость оркестрового письма приобретает здесь особую символическую окрашенность.

Второе концентрическое кольцо композиции образуют II и IV части.

В ***Credo*** обретение и утверждение Истины (торжественно-императивные возглашения) сопровождается вхождением незримого

героя произведения в полосу испытаний и тягот. Возникающее сгущение сумрака и нагнетание напряжённости акцентируется разработкой интонационной сферы холодновато-аскетичных песнопений григорианики и Раннего Возрождения (примечательно господство мужских голосов).

Противоположна этому смысловая траектория ***Sancta Maria***: преодолевая жестокие борения суровой реальности, волна за волной нарастающий поток живительного тепла дарует всепобеждающую силу красоты и покоряющей человечности. Не случайно на данном драматургическом этапе абсолютно доминирует звучание солистов (тенор и меццо-сопрано) с хором, поддержанное преимущественно струнной группой.

Событийным и драматургическим центром оратории становится ***Crucifixus***. И, в свою очередь, центром этого центра является большой раздел, суть которого можно определить понятием *Голгофа*.

Когда оркестр всей мощью ресурсов своего *tutti* рисует картину бичевания, и в неотвратимом напоре грохочущей всеподавляющей звуковой массы тонут стоны, стенания и вопли людских толп, естественно представить себе коллапс глобальных катаклизмов, крестный путь всего человечества и му́ку всеобщего бытия (не случайно ключевой фразой здесь становится *Dies irae*). А когда вступает орган *solo* со всем присущим ему громогласием величественного *grandioso*, нетрудно уразуметь, что это глас праведного гнева, возмущения и протеста, отповедь человеческому неразумию вообще.

В музыке данного раздела совершенно очевидно стилевое столкновение жёсткого авангарда (оркестровый массив) и высокой патетики баховского типа (солирующий орган). Характерный для эстетики Постмодерна стилевой плюрализм используется здесь в целях наиболее эффективной обрисовки соответствующих образов и состояний.

То, что представлено в органном звучании – несомненный *неоклассицизм*. К этому стилевому направлению Елена Гохман всегда испытывала особое тяготение, и в его рамках она создала немало превосходных произведений, в том числе один из своих шедевров – знаменитую «Элегию» (II часть концерта для оркестра «Импровизации», но существует и как самостоятельное произведение для разных исполнительских составов).

Её неоклассицизм предстаёт в очень широком спектре наследуемых традиций: от средневекового хорала и ранессансной полифонии через Баха, Генделя и Вивальди к Моцарту, Бетховену, а далее – к су-

ровой аскезе сакральных песнопений, напоминающих стиль позднего Листа. В этом сказывается присущая композитору приверженность духу и принципам музыкальной классики. И если говорить более конкретно, то используются эти связи чаще всего для того, чтобы ярче раскрыть мир подчёркнуто возвышенных мыслей и чувств.

Возвращаясь к оратории *«Ave Maria»*, следует подчеркнуть, что воспевание Богоматери сопряжено именно с неоклассицистской стилистикой, но как свободно и по-новому истолковывается она и какой вдохновенный, исключительно широкий и пластичный мелодизм порождает она у этого композитора!

Может быть, самый показательный пример в этом отношении находим в IV части, где генеральную кульминацию всего произведения являет гимн именно на текст молитвословия *«Ave Maria»* – необъятная в широте своего дыхания кантилена удивительной, светозарной красоты, поистине «бесконечная мелодия» (свыше шести минут непрерывного интонационного тока). Стилистически эта кантилена собирает в единый концентрированный пучок то, что нам памятно в многовековой кладези песнопений, посвящённых Богоматери: от Жоскена Депре до Шуберта и Гуно.

Отмеченная выше сюжетная канва повествования о земном пути Сына человеческого может быть прочитана и как проекция жизни человеческой вообще: от идиллий детских лет через труды и испытания бытия к гибельному исходу и светлому «постскриптуму», если жизнь была достойной.

Подытоживая, можно с полным основанием утверждать: уже одного произведения, подобного *«Ave Maria»* Елены Гохман, было бы достаточно для того, чтобы войти в анналы мирового искусства. Эта оценка подкрепляется в данном случае тем, что композитор опирается здесь на всеобъемлющий сплав стилевых манер, определяющий общечеловеческий масштаб ораториального действа.

* * *

Отмеченный выше мелодизм с его необычайной широтой и наполненностью становится в художественной системе Елены Гохман точкой опоры среди изображаемых тягот и драм современности, о которых в призме сюжетики прошлого рассказывает она в ораториях *«Ave Maria»*, «Сумерки», «И дам ему звезду утреннюю…»

Особенно очевидна подобная актуализация в вокально-симфонических медитациях **«Сумерки»** (2003), где в трактовке из-

бранных вербальных текстов всемерно акцентирована самая жгучая проблема современности – проблема сохранения природы и выживания человечества.

Всё необходимое для себя композитор нашла у Антона Павловича Чехова, любимейшего своего писателя, которому она поклонялась и как эталону русского интеллигента. Две называвшиеся выше оперы (элегические «Цветы запоздалые» и весёлая рождественская комедия «Мошенники поневоле») – дань её пиетету Чехова, а «Сумерки» – настоящий монумент его дару ясновидения.

Уже более столетия назад он начал тревожиться за судьбу человечества и подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для экологии природы, но и для экологии нашего духа, в котором обнажилось так много противоречий и «трещин» разного рода. Эта пророческая боль ощутима, например, в пьесе «Чайка», где возникает образ бесцельно убитой птицы, или в другой знаменитой драме, где лейтмотивом становится звук топора, которым вырубают вишнёвый сад, а с ним и красоту, поэзию жизни.

Вслед за писателем, усиливая и заостряя музыкой сказанное им (как и в случае с поэзией Марины Цветаевой), Елена Гохман мучительно размышляет в «Сумерках» над этим тяжким вопросом – отсюда своеобразие жанрового обозначения: *Вокально-симфонические медитации*. Опираясь на краткие извлечения из пьес «Дядя Ваня» и «Чайка», а также из рассказа «Без заглавия», композитор развернула большую композицию единого дыхания, но с достаточно ясным членением на три раздела.

Её проблемно-смысловым центром становится именно центральный раздел (он и по времени занимает свыше получаса, то есть более половины всего произведения). Здесь повествуется о драме земного существования, перерастающей в наши дни в трагедию, о неразумии человеческом, которое может привести к всеобщей и окончательной катастрофе. И затем предрекается неутешительная перспектива грядущего опустошения.

Данный многоэпизодный раздел выстроен на взаимодействии контрастов. Его основа – пресс надвигающихся тревог и бедствий. И, разумеется, суть не только и не просто в нарастающей угрозе экологии, за этим стоит мрачная громада тягот, напряжений и катаклизмов нынешнего бытия.

Выдержанные в жёстких урбанистических ритмах взвихренно-экспрессивные токкаты оркестра, основанные на трении диссонансов

кластерные наслоения и сонорные нагнетания, грозовой набат низкой меди и беспощадным приговором обрушивающийся грохот литавр и большого барабана – всё это увенчивается фатальными репликами хорошо знакомого по «Гойе» и *«Ave Maria»* хорового *Dies irae* как устрашающего знака жутких кошмаров Судного дня заблудшего человечества.

Описанной звукосемантической основе сопутствуют попытки противостояния наплывам ужаса через напоминания о том, что всё могло быть иначе (реминисценции тематизма первого раздела), через блики робкой надежды на лучшее (в опоре на тихое звучание струнных), через настоятельные предостережения и взывания к разуму, что в самом развёрнутом *solo* органа с его патетикой сверхнасыщенных звучаний приобретает характер сигнала *SOS*.

Но результат этих попыток неутешителен: холодное выстукивание высоких ударных как символ «костлявой старухи», хрупкие, тоскливые ламентации женских голосов – так воплощается смертная тоска покинутого человечества, затерявшегося в пустоте безжизненной Вселенной.

Если публицистической заданности рассмотренного раздела соответствует преобладание речитации (как солиста, так и хора и даже оркестра), то в начальном и завершающем разделах оратории в свои права вступает мелос, широкий распев. В начальном разделе это определяется стремлением передать гармонию природного и человеческого мира. Так было когда-то и так могло быть всегда, если бы люди бережно относились к законам естества и поддерживали разумное равновесие различных начал жизни.

От музыки исходит дыхание тепла и света, в ней много воздуха и утренней свежести. Звучание деревянных духовых (флейта, гобой, английский рожок, кларнет) придаёт ей отчётливо пасторальный оттенок. Кроме того, в инструментальных партиях немало от пения птиц.

Мягкие переходы из тональности в тональность расцвечивают лучезарную колористическую гамму неизменного мажора. Ощущение тишины, покоя, умиротворённости поддержано баюкающими колыбельными ритмами. Так рисуется благодать Божьего мира, земной рай, и на кульминациях этой идиллической картины троекратно произносится торжественное славословие *«Аллилуйя!»*

Текст заключительного раздела оратории также давал основания пестовать «царство кантилены». При всей болевой настроенности му-

зыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Этот всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что *homo sapiens* сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

В цепи взаимодополняющих эпизодов, создающих многоцветный спектр финального раздела, особенно выделяются два. Первый из них основан на струении нисходящей мажорной гаммы, постепенно опускающейся из верхнего регистра в нижний, что как бы воочию передаёт нисхождение троицы *вера – надежда – любовь* с небесных высот к земной тверди.

Обратившись к характерному приёму из арсенала *минимализма*, композитор добивается поразительного эстетического эффекта: элементарная гамма – и ничего больше, но поданная в сложном плетении голосов и в разном ритме (отдалённо напоминая «*Cantus* памяти Бриттена» А.Пярта), к тому же только скрипки, но в многочисленных *divisi* – всё, казалось бы, проще простого, однако остаётся лишь удивляться тому, как «из ничего» рождается настоящее чудо выразительности.

Второй эпизод – завершающий гимнический распев «Я верую», который следует отнести к высшим художественным откровениям Елены Гохман. Его лироэпика представляет собой органичнейший симбиоз вроде бы разнопорядковых образных граней. Он звучит очень лично и вместе с тем общезначимо, проникновенно и величаво, сохраняя полновесность земного чувства и вознося к горнему.

Эхообразные имитации каждой фразы поочерёдно во всех хоровых партиях создают благодаря имитационному «умножению» впечатление мягкого, но неукоснительного утверждения авторской мысли. Наконец, светозарность этого воспевания, соприкасающаяся с представлением о небесной лазури, сочетается с чисто лирической прочувствованностью (черты серенады, подкрепляемые характерным «бряцанием» *pizzicato* струнных).

* * *

Последней ораторией Елены Гохман стали духовные песнопения **«И дам ему звезду утреннюю…»** для мужского хора и камерного оркестра (2005). Это вновь, как и «Сумерки», большая трёхчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. И внешне она созвучна «Сумеркам» по своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипе-

тии к надежде), только в проблематике её ещё больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия.

Тем не менее, новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь, конечно же, по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклонения, что подчёркнуто обозначением *духовные песнопения*. Это начинается с текстовой канвы, которая опирается на избранные строки из православных канонических песнопений, псалмов Давида и «Откровения Иоанна Богослова». В первом разделе после торжественно-ритуального вступления внимание концентрируется на разного рода ламентациях: поведав о горестях и невзгодах житейских, человек в своих сетованиях взывает к Творцу о помощи и защите.

Следующий раздел вещает о неразумии человека, по причине чего жизнь его погрязла в скверне греховной, за что грозит ему кара небесная и ужасы конца света. Естественно, что здесь определяющими становятся наплывы смуты и душевного мрака, то и дело проносятся апокалиптические виде́ния.

Только тому, кто способен подняться над бездной прегрешений, грядёт избавление от мук, и да воздастся праведному благодарением по справедливости – таков смысл последнего раздела.

Хорошо представляя себе все изъяны людской породы и всё зло, на которое она способна, композитор в неизмеримо большей степени хочет видеть в человеке доброе и глубоко сочувствует ему в его тяготах, с болью в сердце говорит о тех, кто погряз в трясине бедствий. И потому финальная нота произведения проникнута стремлением пробудить надежду на лучшее, одарить верой в духовное возрождение.

Таково художественное кредо композитора, и безусловный гуманизм её этической позиции в полной мере проявил себя во всех трёх её ораториях первой половины 2000-х годов. Но, в отличие от предыдущих, третья из них целиком покоится на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами.

В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения. Так что по сути оратория «И дам ему звезду утреннюю…» воспринимается как молебен за Россию – Россию неустроенную, бредущую в слепоте путём нескончаемых неурядиц и катастроф.

В этом, возможно, сказываются гены, имеющие у Елены Гохман по крайней мере четыре истока. Две «крови» шли от отца – еврейская и немецкая (его мать из коренных немцев Поволжья). А по материнской линии к основной русской крови добавилась примесь итальянской (бабушка композитора происходила из семьи Скалигеровых, которые свою родословную возводили к потомкам Данте Алигьери). И что касается этой линии, дед Елены Владимировны Николай Андрианович Быстров после окончания Саратовской духовной семинарии держал приход в одном из сёл Саратовской губернии, а вскоре после Октябрьской революции умер в тюрьме.

Сестра бабушки Александра Тимофеевна Скалигерова была замужем за отцом Михаилом (Сошественским), настоятелем одной из церквей Саратова. Когда мать композитора Нина Николаевна Быстрова осиротела, её приютила именно эта семья. Сам отец Михаил был репрессирован в 1930-е годы и погиб в лагерях (сейчас готовятся необходимые документы, чтобы причислить его к лику святых великомучеников). Можно предположить, что отмеченная наследственность сыграла свою роль в реализации замысла оратории «И дам ему звезду утреннюю…»

* * *

Понятие *Постмодерн* из самых многоречивых. Какие только его истолкования не встретишь в современной исследовательской литературе! Не вступая в дискуссию с авторами этих всевозможных истолкований, предлагается исходить из этимологии данного новообразования, а также из того факта, что повсеместное хождение оно получило в последние десятилетия.

Если до каких-то относительно недавних пор в искусстве развивались явления, объединяемые понятием *Модерн*, то теперь на смену им в художественном процессе последовало нечто, ввиду своей эстетической окрашенности потребовавшее иного обозначения. Пусть это будет вошедший в широкий обиход неологизм *Постмодерн*, хотя сразу же следует оговориться относительно заложенного в данном термине противоречия и даже недоразумения.

Противоречие заключается в том, что в сравнении с предыдущим состоянием искусства подразумевается кардинальное изменение критериев и форм. На самом же деле, внимательный анализ тенденций, заявивших о себе на рубеже XXI столетия, показывает, что в целом всё остаётся в системе эстетических координат эпохи, которая

открыла своё летоисчисление в начале XX века и продолжает свою эволюцию поныне.

И суть изменений сопряжена с естественными колебаниями маятника Истории. Причём однажды подобная принципиальная «смена вех» уже возникала: после бурно новационных первых десятилетий XX столетия произошёл откат к более традиционным и уравновешенным способам высказывания в 1930–1950-е годы. Вот и теперь на смену радикальным новшествам второй половины века с 1990-х пришли в целом более сдержанные формы выражения, обнаруживающие черты совершенно отчётливой преемственности с апробированными критериями художественной классики.

Осознавая всю условность понятия *Постмодерн*, всё же примем его для удобства обозначения эволюционирующего на наших глазах исторического этапа, который хронологически можно обозначить как *рубеж XXI столетия* – в известной мере подобно тому, как, исходя из существенных различий художественного процесса первой половины XIX века и его второй половины, мы всё чаще вводим дифференцирующие термины *Романтизм* и *Постромантизм*.

И, как представляется, то, что происходило в творчестве Елены Гохман в её движении от второй половины прошлого столетия к текущему ныне историческому этапу, очень типично и показательно. Каковы же наиболее важные векторы образно-стилевой метаморфозы, возникшей на выходе в пространство Постмодерна? Определим их путём сопоставления того, что было свойственно творчеству Елены Гохман в 1960–1980-е, с тем, что обнаружилось с начала 1990-х годов, по мере необходимости используя отдельные соображения, высказанные в предыдущих разделах данного очерка.

Принципиально важный из этих векторов состоял в отходе от подчёркнуто субъективно-личностного мировосприятия. Действительно, в её музыке предыдущих десятилетий внимание было преимущественно устремлено к сугубо индивидуальному, неповторимому в человеческой натуре. Фиксировались тончайшие градации эмоциональных движений, чутко прослеживались малейшие колебания внутреннего состояния.

Отсюда – по-особому живая, трепетная звуковая ткань с прихотливо-гибкой нюансировкой всех её параметров и нередко изысканность интонационно-динамического рисунка, что в частности сказалось в претворении на современный манер черт мадригальности

(не случайно одно из самых показательных её сочинений получило название «*Испанские мадригалы*»).

Другая сторона былой субъективности заключалась в отображении невероятно обострённой реакции на импульсы, исходящие извне. Следствием подобной впечатлительности оказывался не просто «повышенный градус» лирических переживаний, но нередко болезненная ранимость, нервное биение сердца на болевом пределе, что влекло к поэтике исповедальности и психологизму, настоянному на сложной гамме противоречивых оттенков света и тени. Своего максимума всё это достигло в вокальном цикле «Бессонница».

На грани 1990-х годов отчётливо наметился переход от обострённо-субъективного восприятия внутреннего и внешнего мира к более объективной, сбалансированно-выверенной оценке жизненных процессов. Тяготение к сдержанности и уравновешенности образного строя ставило эмоциональную сферу под контроль, выдвигая заслон всему, что «слишком». В необходимой мере сохраняя такое драгоценное свойство своего дарования, как проникновенность лирического высказывания, композитор постепенно преодолевала излишне субъективное и акцентированно личностное, стремясь к выражению общезначимого.

В данном отношении по-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотнам и в первую очередь к композициям ораториального плана. Во всей своей отчётливости контуры Постмодерна обозначились в балете-оратории «Гойя» (1996).

Вновь вернёмся к недавнему прошлому. Субъективно-личностные пристрастия 1960–1980-х годов не раз подводили героя музыки Елены Гохман к трагическим выводам и констатациям. Состояния потерянности, разуверенности, рефлексирующие монологи, наполненные жгучей ностальгией, напряжённейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и снедаемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа, густой сумрак, окутывающий завершающие разделы целого ряда произведений – таковы некоторые из преломлений трагического жизнеощущения.

Подчас средствами экстатически заострённого письма (сонорно-кластерные напластования, звуковые «кляксы» и резкие регистровые сломы) создавался своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, падение в бездну иррационального, зловещий демонизм.

Переломным для творчества Елены Гохман стал вокальный цикл «Благовещенье», который появился как раз на грани десятилетий, в 1990 году, и намечал пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Так начинался процесс избывания дисгармонии и трагизма, содержавших в себе потенцию жизнеотрицания, которая вытеснялась позицией отчётливого жизнеутверждения.

Но, заметим – жизнеутверждения вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздаётся во всём его противоречивом многообразии, с присущим ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложностей жизни и её зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в неё.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодолениях, но безусловного оптимизма можно считать ораторию «Сумерки», обращённую к самой жгучей проблеме современности – проблеме сохранения природы и выживания человечества.

При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Завершающий произведение всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что *homo sapiens* сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

* * *

Как известно, развернувшийся на выходе в 1990-е годы поиск прочных бытийных оснований привёл к возрождению в отечественном искусстве весьма существенной этико-эстетической парадигмы, в связи с чем у многих происходил стремительный поворот от «атеизма» к вере. Елена Гохман в данном отношении не составляла исключения.

До поры до времени она была в этом плане достаточно нейтральна, хотя её предки по материнской линии являлись потомственными священнослужителями в разных городах и весях Саратовской губернии. Теперь, опять-таки начиная с вокального цикла «Благовещенье» и отзываясь на настоятельные запросы изменившегося времени, в её творчестве всё более существенное место занимают духовные мотивы.

Самой значимой вехой кардинального разворота в плоскость христианского мирочувствия явилась для творчества Елены Гохман оратория *«Ave Maria»* с её жанровым обозначением *Библейские фрес-*

ки. Так уж совпало, что она была написана в 2000 году, то есть ровно два тысячелетия спустя со времени Рождества Христова.

А наиболее «ортодоксальным» из её произведений подобного рода стала третья по счёту оратория нового века – духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю…» для мужского хора и камерного оркестра. Эти *духовные песнопения* целиком покоятся на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами. В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения.

Ещё одно примечательное свидетельство перемен, происходивших на выходе в историческое измерение рубежа XXI века, внешне носит скорее композиционно-драматургический характер. Дело в том, что в предыдущие десятилетия Елена Гохман испытывала пристрастие к резко выраженным, порой взаимоисключающим контрастам.

С 1990-х годов наблюдается смена композиционных приоритетов: от резко выраженных контрастов к их взаимодополняющему сопряжению, от многообразной и разноречивой пестроты жизненного потока к достаточному единству и цельности картины мира, предстающего в прочных и органичных взаимосвязях.

Параллельно этому на смену полистилистическим столкновениям приходит столь характерный для эстетики Постмодерна стилевой плюрализм, что истолковывается как свободное и гибкое использование любых ресурсов всеобъемлющего диапазона творческих манер в целях наиболее эффективного воплощения искомых образов и состояний.

И последний штрих, со всей очевидностью показывающий на материале творчества Елены Гохман различия между рассматриваемыми художественно-историческими этапами. Речь идёт об эстетических категориях высшего порядка. То, что отмечалось в отношении её музыки 1960–1980-х годов, с полным основанием может быть отнесено к сфере «юрисдикции» романтизма (разумеется, в его современной версии), и это было отмечено активнейшей акцентуацией субъективно-личностного начала и опорой на принцип антитез.

Целый «букет» романтических проявлений произрастал под эгидой художественного радикализма в его всевозможных ипостасях. То мог быть фронтальный разворот к «экстремальным» техникам авангарда (серийность, алеаторика, пуантилизм, сонорика, коллаж, приёмы

хэппенинга и т.п.). Мог быть экспансионизм современной цивилизации как эры мощных индустриальных энергий, олицетворяемых работой разного рода механизмов, движением скоростных локомотивов и машин (например, в «Интраде» из концерта для оркестра «Импровизации»). Мог быть пафос инакомыслия, резко выраженной оппозиции к тогдашнему идеологическому режиму (вокально-симфоническая фреска «Баррикады»).

Радикализм мог заявить о себе даже в сфере комического – через острое чувство типажа, через сильнейшую буффонно-характеристическую утрировку, через пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационно-тембровой выразительности, через привнесение элементов абсурдистской эстетики (опера «Мошенники поневоле»).

На завершающем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое, что касается прежде всего этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. Надо признать, что её творчество рубежа XXI столетия не обнаруживает звуковых изощрений и той «сверхэксклюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда, однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства последних двух десятилетий.

В данном отношении очень показательным является последнее из крупных произведений Елены Гохман – **Партита для двух виолончелей и камерного оркестра** (2009), дающая богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Павана, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

В самом общем плане за этим понятием стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается подлинно современная классика.

В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансирован-

ность и то свойство, которое находит себя в формуле *единство многообразия и многообразие единства*. Исходящие от этой музыки душевная просветлённость, чувство внутреннего покоя и ощущение удовлетворённости сущим подводят к мысли: жизнь как таковая – несомненно, высшее благо, и следует довериться одному из умов времён Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы живём в лучшем из миров.

* * *

Очертив эволюцию творчества Елены Гохман, можно констатировать, что в стилевом отношении она на разных этапах входила в соприкосновение практически со всеми направлениями, техниками и интонационными пластами музыкального искусства: от русского и зарубежного Средневековья (знаменный распев, григорианика), Возрождения, Барокко, классики второй половины XVIII и XIX веков до ряда индивидуальных стилей XX столетия (Прокофьев, Шостакович, Барток, Онеггер), различных течений и новаций последнего времени («новая фольклорная волна», «третье направление», неоромантизм, Постмодерн и т.д. плюс сонорика, пуантилизм, коллаж, полистилистика, минимализм и т.п.).

Апробировав в своей творческой лаборатории едва ли не всё и вся, нередко выходя на различного рода художественный эксперимент, Е.Гохман в конечном счёте более всего тяготела к органичному сочетанию традиционных и авангардных приёмов композиторского письма и к свободному использованию любых ресурсов стилевой амплитуды с целью наиболее действенного и точного воплощения своих художественных замыслов.

При всём многообразии используемых средств выразительности к середине 1970-х годов сложился стержень её художественного «я» с собственной, хорошо узнаваемой интонацией. С наибольшей явственностью эта интонация предстаёт в сфере мелодики, всегда у неё очень рельефной, легко запоминающейся.

Природа отпустила ей редкий по нынешним временам, богатейший дар мелодизма чрезвычайно щедро, даже с избытком. Дар этот своё высшее выражение получил в многочисленных образцах великолепной кантилены с присущей ей красотой, исключительной пластичностью и столь необъятной протяжённостью, что преодолевается условность понятия *бесконечная мелодия*.

Уникальная способность к мелодической характеристике в известной мере предопределила картину жанровых предпочтений Елены Гохман. Создавая произведения едва ли не во всех родах и разновидностях, она особое тяготение всегда испытывала к музыке, связанной со словом. И это опять-таки драгоценно, поскольку на фоне характерного для современной ситуации далеко не благополучного состояния вокальных жанров она была наделена способностью добиваться безусловной органики в данной сфере.

Поэтому естественно, что наиболее примечательными вехами её творческой судьбы становились, как правило, произведения на той или иной литературной основе. Самые сильные импульсы композитор получала от таких близких ей по духу личностей, как А.Чехов (оперы «Цветы запоздалые», «Мошенники поневоле», оратория «Сумерки»), М.Цветаева (вокальные циклы «Лирическая тетрадь», «Бессонница», «Благовещенье», вокально-хоровая композиция «Три посвящения») и Ф.Гарсиа Лорка (камерная оратория «Испанские мадригалы», вокальные интермеццо в балете «Гойя»).

Будучи прежде всего «вокальным» композитором, Елена Гохман при случае выказывала себя и незаурядным мастером оркестра. В её партитурах он предстаёт в самой широкой амплитуде своих «амплуа»: от внешне безыскусного, очень прозрачного «аккомпанемента» до чрезвычайно виртуозной, на редкость изобретательной фактуры; от сверхнасыщенных, многослойных *tutti* с глыбами циклопических звуковых масс до тончайшей вязи музыкальной ткани, нередко основанной на оригинально трактованных приёмах «перетекающей» инструментовки, когда линия оказывается прихотливо сотканной из кратких фраз и реплик, передаваемых из партии в партию.

Ещё одно важное качество индивидуального стиля Е.Гохман связано с её нетерпимостью ко всякого рода «кабинетному искусству» и с её стремлением писать «живую музыку». Вот почему она чуждалась всего хоть мало-мальски формализованного, проходного, отрешаясь от «общих слов» и каких-либо рамплиссажей. Отсюда же глубокая прочувствованность и лиризм художественного высказывания. Лиризм, понимаемый в самом широком смысле слова:

- как преимущественное внимание к внутреннему миру человека;
- как предельная эмоциональная наполненность, взволнованность и трепетность чувств, раскрываемых в самом широком спектре градаций и нюансов;

- как душевная чуткость, отзывчивость, теплота, проникновенность, развитая способность к состраданию;
- и как, наконец, абсолютная искренность высказывания, нередко выливающаяся в исповедальность.

Со времён пресловутого спора «физиков» и «лириков», наперекор всему, композитор настойчиво и бережно взращивала в своём творчестве хрупкие побеги нежности, красоты, поэзии. Обращаясь прежде всего к сердцу, к душе человеческой, она тем самым почти автоматически осуществляла глинкинский принцип писать музыку, *«равно докладную»* любителям и знатокам.

И в этом прежде всего сказывается свойственный ей талант общительности. Но при всей общительности – подчёркнутая интеллигентность, неизменная тонкость, одухотворённость, чистота помыслов героя её музыки, возвышенный строй чувств (словно оправдывая свою редкую фамилию: *Гохман* – от немецкого *высокий человек*).

Достоинства лучшего из сделанного этим композитором несомненны. В родном городе она пользуется завидным признанием. Об этом знаменательно свидетельствовали события того времени, когда отмечалось 70-летие Елены Владимировны. Саратовское радио проводило передачу о композиторе в прямом эфире, и на оператора, как он выразился, обрушился настоящий шквал звонков, а очень многие так и не смогли сказать свои добрые слова в адрес юбиляра. Газета «Панорама» писала тогда: «*Нам чрезвычайно повезло – в Саратове живёт и творит выдающийся композитор*».

В телеграмме министра культуры Саратовской области Михаила Брызгалова значилось: «*Мы глубоко ценим Вас, как одного из самых ярких и крупных представителей саратовской композиторской школы, которую Вы прославили на всю Россию*».

Пианист Сергей Вартанов в своём «частном» поздравлении писал: «*Великие творцы музыки – композиторы – самые яркие звёзды на небосклоне музыкального искусства. Вы – самая прекрасная из звёзд нашего саратовского музыкального небосвода*».

Юбилейный вечер Елены Владимировны, проходивший в рамках композиторского фестиваля «Большая Волга», вылился в подлинный триумф её творчества.

Внешне признание её заслуг было отмечено такими регалиями, как профессор Саратовской консерватории, заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии. Отрадно, что ей не приходилось писать «в стол»: почти все её произведения исполнялись

не только в Саратове, но и в других городах, на самых ответственных творческих форумах в Москве, а также за рубежом. Отрадно и то, что она вошла в число немногих женщин-композиторов, поднявшихся к большим высотам искусства (имеются в виду Гражина Бацевич в Польше, Галина Уствольская и София Губайдулина в нашей стране).

Масштаб её дарования и художественная ценность созданных ею произведений позволяют утверждать, что она как творец искусства безусловно выходила за пределы привычных для нас региональных измерений. И верится, что если физически Елена Владимировна Гохман уже находится за линией земного горизонта, то духовно она остаётся с нами, а её творческому наследию суждена *жизнь после жизни.*

В этом отношении по-своему примечателен такой уникальный факт. Когда в 2010 году общественность города прощалась с ней в фойе Большого зала Саратовской консерватории, в течение почти полутора часов звучали фрагменты её произведений, созвучные атмосфере траурного церемониала. Насколько известно, подобное в истории музыкального искусства произошло впервые.



После премьеры балета «Гойя»
в Саратовском театре оперы и балета

Евгений Бикташев



Евгений Михайлович Бикташев родился 30 мая 1939 года в селе Галахово Екатериновского района Саратовской области. В первый же день жизни по вине медперсонала ослеп, и только через 8 лет зрение удалось частично восстановить, что и позволило начать обучение. После окончания семилетней школы переехал в райцентр Турки, где впервые увидел рояль. Этот факт и определил дальнейшую судьбу будущего композитора.

Самостоятельно овладев игрой на целом ряде музыкальных инструментов, после окончания 10-го класса остался в родной школе преподавать пение, параллельно готовясь к поступлению в Саратовское музыкальное училище, которое окончил в 1964 году по специальности «хоровое дирижирование». Однако продолжить образова-

ние помешало внезапное ухудшение зрения. Он стал инвалидом второй группы и членом Всероссийского общества слепых.

Но редкая целеустремлённость, работоспособность плюс талант сделали своё дело, и человек, трижды терявший зрение, достиг исполнительского мастерства, которое было отмечено присвоением ему почётного звания «Заслуженный артист РСФСР» как солисту-инструменталисту. Бикташев стал профессиональным композитором, о чём мечтал ещё с раннего детства в маленькой деревушке, где никто не знал, что такое ноты.

Деревня, где родился будущий музыкант, была интернациональной и на редкость певучей. Дома звучали татарские песни, а по-соседству – русские, украинские, мордовские и чувашские. Этот многоликий фольклор отразился во всей деятельности Е.М.Бикташева и в его творчестве.

Любовь к сцене и организаторские способности будущего композитора проявились очень рано. Свою первую концертную бригаду он собрал после окончания 9-го класса. Юные «артисты» на попутном транспорте объехали весь район. После этого Бикташев занял 1-е место на областном смотре вокалистов ВОС.

Началом своей концертной деятельности Бикташев считает 1958 год, когда он переехал в Саратов и организовал городской татарский ансамбль песни и танца «Сандугач» (Соловей), где был художественным руководителем, хормейстером, аранжировщиком музыки татар и других народов Поволжья, а также режиссёром-постановщиком национальных концертных программ. За короткое время «Сандугач» стал массовым (120 участников) и самым известным в Саратове коллективом.

Тогда же появилась и первая песня «Саратовский вальс», ставшая «визитной карточкой» города и позывными областного радио. Потом были написаны и другие песни. Начались записи на Всесоюзном радио и Центральном телевидении, пришли первые победы на песенных конкурсах, и этот жанр в творчестве Бикташева стал самым главным.

Первые сочинения начинающего композитора были в известной мере вынужденными, так как созданный им ансамбль песни и танца «Сандугач» остро нуждался в репертуаре. С этого времени Евгений Бикташев всё чаще обращается к национальной музыке, а также к татарской классической и современной поэзии.

Появляются циклы шуточных песен. Например, на стихи М.Джалиля «Любовь и насморк», лирический цикл на стихи Г.Зайнашевой «Гюзаль», а также более крупные сочинения – Сюита для скрипки с фортепиано по мотивам поэзии Г.Тукая «Сон земли», ещё две сюиты: «Сабантуй» и «Поволжье» для солистов и хора с оркестром народных инструментов.

Работа в татарском ансамбле песни и танца побудила Евгения Бикташева обрабатывать народные песни: сначала татарские, потом мордовские, чувашские, украинские и, наконец, русские. Вершиной общения композитора с национальной музыкой стала Первая симфония «Истоки судьбы», где прекрасно разработанные народные напевы Поволжья вливаются в убедительно звучащую русскую тему «Эй, ухнем», которая доминирует в финале, вырастая в могучий апофеоз великой русской реки.

С 1963 по 1975 годы Е.М.Бикташев – председатель комиссии по культуре и искусству Саратовского обкома комсомола. В 1964 году он возглавил, а точнее, создал с нуля факультет общественных профессий Саратовского института механизации сельского хозяйства. Факультет состоял из 11 музыкальных отделений, и вскоре художественная самодеятельность этого вуза стала лучшей в Саратове. Актовый зал института превратился в самую привлекательную концертную сцену города, на которой по приглашению Бикташева выступали многие столичные знаменитости того времени: Я.Френкель, Б.Окуджава, Р.Быков и другие.

В 1967 году его песня «Колёса, куда вы спешите?» прозвучала в первом советском музыкальном фильме для цветного телевидения «На крыльях юности», а после победы на областном фестивале творческой молодёжи Бикташева утверждают художественным руководителем и директором городского клуба «Факел», который становится молодёжным центром культурной жизни Саратова, удостоенным внимания таких эстрадных звезд, как М.Суворова, А.Иошпе, С.Рахимов и ряда других исполнителей.

С 1970 по 1990 годы Бикташев выступает по линии общества «Знание» РСФСР с публичными лекциями-концертами. Руководителей республиканского общества «Знание» привлёк тот факт, что молодой музыкант высоко тарифицирован как солист-инструменталист, солист-вокалист и мастер художественного слова.

С этого времени его музыка начинает звучать на телевидении, композитор показывает свои фильмы и в концертных программах.

Это создавало полное впечатление, что артисты сходят с экрана на сцену, и встречало повышенный интерес к выступлениям Бикташева.

Так началась его артистическая деятельность, постоянное общение со слушателями, что научило устанавливать контакт с любой аудиторией. Он неоднократно встречался с жителями Сахалина и Хабаровского края, его слушали строители БАМа, труженики северных областей, отдыхающие черноморских здравниц, москвичи, жители Сибири, Урала и Поволжья, а в Саратовской области нет ни одного города и села, где бы Евгений Бикташев не побывал со своими выступлениями, причём неоднократно.

За концертные программы 1975–1977 годов Евгений Бикташев стал первым лауреатом премии Комсомола Саратовской области.

* * *

Потребность в постоянном общении со слушателями, умение с первых минут выступления установить самый тесный контакт с аудиторией, любовь к сцене и возрастающий профессионализм привели в 1982 году талантливого музыканта в Саратовскую областную филармонию, где он создает творческую группу, которая заявила о себе, как очень мобильная, рентабельная, пользующаяся постоянным спросом. Композитор активизирует свою исполнительскую деятельность, проявляя изысканный вкус, индивидуальность мышления и яркое воссоздание художественного образа.

Являясь человеком по-настоящему творческим, Бикташев никогда не останавливается на достигнутом, постоянно совершенствует своё профессиональное мастерство. Это относится и к качеству концертных программ. При помощи специально разработанных анкет систематически изучается мнение слушателей, что, безусловно, оказывает позитивное влияние на улучшение выступлений. Концертные программы Евгения Бикташева не оставляют людей равнодушными.

В 1989 году Евгений Бикташев становится членом Союза композиторов СССР.

В 1990 году творческая группа Бикташева была преобразована в филармоническое подразделение «Музыкальный Центр». Увеличился её состав, появился счёт в банке и право на проведение не только собственных, но и любых других концертов. Под руководством Бикташева «Музыкальный Центр» провёл гастроли известных композиторов (Т.Хренников, А.Эшпай), вокалистов (Р.Ибрагимов, Э.Хиль, А.Пугачёва, С.Ротару, В.Толкунова), хора имени

М.Пятницкого, Центрального театра кукол С.Образцова. Даже сельские концерты симфонического оркестра филармонии, организованные Бикташевым, собирали полные залы и приносили прибыль.

Собственная концертная деятельность «Музыкального Центра» оказалась ещё более успешной. С 1991 по 1996 годы подготовлено или возобновлено 10 концертных программ: «Здравствуй, песня!», «Весёлый городок», «Спасибо, Волга», «Песня льётся над Саратовом», «Время и песня», «Отдыхаем, танцуем, поём», циклы авторских вечеров на стихи саратовских поэтов В.Гришина, Н.Палькина, И.Тобольского. Все программы «Музыкального Центра» отличались оригинальностью, свежестью, являлись не только развлекательными, но и познавательными.

Активная позиция и организаторские данные Е.М.Бикташева позволили оснастить «Музыкальный Центр» транспортом, отличной звукоусилительной, осветительной и телевизионной аппаратурой, включая автономную электростанцию, художественный свет, видеокамеры, концертные телевизоры, что дало возможность показывать любую из программ на самом высоком художественном и техническом уровне не только в залах, но и на открытых площадках, в любом уголке области, Поволжья и в других регионах страны.

В 1996 году, в целях улучшения концертного обслуживания малоимущих групп населения, создания национальных концертных программ на языках народов Поволжья, пропаганды музыки поволжских композиторов и творчества молодых исполнителей, постановлением губернатора Саратовской области «Музыкальный Центр» преобразован в самостоятельную концертную организацию.

Теперь это государственное учреждение культуры «Саратовская областная концертная организация “Поволжье”». «Музыкальный Центр» был выбран для решения названных задач не случайно. Этому способствовали постоянный спрос на его концерты, оперативность, рентабельность, стабильность коллектива, а также авторитет Бикташева, которого и назначили художественным руководителем новой концертной организации.

В день подписания приказа об этом назначении Евгений Бикташев провёл свой десятитысячный концерт. В первых же интервью газетам «Известия», «Аргументы и факты», новый руководитель заявил, что коллективу концертной организации «Поволжье» скучать не придётся. Так оно и вышло.

Творчество композитора Евгения Бикташева получило широкое общественное признание. Оно посвящено актуальным проблемам современности, охватывает разнообразные жанры гражданской, лирической, молодёжной, детской и национальной песни. Ему принадлежит множество романсов и обработок мелодий народов Поволжья. Известны успехи композитора в жанрах оперетты, хоровой, инструментальной музыки.

Его произведения изданы в пяти авторских и более чем в пятидесяти коллективных сборниках, записаны на грампластинках, выходили в издательствах «Музыка», «Советский композитор», Приволжское книжное издательство, обнародованы тиражом свыше восьми миллионов экземпляров.

Он автор музыки к телефильмам «Весёлый городок», «Песни Евгения Бикташева», «И вырос город Балаково», «Друзей моих прекрасные черты», «И песня тоже», «Оттого, что разная», «Три дня с “Поволжьем”», «Может, я счастливая», «Венец Поволжья», «Хопёрский вальс», «Как страница былого романа…» и другим.

* * *

Первую профессиональную оценку песенному творчеству композитора дал известный саратовский музыковед, профессор Консерватории, заслуженный деятель искусств Российской Федерации Б.Г.Манжора.

«У Евгения Бикташева немало песен, которые могут украсить любую программу в любой аудитории и которые можно назвать подлинными удачами композитора: “Ветераны”, “Снега России”, “Колёса, куда вы спешите?”, “Вальс при свечах”, “Горько”, “Володька + Наташка = любовь”, “Гюзаль” и другие.

Эти песни выдержали испытание временем. Они пользуются неизменным вниманием слушателей, потому что музыкальный материал бикташевских песен самобытен и вседоступен. Композитор хорошо знает, что поёт массовая аудитория, а с материалом, который ему вполне подвластен, обращается легко и свободно.

Творческий облик Евгения Бикташева разнообразен и богат. Привлекает смелость композитора в поисках сюжетов для своих сочинений. Кто, например, в наше время отважится обратиться к непритязательным стихам поэта-самоучки прошлого века И.Сурикова? А Бикташев пишет на его стихотворение “Вот моя деревня” удивительно простую, искреннюю песенку. Необычны и дру-

гие детские песни: "Как одна девочка училась печатать" (стихи Г.Сапгира), "Как все радовались" (стихи О.Дриза). Определённый риск и неожиданность в выборе поэтического источника оправдываются оригинальностью музыкальных решений.

Так же смело вводит Е.М.Бикташев в свои песни и близкие ему татарские интонации ("Мне говорят", "Давай поженимся", "Не ходи, Фарид, за мною"). Творческое развитие национального начала, органичное сосуществование в песнях разнонациональных истоков обогащают их, увеличивают аудиторию заинтересованных слушателей.

В своём творчестве Евгений Бикташев предельно искренен. Он не боится неожиданной парадоксальной ситуации (например, в песне-шутке «Папа с мамой меня любят») и может подняться до впечатляющего раскрытия сложной, психологически напряжённой ситуации ("Украденная любовь").

Поиск местного материала приводит композитора к стихам саратовских авторов, однако творческие интересы Евгения Бикташева выходят за рамки того, что предлагают поэты, и композитору приходится порой самому создавать тексты для своих песен. Радость бытия, удивительно светлый, ласковый взгляд на жизнь отличают и песенные тексты Евгения Бикташева».

Кстати, надо сказать и о литературных увлечениях Евгения Михайловича. Ещё будучи школьником, он активно сотрудничал с Балашовской областной газетой «Комсомолец». Работавшие там, ныне известные журналисты Б.Балашов, М.Исхизов и П.Маркин были для него ярким примером.

Впоследствии это увлечение выросло в умение писать сценарии для телепередач и концертных программ, публиковать проблемные статьи – такие, как «Таланты нужно воспитывать», «Тему родного края считаю главной», «Милосердие – веление времени!», «Проблемы малой эстрады», «Культуру надо спасать. И немедленно!», «Закон – это не абсурд» и др.

В 2002 году Е.М.Бикташев стал членом Союза журналистов России, а в 2004 году вышла в свет его первая книга «Саратовский вальс» (более 30 печатных листов), и по решению соответствующей экспертной комиссии среди 96 изданий она стала победителем областного конкурса «Лучшие книги 2004 года» в номинации «Художественная литература». В 2005 году появилось её второе издание, и по

предложению поэтессы Риммы Казаковой Евгений Бикташев был принят в Союз писателей Москвы.

Среди исполнителей его песен:

- народные артисты СССР и России Юрий Богатиков, Ренат Ибрагимов, Алла Иошпе, Зинаида Кириллова, Иосиф Кобзон, Эдуард Лабковский, Анна Литвиненко, Евгений Поликанин, Стахан Рахимов, Александра Рудес, Леонид Сметанников, Александра Стрельченко, Маргарита Суворова, Валентина Толкунова, Олег Ухналёв, Владимир Щербаков;
- заслуженные артисты России Геннадий Белов, Ирина Бржевская, Виктор Демидов, Эльмира Жерздева, Нина Калашникова, Ольга Кочнева, Лилия Логинова, Валерий Мироненко, Леонид Серебренников, Николай Соловьёв;
- коллективы Центрального телевидения и Всесоюзного радио – оркестр русских народных инструментов, ансамбль солистов и Русский инструментальный ансамбль (дирижёры Виктор Калинский, Николай Кузнецов, Николай Некрасов, Владимир Федосеев, Анатолий Цадиковский), Большой эстрадно-симфонический оркестр и оркестр симфонической и эстрадной музыки (дирижёры Юрий Силантьев, Александр Михайлов, Марк Эрмлер);
- Ансамбль советской песни п/у Вадима Судакова, Большой детский хор п/у Виктора Попова, оркестр русских народных инструментов имени Н.Осипова (дирижёр Николай Калинин), оркестр Госкино СССР (дирижёры Владимир Хорощанский, Константин Кримец), ансамбль фирмы грампластинок «Мелодия» (дирижёры Георгий Гаранян, Борис Фрумкин), вокальный квартет «Улыбка», трио «Рябинушка» и многие другие.

Композиторы и музыковеды называют Евгения Бикташева истинным певцом великой Волги, неординарной и многогранной творческой личностью, народным композитором, сознательно связавшим своё творчество с песенным жанром и внёсшим заметный вклад в развитие отечественной песни, отмечают яркое мелодическое дарование, корректное использование национального фольклора, разнообразие гармонического языка, обилие интересных фактурных приёмов, убедительное звучание партитур, глубокое проникновение в психологический мир своих героев. Давно общим мнением стало то, что песни Евгения Бикташева имеют своё лицо, они легко узнаваемы и по-настоящему популярны.

В числе тех, кто отзывался на его творчество, народные артисты СССР и России композиторы В.П.Соловьёв-Седой, Т.Н.Хренников, В.И.Казенин, В.Ю.Калистратов, М.А.Парцхаладзе, Е.Н.Птичкин, В.Я.Шаинский, заслуженные деятели искусств Российской Федерации, москвичи А.А.Бузовкин, В.П.Герчик, В.С.Иванников, М.В.Иорданский, Б.И.Карахан, И.И.Космачёв, А.Г.Михайлов, а также саратовские композиторы и музыковеды: А.А.Бренинг, Л.А.Вишневская, А.И.Демченко, И.Н.Дороднов, О.А.Моралёв, Т.Ф.Малышева, Б.Г.Манжора, А.С.Ярешко.

* * *

Лучшие песни и вокально-хоровые произведения Евгения Бикташева написаны на стихи поэтов Владимира Гришина, Овсея Дриза, Бориса Дубровина, Николая Палькина, Роберта Рождественского, Вячеслава Чурсова и на собственные тексты.

Евгений Бикташев – гастролирующий автор. Частые поездки по стране, критическое отношение к написанному ранее, трудолюбие, увлечённость и постоянный творческий поиск в сочетании с мелодическим дарованием и отличным знанием специфики песенного жанра, формируют притягательный образ композитора, творчество которого вызывает зрительские симпатии и доставляет людям радость.

Е.М.Бикташев – организатор и непременный участник благотворительных концертов для малоимущих групп населения и национальных образований, компактно проживающих в Поволжье. Руководимая им концертная организация оказывает материальную помощь ветеранам творческих профессий.

О благотворительной и творческой деятельности Е.М.Бикташева Т.Н.Хренников сказал следующее: *«Какую же надо иметь силу воли, и какой талант, чтобы преодолеть все немыслимые трудности, и, достигнув профессионального мастерства, снова работать на грани невозможного, но уже ради других. Побольше бы нам таких композиторов!»*

Уникальность личности Евгения Михайловича Бикташева состоит и в том, что он везде успевает и всем стремится помочь. Высокий статус авторитетного музыкального деятеля российского масштаба, служебный долг, звания и многочисленные общественные нагрузки обязывают Е.М.Бикташева работать не жалея себя, и в этом легко убедиться, перечислив только некоторые из его многочисленных регалий:

- художественный руководитель и главный режиссёр государственного учреждения культуры «Саратовская областная концертная организация “Поволжье”»;
- член Союза композиторов СССР и Российской Федерации;
- председатель правления Саратовской композиторской организации;
- координатор композиторских организаций Приволжского федерального округа;
- секретарь Союза композиторов России;
- Почётный деятель Союза композиторов России;
- лауреат и обладатель «Гран при» песенных конкурсов (1967, 1970, 1997 гг.),
- первый лауреат Премии Саратовского комсомола;
- лауреат премии имени В.П.Соловьёва-Седого
- член Союза журналистов Российской Федерации;
- член Союза писателей Москвы;
- лауреат литературной премии имени А.П.Чехова;
- представитель Российского Авторского Общества в Приволжском федеральном округе;
- Почётный гражданин Екатериновского, Краснокутского, Перелюбского и Турковского районов Саратовской области;
- Почётный гражданин города Саратова;
- Почётный гражданин Саратовской области;
- Заслуженный артист России;
- Заслуженный деятель искусств Республики Татарстан;
- Народный артист России;
- член учёного Совета Саратовской государственной консерватории;
- советник Губернатора Саратовской области по культуре.

* * *

Совсем недавно Евгений Бикташев подвёл своеобразный *итог итогов* более чем полувековой деятельности выпуском уникального альбома аудио- и видеодисков с записями своих песен. Альбом уникален хотя бы потому, что подобное собрание звукозаписей композитора-песенника в России выходит впервые. Десять дисков, около двухсот треков, почти десять часов музыки! Издание осуществлено

при поддержке губернатора Саратовской области В.В.Радаева и Российского авторского общества.

Итог первый – всеохватывающая панорама того, что мыслимо сделать в песенном жанре. Воспеть трудовые будни и светлые праздники, рассказать о суровых испытаниях прошлого и одарить задорной шуткой, поведать драматические баллады для прошедших большой жизненный путь и разыграть песенки-прибаутки для малышей – буквально всё можно найти для себя в тематических рубриках альбома: «Венец Поволжья», «Где поют соловьи», «Виновата война», «Эхо звонких голосов» и т.д.

В создании этого всеобъемлющего многообразия композитору, конечно же, помогали мастера слова. Спектр поэтических имён, представленных в альбоме охватывает всю Россию. Своё достойное место в этом спектре заняли саратовские поэты Владимир Гришин, Исай Тобольский, Николай Палькин, Иван Малохаткин, Михаил Чернышёв, Вячеслав Чурсов и многие другие. Так что по использованным в песнях Евгения Бикташева текстам можно составить целую антологию поэзии нашей «малой родины».

Свои неповторимые грани в этот спектр вносят песни, написанные на слова и самого композитора. Граней этих множество, о чём можно судить хотя бы по заголовкам: «Голубая лагуна», «Волжские дали», «Саратовский вальс», «Песня о море», «Хочу в Париж», «Цветы дарю тебе», «Давай поженимся», «Не ревнуй меня», «Сабантуй», «Не ходи, Фарид, за мною» и т.п.

Когда вчитываешься в тексты этого песенного изобилия, становится ясно, что Евгений Бикташев в полной мере и совершенно незаурядно владеет искусством слова. Не случайно он является обладателем трёх литературных премий – имени А.С.Грибоедова, имени А.П.Чехова и имени В.В.Маяковского. Чтобы не быть голословным, приведём на суд читателя несколько контрастных фрагментов из отдельных песенных текстов.

Ритмы времени, ритмы песен –
Это наша с тобою жизнь!..
Ритмы времени в ритмах песен –
Неуёмного сердца пульс.
(«Время и песня»)

Пусть будет свято
Жить на земле тишина
И станет прекрасней Саратов,
Волга и вся страна.
(«Здесь, на горе Соколовой»)

Эхо звонких голосов
Из-за гор, из-за лесов,
Эхо песенных чудес
Льётся с солнечных небес.
(«Эхо звонких голосов»)

Жанр песни, в котором Бикташев работает так много, так давно и так успешно, отличается, как известно, весьма жёсткими условиями продуцирования. Здесь практически невозможно своевольно заявить «я так хочу»: приходится выдерживать массу требований, определяемых самой природой песни, чутко прислушиваться к потребностям огромного круга людей, к пожеланиям наличных исполнителей – «индивидуалов», групп и больших коллективов.

И, разумеется, огромное значение имеет внутренняя настроенность на волну времени: ведь, в отличие, скажем, от симфонии или оперы – если сегодня твоя песня не нужна, то она, вероятнее всего, не понадобится больше никогда.

Отчётливо сознавая всё сказанное, превосходно зная непреложные законы избранного жанра, Е.Бикташев сумел добиться в своих лучших песнях безусловной оригинальности и самобытности. А начинается это «своё» с тех жизненных «магистральных» тем, которые он облюбовал в творчестве.

Начнём краткий обзор ведущей части творческого наследия Евгения Бикташева с песенной лирики, где он проявил себя превосходным стилистом, умеющим найти верную интонацию и огранить её соответствующей оправой.

Это может быть поданная в смягчённо эстрадной манере повесть о романтике жизни («Колёса, куда вы спешите?»), это может быть тихий, ровный, спокойный вальсовый пульс согласия двух сердец, бьющихся в унисон («Вот и дожди отзвенели»), и это может быть внешне легкомысленная песенка молодой радости, в которой сквозь

стремительный и горячий ритмический напор пробивается нежность и тонкость чуткой девичьей души («Лесная тропка»).

В лирических песнях Бикташева широко и чрезвычайно многообразно используются вальсовые формулы. Отметим прежде всего вальс бравурный, с пышной фактурой (часто в опоре на симфонический инструментарий).

В числе наиболее показательных песен подобного рода стали получившие прочную известность «Саратовский вальс» и «Хопёрский вальс» (оба на собственные тексты). О счастливой судьбе первого из них уже говорилось, а второй является музыкальной эмблемой межрегионального песенного фестиваля «Хопёрский вальс».

Вместе с тем, за внешней стороной кружения в водовороте танца нередко проглядывает ностальгия по высоким чувствам, изяществу, красоте, благородству – тому, чем так отличались «старые добрые времена» романтического века. Отсюда элегический тон и дух меланхолии, грустной мечтательности в таких песнях, как «Пушкинский бал» и «Вальс при свечах».

Разнообразны смысловые подтексты вальса в песнях-драмах. Здесь Бикташев кардинально преобразует параметры жанра, передавая ощущение неуходящей тревожности и внутреннего напряжения («Жемчужинка»).

Ещё более пронзительны по своему тону песни-баллады о несложившейся женской любви. В них драматический нерв горестной исповедальности заставляет композитора смещать привычные грани куплетной формы и выстраивать свободный интонационно-драматургический поток в соответствии с разворотом сюжетных перипетий («Горько», «Украденная любовь»).

Другая магистральная тема творчества Е.Бикташева – веселье, шутка, игра, озорство. В песнях такого рода композитор активно использует атрибуты эстрадного искусства: острые, насыщенные упругими синкопами танцевальные ритмы, пикантные, густо приправленные «перцем» диссонансов гармонии, специфические тембровые эффекты – всё это искрится бликами шутливости, неугомонной радости.

Спектр подобных настроений весьма широк – от доброй улыбки, простодушной весёлости («Не ходи, Фарид, за мною») до иронического, в чём-то даже «чёрного» юмора, с насмешливыми прогнозами на нелёгкую долю женщины в семейной жизни («Давай поженимся»).

Отдельную, психологически очень любопытную грань дают «удалые» песни («Подсолнушек», «Не ревнуй» и другие). Спаситель-

ное в ситуации переменчивости человеческой судьбы «нипочём» и «держи голову выше» (или в блоковском варианте – *«Ко всему готовы, // Ничего не жаль»*) композитор подаёт в броской, «разбитной» манере, нередко подключая идущую от так называемого цыганского пения динамичную «раскрутку» материала, сбивая темп и вновь ускоряя его до бешеного вихря.

Немалую часть шуточных песен Бикташева составили песни детские. По воспоминаниям композитора, в годы учёбы в музыкальном училище ему приходилось вести уроки пения в школе, обязательным пособием к которым служил тогда толстый сборник песен для детей. И такой скукой веяло от этой хрестоматии, что в последующем, уже став композитором и обращаясь к детской музыке, он дал себе зарок ни в коем случае не допускать подобного «занудства».

И надо признать, для маленьких он пишет разнообразно, изобретательно, без малейшего дидактического налёта или оттенка снисходительности и пишет мастерски, учитывая возможности детских голосов.

Его композиторский секрет состоит в способности подчеркнуть трогательно-забавное в натуре малыша, в умении говорить на улыбке и обязательно в игровой форме. А начинается это с тщательного подбора текстов – многие из них он нашёл у О.Дриза.

Радуйся, телёнок,
Радуйся, козлёнок,
Радуйся, собачка,
Прыгай, поросёнок,
Радуйтесь, щенята,
Кошка и котята,
Квочка и цыплята!
Нет счастливей дня:
В первый раз за хлебом
Мама шлёт меня.

*«Оставаясь верным разнообразной тематике, наметившейся уже в первых авторских сборниках, Евгений Бикташев в новом своём сборнике «Время и песня» открывает ещё одну страницу своего творчества – он выступает как композитор, умеющий сочинять и для детей. Его детские песни всегда искренни, просты и очень мелодичны» (***Михаил Иорданский***).*

* * *

Теперь несколько общих наблюдений над музыкальным стилем Евгения Бикташева.

Одна из непреложных установок песенного творчества Бикташева – концентрированность музыкально-поэтического выражения. В стремлении к лаконизму он нередко как бы спрессовывает ритмический поток, сжимая или даже снимая ожидаемые паузы.

Но и в этом композитор допускает отступления. Скажем, в песне «Трубачи» напевная мелодика перемежается несколько неожиданными паузами, которые подчёркивают тон раздумчивости в воспоминаниях о легендарном времени.

В балладе «Мать» лапидарные фразы как бы прерываются чеканно отсекаемыми окончаниями с последующими пространными паузами сосредоточенного молчания, подчёркивающими всю серьёзность повествования о главном монументе Мамаева кургана.

В мелодике песен Бикташев чаще всего идёт от разговорной речи, претворяя и переплавляя её в мелос. Этим определяется главенство поступенного движения, достаточно узкий диапазон характерных для него мелодических линий.

Речевое начало в его наиболее непосредственном выражении, пожалуй, до предела доведено в песне «Обычное дело», истолкованной как публицистический монолог. Краткие фразы расчленяются большими паузами, а целое скрепляется строгой и сосредоточенной по складу маршевой темой инструментального сопровождения. Это необычное для песенного жанра художественное решение было продиктовано особым строем стихов, посвящённых строителям Саратовского оросительного канала.

Иногда речевое начало вторгается в песни Бикташева в своём прямом виде, декламацией на музыке – опять-таки главным образом в драматических монологах (баллады «Горько» и «Украденная любовь»), хотя порой можно встретить и её юмористическую трактовку («Как одна девочка училась печатать»).

Заодно следует сказать и об использовании другого «внемузыкального» момента. Композитор умеет разыграть в песне сюжетный мотив. Особенно наглядно представлено это в детских вещах, которые он нередко строит в форме занимательных сценок. Разумеется, в таких случаях к «инсценировке» активно подключаются и музыкальные средства.

Так, в песенке «Про индюшат и лягушат» игровая сторона усилена антифонными перекличками двух групп голосов, а в песенке «Буква-акробат» этот приём преобразуется в довольно сложный контрапункт с перекрещиванием хоровых партий, что призвано передать превращение буквы *Е* в *Ш*, а затем в *Т*.

В своей мелодике Бикташев далёк от расхожих стереотипов. Ему в частности присуща склонность к длительному избеганию тоники в начальных построениях песенной формы (особенно характерен затакт на неустоях).

Внося ритмическое разнообразие, он сочетает кратные длительности с триолями и вводит оригинальные синкопированные рисунки – в виде «обрывов» окончаний мелодических фраз или ритмических «заноз».

Относительную простоту мелодической линии Бикташев, как правило, дополняет богатством гармонической вертикали. Лишь иногда он сводит гармонию, а вместе с ней и фактуру, к минимуму, давая возможность свободно и широко прозвучать напеву («Снега России»).

Обычно же гармонический пласт у него отличается насыщенностью, богатством красок и это, может быть, более чем что-либо другое выдаёт в нём руку и слух чуткого, оригинально мыслящего музыканта.

Своеобразие гармонического языка улавливается даже, казалось бы, в самых элементарных приёмах. Вводится, к примеру, последовательность с дорийской субдоминантой, и песня начинает звучать неожиданно свежо. Если используется излюбленный им кадансовый оборот I–VII–I в натуральном миноре, то VII ступень никогда не появится просто так – это будет VII7 или его подмена септаккордом натуральной доминанты.

Кстати, пристрастие к натурально-ладовой аккордике побуждает его вводить и «модальные» формулы типа I–V–IV–I или I–VI–III–I. А если уж тиражируется стандартный остинатный ход баса I–V, то он обязательно подаётся с выдумкой, необычно. К примеру, в «Песне учащихся ПТУ» этот ход гармонизован как VI2–III6, то есть ново, но без утраты привычной опоры.

О мастерстве композитора в данной сфере говорит и то, что он умеет заставить ярко прозвучать аккорд двойной доминанты, доминанту с секстой или обычнейшие гармонические задержания. Встречается у него и совсем неожиданное для жанра песни увеличенное

трезвучие – для сгущения напряжённости или как примета ночного колорита («Песня любви»).

Не ограничиваясь альтерированными созвучиями, сочными септ- и нонаккордами на различных ступенях лада (в том числе на II-й низкой), композитор может ввести и квартовую вертикаль, и кластерный пучок секунд.

Так, в песне «Ожидание», задавая драматический тон, инструментальное вступление строится как чрезвычайно сложная эллиптическая цепочка неразрешаемых септаккордов, находящихся за пределами будущей тоники (в *c-moll: B7–Des7–E7* и т.д.).

Песню «Степь-красавица» композитор «против всяких правил» венчает септаккордом субдоминанты, словно бы не желая прервать наслаждение тем, чем так щедро одаряет земля.

Простоту мелодики Бикташев нередко обогащает не только гармонически, но и развитой, тщательно выписанной фактурой. Так, в «Русском плясе» элементарный танцевальный ритм вокальной мелодии оплетается искусно разработанным инструментальным наигрышем в духе кадрили (в чём-то напоминая подобное из II действия оперы Р.Щедрина «Не только любовь»).

Певучесть мелодии дополнительно усиливается не менее певучим аккомпанементом, основу которого составляют мелодические фигурации – как, например, в песне «Белый лебедь», где они «стелятся» в опоре на мягкое звучание терций и сексt.

Подчас выразительность инструментальной линии превышает значимость певческой строки. В песне «Виновата война» такое встречается в начале припева, где восходящее хроматизированное движение всей фактурной массы наделено исключительно мужественной и сильной экспрессией.

Случай другого рода находим в песенке «Как одна девочка училась печатать». Сопровождение здесь представляет собой совершенно автономный план, основанный на репетиционных, «долбящих» изобразительных фигурах (отталкиваясь от текста: *«Печатать я училась, // По клавишам стучала»*).

Но всё же это исключения. А правило состоит в стремлении не создавать помех певческому голосу. Для этого композитор стремится именно на паузах вокала изобретательно разнообразить фактуру и ритм сопровождения и вводит яркие инструментальные мотивы, а во время пения допуская только скупые, но выразительные подголоски и контрапункты.

«Подспудная» выразительность присуща и басовой линии его аккомпанементов – в полной мере выполняя свою опорную функцию, линия баса всегда активно мелодизирована и имеет «своё лицо» (как в «Студенческой песне», где остинатные синкопы баса гулко пульсируют под ритмом восьмых остальной фактуры).

Особо следует отметить ту роль, которую играют в песнях Бикташева вступления и заключения. В «Балладе о погибших солдатах» на прелюдию отпущено только 8 тактов, а на её отголосок и подтверждение в коде всего 4 такта, но даже в столь сжатом музыкальном пространстве композитору удаётся создать впечатление вселенского грозового набата.

В детской песенке «Грустный день» краткая тема-четырёхтакт становится основной музыкальной мыслью. Прослаивая куплеты и завершая повествование, это крошечное *lamento* сообщает происходящему необычайно трогательный характер.

Этот день был очень грустным –
Начался он с огорченья:

Утонула ложка в банке
Земляничного варенья…

Немалый интерес представляют песни, где осуществляется выход за пределы куплетной формы. Отчётливую тенденцию к этому имеют образцы, в которых раскрывается многоэпизодный сюжет, вызывающий необходимость в резких смысловых сдвигах, в перебивах темпа и прочих «переменах декораций» (наибольшее хождение всё это получило в балладах).

Большую «свободу действий» позволяет себе композитор в детских сочинениях.

Песенка «Как все радовались» – диалог мальчика и его мамы, и соответственно этому целое решено как развёрнутая трёхчастная форма с тематическим и темповым контрастом: мальчик – скоро, подвижно, в мажоре; мама – сдержанно, в параллельном миноре и в более сложном интонационном рисунке.

В песне «Как одна девочка училась печатать», следуя свободной стихотворной форме Г.Сапгира, композитор и музыкальное изложение строит совершенно непринуждённо, в том числе воспроизводя

живой диалог девочки, перечисляющей сделанные ею опечатки, и хора, реагирующего соответствующим образом.

Голос. *Траву жуёт КОРОНА.*
Хор. – *Корова.*
Голос. *Король надел КОРОВУ.*
Хор. – *Корону.*
Голос. *Закаркала ДОРОГА.*
Хор. – *Не дорога.*
Голос. *Я вышла на ВОРОНУ.*
Хор. – *Не так!*

С точки зрения композиции нужно упомянуть о том, что немалое число песен изначально создавалось в рамках развёрнутых циклов. Их больше десятка, и каждый со своим колоритом, со своей темой. Вот некоторые их них:

- «Васильковое имя» на стихи В.Шабанова – о Родине;
- «Человеку надо мало» – памяти Р.Рождественского;
- «Мне хочется в траву, в сирень» на стихи Д.Злобиной – лирический;
- «Любовь и насморк» на стихи М.Джалиля – шуточный;
- «Разноцветные краски» на стихи И.Тобольского – детский.

Итак, яркое мелодическое дарование, разнообразие гармонического языка, обилие интересных фактурных приёмов, красочное звучание инструментальной партитуры. И в добавление к сказанному соображение о важнейшей общей черте творческого кредо Евгения Бикташева.

Обращаясь к самым разным темам, находя самые разные способы их воплощения, он в качестве безусловной художественной доминанты с самого начала определил для себя такие понятия, как свет, добро, душевная отзывчивость и сердечная теплота.

Вот почему так удаются ему песни добрых дел и помыслов, вот почему так неустанно воспевает он радость существования на земле, нередко трактуя её как самую настоящую жизненную благодать.

Поэтому так близки ему тембры замечательных исполнителей его сочинений – Иосифа Кобзона, Рената Ибрагимова, Леонида Сметанникова и Нины Калашниковой – тембры, в которых органично слиты доброта, лирическая задушевность и сдержанная строгость.

Разумеется, и другие вокальные «краски» постоянно сопутствуют разным его песням – «краски» Александры Стрельченко и Валентины Толкуновой, Зинаиды Кирилловой и Анны Литвиненко, Юрия Богатикова, Евгения Поликанина и ещё многих певцов и певиц.

Ранний Бикташев, Бикташев 1960-х годов – это прежде всего песни молодости с её окрылённостью, желанием больших свершений, с её устремлённостью к далёким горизонтам и романтическим подъёмом. Отсюда маршевый шаг, зовущие фанфары труб и господствующий собранно-суровый тон («Наши дороги», «Мечта меня зовёт» и др.).

Пройденный с тех пор большой путь в искусстве принёс много иного. Менялась жизнь – менялись песни. Но если говорить о предпочтениях самого автора на нынешний день, то главным своим адресатом он видит народ, людей земли. И как подсказывает ему интуиция, душа этих людей ждёт от музыки того, что идёт от сердца к сердцу, что поддерживает веру в жизнь и надежду на лучшее.

Вот такую музыку и стремится сегодня писать народный артист России, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан, композитор Евгений Бикташев.

«Это очень интересный композитор, творчество которого я знаю уже много лет, и не только знаю, но и слежу за его творческими делами. В сочинениях Евгения Бикташева меня привлекает прежде всего то, что его произведения глубоко связаны с народным песенным искусством» (**Тихон Хренников**).

Остаётся добавить, что, в связи со 100-летием со дня рождения Василия Павловича Соловьёва-Седого, была учреждена премия его имени – для композиторов-песенников. И то, что в числе первых лауреатов оказался Евгений Михайлович Бикташев, представляется достойной оценкой его заслуг перед современным отечественным песенным искусством.

* * *

Итог второй состоит в том, что за полустолетие творческой жизни Евгений Бикташев исколесил страну вдоль и поперёк, и летопись его поездок отнюдь не осталась фактом личной биографии. Будучи необычайно любознательным человеком, он впитывал дорожные впечатления, нередко претворяя их затем в песенные образы.

Поэтому в его огромном творческом наследии можно встретить музыкально-поэтические отклики на многое из той географии, кото-

рая запечатлелась в хрестоматийных строках *«от Москвы до самых до окраин, с южных гор до северных морей»*.

Перефразируя слова другой известной песни, композитор может сказать о себе: *«Мой адрес – не дом и не улица, мой адрес – вся Россия»*. В качестве примера можно сослаться на представленные в упомянутом альбоме две драгоценные крупицы, посвящённые русскому Северо-Западу: песня «Великий Новгород», с которой соседствует «Старая Русса» – песня о древнем городке новгородской земли.

Ключ к теме России Евгений Бикташев нашёл уже в одном из своих ранних опусов: «Снега России». Исконно русское передано здесь через мягкую распевность, неспешность и плавность развёртывания широких линий, для которых характерна особого рода пространственность, переданная и в больших восходящих «замахах» мелодии (не только на характерную для русских напевов малую сексту, но и на большую септиму), и в неуклонном расширении её диапазона.

Вообще безусловная органика глубоко почвенного русского распева в «российских песнях» Бикташева, складывается из целого комплекса различных компонентов, начиная с настроя на душевное музыкальное общение со слушателем, столь естественно воплощаемое в «говорящих» интонациях, и заканчивая использованием чистой диатоники.

При этом в общерусском, традиционном почти всегда без труда улавливаешь и нечто индивидуальное. Скажем, в песне «Куст калины» композитор отталкивается от пейзажной метафоры. Переживания от встречи с родными краями после долгой разлуки раскрываются здесь *«напевно, тепло»* (авторская ремарка) и очень по-своему, запоминаясь и ритмом основной фразы с её мягкой, но неожиданной синкопой, и широкими ходами на септиму, и разложенным квартаккордом завершающего каданса, и подголоском сопровождения, который мягко, подобно полевой тропинке, «вьётся» вокруг мелодии.

«Что можно сказать об известном композиторе России Евгении Бикташеве? Я очень хорошо знаю этого музыканта. Он имеет свою почвенную интонацию, песни его очень узнаваемы, они очень мелодичны и потому популярны… Прекрасно, что у нас есть композиторы, которые продолжают добрые традиции российской песни. Вот такими композиторами являются и Евгений Бикташев, и Евгений Радыгин, таким был Григорий Пономаренко. Они не москвичи, как говорят – периферия, но это замечательная периферия, чем Россия всегда и славилась» (**Владислав Казенин**).

Тема России получает в песнях Евгения Бикташева множество воплощений. Одно из них связано с Волгой. И вновь заметим, что начало здесь было положено ещё на раннем этапе творчества, в песне «Спасибо, Волга!».

В её жанровом сплаве совместилось очень многое: серьёзная, вдумчивая лироэпика и явственно эстрадная «подкладка», отзвуки известных песен о великой русской реке и чувственная нота, идущая от эмоционального тонуса нынешних песен Закавказья (эта нота акцентирована яркой, насыщенной гармонической краской – нонаккордом на VI ступени). В мерном раскачивании фактуры аккомпанемента ощутимы черты баркаролы, вызывающие ассоциации с колыханием и плеском волн. Всё это многообразно спаяно в единое целое, пронизанное внутренней гимничностью.

«В песнях Евгения Бикташева прежде всего ощущаешь огромную любовь композитора к Волге и волжанам. Музыка привлекает какой-то особой искренностью, но самое главное – её хочется петь!» (**Александра Стрельченко**).

Волга для Бикташева прежде всего и нераздельно связана с родным городом и окружающим его губернским пространством. Из песен о родном городе, пожалуй, самые известные – «Песня льётся над Саратовом», «Здесь, на горе Соколовой», «Саратовский вальс». Роднит их светлый или даже открыто радостный тон.

Так вот, не говоря о многочисленных песенных вариациях на тему областного центра, композитор затронул в своём творчестве едва ли не все города и веси Саратовского края. «Степи краснокутские», «Перелюбская сторонка», «Хопёрский вальс», «Карабулакская лирическая», «Песня балаковских строителей», «Песня о городе Марксе» – перечислять подобное можно без конца. И песни эти очень разные.

Есть у него песни о разных городах и их жителях – скажем, «Песня балаковских строителей», молодёжная по характеру, бодрая и стремительная, основана на динамично-импульсивных ритмах, с подчёркнуто «урбанистической» аранжировкой и «модерновыми» тембрами (в качестве ведущего тембра выделено жестковатое, ритмизованное звучание клавесина в его электронной метаморфозе).

Есть песни о сельских зонах губернии. И склад у них совсем иной. В основу здесь положен вальсовый размер в различных его вариантах – то более привычный («Ровенская земля»), то завуалированный («Степи краснокутские»), то взлётный, как бы парящий над зем-

ным простором («Карабулакская лирическая») и т.п. Но в любом случае опора на вальсовость сообщает напеву мягкость, плавность, свободное дыхание и часто особую доверительность.

Здесь же стоит упомянуть о своего рода «кантри» Бикташева. Родившись в одной из деревень Саратовской области, композитор хорошо усвоил уроки крестьянского быта и сохранил в своей душе привязанность ко всему, что касается сельской жизни.

Он поэтизирует земные просторы, ему близки открытые, отзывчивые души сельчан, и он воплощает характеры своих героев как в весёлых плясовых напевах, так и в широком разливе мелоса в духе современных русских песен, исполняющихся разного рода фольклорными коллективами («Перелюбская сторонка», «Где поют соловьи?»).

«Евгений Бикташев воспевает в своих песнях преемственность поколений, героизм народа, труд и отдых нашей молодёжи, любовь к Родине, и всё-таки доминирующей в его творчестве является тема родного края, любовь к великой Волге, к своему городу, селу. В этом убеждают даже названия песен: «Песня о Волге», «Спасибо, Волга», «Песня льётся над Саратовом», «Перелюбская сторонка», «Песня балаковских строителей», «Степи краснокутские» и т.д.

Композитор и поэт должны уметь не только написать хорошую песню, но и заметить что-то оригинальное, казалось бы, в обычном. Приятно, что у Евгения Бикташева есть такие находки. Что, например, можно сказать про Перелюбский район, затерявшийся в Заволжье? Вроде бы ничего особенного. Но композитор Е.Бикташев и поэт В.Гришин заметили маленькую речушку Камелик. И родилась песня о людях, освоивших саратовскую целину, о перелюбской сторонке, ставшей их судьбой, и о той маленькой речушке, с берегов которой на всю страну течёт могучая хлебная река. И как результат: эта песня прозвучала по Всесоюзному радио, о Перелюбском районе услышала вся страна» (**Василий Соловьёв-Седой**).

Композитор считает своим долгом подарить песню каждому примечательному уголку Саратовской земли. Это может касаться даже конкретных коллективов. Так, по две песни он адресовал Саратовскому заводу Министерства путей сообщения и труженикам саратовских каналов.

Бесспорно, всё, что связано с Саратовским Поволжьем – сердцевина творчества Евгения Бикташева. Но «объектом» самого пристального внимания композитора всегда оставалось и Поволжье в це-

лом, во всём его многонациональном срезе. Об этом красноречиво свидетельствует специальный блок дисков авторского альбома с названием «Спасибо, Волга».

Село Галахово Екатериновского района Саратовской области, а точнее, деревня Свищёвка, где и родился будущий композитор, была в полном смысле слова интернациональной и на редкость певучей. Дóма звучали татарские песни, а по соседству – русские, украинские, мордовские и чувашские. Этот многоликий фольклор впоследствии нашёл самое активное преломление в творчестве Бикташева.

Впитав традицию сопряжения разнонациональных музыкальных стилей с детских лет, композитор часто обращается к жанру обработки народных песен. Так появились циклы: «Шесть русских народных песен о Волге и Саратове», «Пять татарских народных песен», «Три башкирские народные песни», «Три чувашские народные песни», «Пять мордовских песен народности эрзя», «Пять мордовских песен народности мокша».

В ряде песен национально-характерное для татарской музыки выявлено и в особого рода ладовой диатонике (с широким введением кадансового оборота II–VII–I в натуральном миноре), и в дробной ритмике, и в прихотливых синкопах, и в типичной мелизматике с «цветистыми» орнаментальными фигурами, и даже в аккордике (к примеру, использование параллелизма квартовых созвучий). Чтобы составить себе представление обо всём этом, достаточно услышать песню «Гюзаль», посвящённую дочери, которая носит это имя.

Татарское начало песен Бикташева бывает подчас заявлено настолько сильно, что его характерные элементы проникают и в разработку чисто русской поэтической канвы («Дурман-трава», «Птицы»).

Во многих песнях композитор добивается органичного сосуществования разнонациональных истоков. Об убедительном соединении русского и татарского начал в музыке Е.Бикташева в своё время говорил композитор А.Бузовкин.

«Песни Бикташева – это сплав двух музыкальных культур, их содружество, взаимное освещение, эмоциональное и стилистическое обогащение. Одна из самых привлекательных черт творчества композитора – вот такое содружество двух музыкальных душ, двух музыкальных характеров и двух мироощущений. Это всегда впечатляет и находит горячий отклик».

Евгению Бикташеву свойственно совершенно осознанное устремление к единению различных народных музыкальных тради-

ций, существующих на берегах великой русской реки. Чрезвычайно примечательна в этом отношении песня «Венец Поволжья». В её тексте пёстрой чередой мелькают названия волжских городов, национальных обрядов, блюд. Эта круговерть скрепляется интонационным симбиозом русского и поволжского песенно-танцевального материала. Кроме того, в качестве инструментальных отыгрышей вводится коллаж известнейших мелодий – русской, еврейской, татарской и чувашской. Так целое вырастает в музыкально-поэтический символ братства людей, живущих на одной земле.

* * *

Итог третий – артистический.

Здесь прежде уместно сделать небольшое отступление. Ещё в совсем недавние времена о композиторской песне и композиторах-песенниках писали много и часто. Ныне эта тема оказалась не только на периферии, но и где-то ещё дальше, едва ли не исчезнув с горизонта наших газет и журналов.

Причина вроде бы совершенно ясна: композиторскую песню во многом вытеснил поток того, что производится бесчисленными исполнителями рок-, поп- и масскультуры. И всё же существует ряд профессионалов, пришедших со своей песней из предыдущих десятилетий и с честью выдерживающих «осаду» нынешнего бума продукции подобного рода.

К числу таких профессионалов принадлежит и Евгений Михайлович Бикташев. Один из секретов его песенного «долгожительства» состоит в том, что он не только создаёт музыку, но и стихи, а самое главное – умело, эффективно и с неизменным успехом организует весь процесс жизни песни.

За прошедшие годы Е.Бикташев создал несколько художественных коллективов, осуществляет режиссуру песенного репертуара, насыщая её светом, цветом, танцевальной пластикой (и, само собой, превосходным звуком), выступил одним из инициаторов и участников проведения крупных межрегиональных песенных фестивалей (самый значительный из них – «Хопёрский вальс»).

Маршруты концертных поездок Евгения Бикташева просто неисчислимы. Это прежде всего города и сёла Саратовской области, где он постоянный и очень желанный гость.

Его творчество всегда востребовано. Одно из свидетельств этому – упоминавшийся выше альбом аудио- и видеодисков, где среди

исполнителей песен мы находим такие имена, как Александра Стрельченко, Иосиф Кобзон, Валентина Толкунова, Ренат Ибрагимов, Маргарита Суворова, Леонид Сметанников и многие другие.

Среди саратовских композиторов Евгений Бикташев впервые вышел на московские хоровые коллективы и оркестры, в том числе Большой эстрадно-симфонический оркестр под управлением Юрия Силантьева, Оркестр русских народных инструментов под управлением Николая Некрасова, Оркестр Госкино под управлением Константина Кримца, Большой детский хор Гостелерадио под управлением Виктора Попова и ряд других.

Многое на дисках названного альбома звучит в исполнении солистов областной концертной организации «Поволжье», которую создал и которой бессменно руководит Евгений Бикташев. Среди них – спутница его жизни и прекрасная исполнительница его песен заслуженная артистка России и Республики Татарстан Нина Калашникова, с успехом поющая и на языках народов Поволжья. Широко представлен в этом альбоме в качестве исполнителя песен и сам композитор.

Остаётся сказать, что альбом дисков «Время и песня» превосходно оформлен по дизайну, очень удобен в пользовании, снабжён красочными вклейками с видами Саратова. Во всём чувствуется то, что запечатлено в лапидарной авторской надписи на обложке: *«От всей души! Евг. Бикташев».*

Издание этого альбома песенных дисков – событие чрезвычайное. За его саунд-треками встаёт впечатляющая панорама творческих исканий и достижений. И стоит отметить, что эти достижения получили достойное признание.

«Творчество Евгения Бикташева вмещает разные формы деятельности – композиторскую и исполнительскую, писательскую, организаторскую и просветительскую. Они настолько переплетены и взаимно дополняют друг друга, что трудно выделить приоритетность какой-либо из них. Тем не менее, осмелимся сказать, что именно сочинение музыки стало основным смыслом жизни и предопределило творческую судьбу композитора.

Волжские песни Евгения Бикташева – "эксклюзив" в ряду произведений на эту тему других авторов. "Генетическое" знание певческого и инструментального фольклора народов Поволжья позволяет композитору безошибочно находить нужную интонацию при передаче музыкальной ауры родного края. Не случайно волжские песни Евгения Бикташева давно стали составляющей музыки многих ра-

дио- и телепередач и воспринимаются как позывные саратовской медиасвязи.

Песенная составляющая творчества Е.М.Бикташева, черты которой прослеживаются и в инструментальной музыке, обусловлена ярким мелодическим даром композитора, песенными генами его юности, получила всенародное признание. Не случайно, многие называют его истинным певцом великой Волги.

Ещё одно качество работы с песней проявляется в универсализме композиторской техники, когда одному человеку принадлежит не только музыка, но и текст, а также постановка, исполнение и аранжировка песни. Это даёт новое понимание авторства и приближается к песенному театру, режиссёром которого становится сам композитор.

Песенное творчество Евгения Бикташева – талантливая страница отечественной музыкальной культуры. Композитор полон творческих замыслов и новых проектов, а настроенность на волну времени – залог долголетия его песен» **(Лилия Вишневская).**

Добавим к сказанному тот факт, что к 80-летию со дня рождения композитора издательство «Новый ветер» выпустило нотное собрание «Спасибо, Волга! Песни Евгения Бикташева». И хотя это только избранные произведения, их оказалось целых 130, так что подобное множество пришлось разместить в двух томах.

Прослушивание-просмотр юбилейного альбома и ознакомление с названным двухтомником лишний раз подтверждает, что наш именитый мэтр – в полном смысле этого слова *народный* артист России. Именно об этом в своё время говорил Т.Хренников.

«Евгений Бикташев – неординарная личность, в нём есть такая человеческая контактность и такое человеческое обаяние, что, когда композитор встречается с публикой, он производит впечатление не только своим творчеством, но и яркими человеческими качествами. Кстати, всё это сказывается и на музыке, и на её восприятии… Я бы сказал, что Евгений Бикташев – это поистине народный композитор и народный артист».

К столь высокой оценке творчества необходимо добавить то, чем сам Евгений Михайлович дорожит больше всего и считает драгоценнейшим подарком судьбы. Это идущие с ним по дорогам жизни супруга Нина Калашникова и дочь Гюзаль.

Заслуженная артистка России Нина Александровна Калашникова – великолепная певица, блистательно интерпретирующая весь ос-

новной песенный репертуар композитора. Но, помимо того, невозможно представить существование Евгения Михайловича без её горячей поддержки во всём – от организационно-творческой деятельности Нины Александровны на многотрудном посту директора концертной организации «Поволжье» до последних мелочей быта.

Гюзаль, получившая два высших образования, деятельно помогает отцу как руководителю Саратовской композиторской организации в качестве референта (к слову, оба они делают это безвозмездно) и давно уже стала незаменимой «правой рукой» Нины Александровны во всех делах «Поволжья».

Вот такой семейный терцет родственных душ, которому можно только позавидовать.



Борис Тевлин



Уроженец Саратова *Борис Григорьевич* ***Тевлин*** на протяжении всей жизни поддерживал с родным городом самые тесные связи, по достоинству являясь почётным профессором Саратовской консерватории и почётным гражданином Саратова. Когда в начале 1990-х годов на кафедре хорового дирижирования Саратовской консерватории была открыта ассистентура-стажировка, он стал её руководителем,

попутно проводя мастер-классы, открытые уроки и возглавляя в качестве председателя государственную экзаменационную комиссию. Тогда же он принял самое живое участие в организации Саратовского губернского Театра хоровой музыки и подготовил с ним целый ряд концертных программ. Б.Г.Тевлин с руководимыми им московскими коллективами привозил в Саратов всё новое и редко исполняемое, а также проводил в нашем городе акции республиканского масштаба – например, творческую мастерскую «Русское хоровое пение» и I Всероссийский конкурс дирижёров-студентов музыкальных вузов.

Народный артист России, профессор Б.Г.Тевлин (1931–2012) начинал как скрипач и, будучи учеником Центральной музыкальной школы, впервые выступил в Большом зале Саратовской консерватории ещё в возрасте восьми лет. Он пробовал себя в различных амплуа (так, Московскую консерваторию окончил и как органист по классу патриарха этого инструмента А.Ф.Гедике), но в конечном итоге со временем вырос в выдающегося хорового дирижёра.

Огромный диапазон исполнявшейся им музыки (от композиций эпохи Возрождения до опусов начала XXI столетия, от сочинений религиозного назначения до образцов музыкальной эстрады), живой интерес к различным национальным культурам, активный поиск в сфере хорового звучания – всё это определило его важный вклад в расширение репертуара и возможностей певческих коллективов.

Тевлин выдвинулся с Московским хором молодёжи и студентов, сумев добиться с этим любительским составом высокого профессионализма исполнения, затем создал Камерный хор Московской консерватории, где его творческие устремления получили законченную реализацию. Позднее являлся художественным руководителем и главным дирижёром Государственного Русского хора имени А.В.Свешникова (кстати, под руководством А.В.Свешникова он совершенствовался в аспирантуре Московской консерватории).

Теперь представим себе вполне реальную ситуацию: существует некий ценитель музыкального искусства, и никогда не доводилось ему побывать на концертах, в которых дирижировал Борис Тевлин. Но у ценителя этого есть в распоряжении коллекция звукозаписей, выполненных этим дирижёром. Сможет ли он осуществить своего рода реконструкцию исполнительской манеры хормейстера, мастерство которого ему не довелось наблюдать из зрительного зала?

Вопрос тем резоннее, что именно этот фонд звукозаписей как раз и останется главной кладовой памяти о музыканте для грядущих

поколений. К счастью, имеющиеся в нашем распоряжении грампластинки, аудиокассеты и компакт-диски позволяют с достаточной осязаемостью представить направленность творческих исканий и общий контур искусства Бориса Тевлина.

Прежде всего обращает на себя внимание поистине необъятный диапазон исполнявшейся им музыки: от ренессансной полифонии до сочинений только что созданных, от едва ли не пуритански строгих культовых композиций до броского, терпкого в своих дразнящих красках шлягера, от произведений углублённо-сосредоточенного склада до «легкомысленных» образцов, соприкасающихся со сферой музыкальной эстрады XX века.

Трудно назвать другого дирижёра в нашей стране, который бы так много сделал по части расширения репертуара певческих коллективов. Тевлин всегда был на самом правом фланге «вперёдсмотрящих» хорового искусства. В его программах безусловно доминировало то, что звучит редко или не звучит вовсе.

Он бессчётное число раз оказывался первым и подчас единственным исполнителем того или иного опуса. Насколько должны быть признательны ему многие композиторы-современники и за «вал» премьер, и за ту исключительную отдачу, с которой они готовились.

Самый большой раздел «монографического» творчества Б.Тевлина несомненно связан с произведениями Р.Щедрина. Вышедшее из-под пера этого выдающегося мастера XX века пропето им, что называется, до последней ноты – от самых крошечных миниатюр, непритязательных по своей исходной эстетической позиции до сложнейших масштабных полотен вроде цикла «Строфы “Евгения Онегина”». Своей исполнительской практикой он деятельно поддерживал настойчивый поиск этого композитора в расширении границ и возможностей хорового письма, а поиск этот, как известно, шёл иногда и по линии открытого эксперимента.

Надо признать, что и сам хормейстер был весьма склонен к разного рода исканиям. Он с видимым удовольствием работал над специфическими приёмами звукоизвлечения (скажем, над хоровым *staccato* и *glissando*), включая всевозможные шумовые и звукоподражательные средства – смех, стон, голошение, крик, вопль, свист, шум и рёв толпы (некоторые из этих средств в обилии представлены, например, в хоровом цикле В.Суслина на стихи Д.Хармса).

Вращаясь преимущественно в сфере искусства *a cappella*, дирижёр временами вводил произведения с инструментальными тембровыми красками (хоровая Симфония № 6 Д.Мийо с гобоем и виолончелью, фрагменты из мюзикла Дж.Гершвина «Безумная девчонка» в сопровождении джаз-ансамбля и т.п.).

Любил он особые эффекты и тонкости звукового колорита и настолько тщательно пестовал их, что можно говорить о «сонорике» Тевлина, которая своё сугубо национальное претворение находила в изобретательно дифференцированной палитре колокольного перезвона. Вкус к красочности и колористике побуждал его обращаться к бестекстовым сочинениям, в которых поющие остаются «один на один» с чисто музыкальным выражением художественной идеи (хоры-вокализы Р.Леденёва, М.Парцхаладзе и ряда других авторов).

Отдельную грань репертуара составляли этюды в характере сольфеджио. В одном из них, написанном Т.Коргановым (Прелюдия из «Хорового урока»), не только явлено великолепное чувство юмора, но и превосходно, с блистательным артистическим шармом разыграна чисто звуковая картина движения весёлого «локомотива».

Вообще Тевлину в высшей степени была присуща способность всюду, где только есть к этому возможность, вскрывать в исполняемой музыке внутренний сюжет. Тем самым не только высвечивался дополнительный ряд содержательной сути произведения, но и вводился ещё один сильный фактор воздействия на слушательское восприятие (в числе замечательных примеров такого выявления сюжетной драматургии – хор С.Танеева «Развалину башни, жилище орла»).

В этих случаях дирижёр, как правило, оперировал сильными, даже заострёнными контрастами темпа, динамики и тембровой выразительности (достаточно услышать его интерпретацию свиридовского хора «Повстречался сын с отцом»).

Яркие контрасты были свойственны Тевлину во всём, в том числе в его репертуаре, всеохватывающем по спектру различных эпох и национальных школ. Причём, существуя в этом всеохватывающем музыкальном пространстве, он благодаря безупречному чувству стиля оказывался исключительно многоликим и с точки зрения своего исполнительского почерка.

Его художественный принцип: не *«я в искусстве»*, а *«искусство через меня»*, как посредника между автором и аудиторией. То есть к каждому композитору – со своей мерой вещей, к каждому произве-

дению – со своим подходом, следовательно никакой нивелированности, никаких «в общем и целом».

Продиктованная этим множественность манер самоочевидна, и остаётся привести только несколько разнохарактерных иллюстраций. В старинной музыке (начиная с Палестрины и Лассо) дирижёр стремился к максимально мягким, нежным тонам и к предельной пластичности звуковедения.

В новаторских образцах современного творчества он искал способов адекватного воспроизведения резко индивидуализированного стиля и нестандартной техники письма (допустим, в цикле В.Тормиса «Зимние узоры» с его «языческими» праистоками и обрядово-заклинательной природой интонирования).

Умея отозваться на психологизм любой степени усложнённости, он вместе с тем превосходно передавал палитру народных чувствований, подключая соответствующую этому фольклорную манеру пения («Что над морем глубоким» Т.Чудовой).

Свои грани контрастности давал столь характерный для маэстро живой интерес к различным национальным культурам. При этом одна из обязательных установок, обеспечивающая приближение к верному исполнительскому решению – петь только на языке оригинала. И каких только наречий нельзя было услышать в его программах – латынь, итальянский, французский, немецкий, английский, венгерский, болгарский (можно лишь приблизительно подозревать, сколько вкладывалось труда, чтобы любой из этих языков звучал «чисто», подлинно).

И явственно ощущалась сверхзадача, которую ставил перед своими коллективами Борис Тевлин: через слово и ещё более – через интонацию, а также через специфику тембра и артикуляции обрисовать свойства и особенности соответствующего национального характера. Одна из его самых последних и поразительно ярких работ в этом направлении – большая серия разноплановых образцов североамериканской музыки, многие из которых демонстрируют энергичный темперамент, стремительный ритмический пульс и чувственную терпкость (особой «точностью попадания» и темброво-динамической изощрённостью отличалось исполнение спиричуэлс).

Важнейшая антитеза контрастов располагалась в исполнительстве Тевлина по линии сопоставления открыто публицистического начала и сокровенного лиризма. Его «публицистика» своё самое сильное выражение нашла в активном претворении бунтарских мотивов с соответствующим выдвижением на передний план декламаци-

онных элементов, в том числе и скандирующей речи (в оратории В.Калистратова «Стенька Разин» это заострено участием ударных инструментов).

Наиболее выдающаяся работа подобного рода – «Казнь Пугачёва» Р.Щедрина. Здесь как нельзя более нужна была властная воля руководителя, способная обеспечить максимальную концентрацию творческого потенциала исполнительского массива по воссозданию фрески-хроники, сто́ящей многих ораторий. Виртуозная звукопись, нацеленная на остроэкспрессивную подачу драматического сюжета и насквозь пронизанная исключительной силой непосредственного переживания происходящего, несла в истолковании Тевлина совершенно определённую идею: не только молодецкий размах русской вольницы и её трагическая обречённость, но и боль за вечную неустроенность русской жизни.

Что касается сокровенного лиризма, то подобную настроенность ему удавалось вдохнуть даже в самые безыскусные страницы хоровой музыки (допустим, «Ночевала тучка золотая» П.Чайковского или «Зимняя дорога» В.Шебалина). В таких случаях особенно отчётливо чувствуешь, что звуковая ткань у него дышит, живёт, в своей эластичности и гибкой нюансировке преодолевая размеренность тактирования. И осознаёшь, как настойчиво добивался он красоты и выразительности звучащего тона.

В тонкости звукоощущения Тевлину не было отказано никогда (в числе ранних работ такого рода – «Ночь» Д.Лигети), но в последние годы он не раз воспарял в выси изысканной красоты. Это началось, пожалуй, с «Музыкальной табакерки» А.Лядова (в обработке М.Климова), где дирижёр подчеркнул не забавный «автоматизм», а нежную мечтательность, овеянную чарующим дыханием «серебряного века».

Среди самых поздних шедевров – необарочный по духу *«Agnus Dei»* С.Барбера (переложение II части Первого струнного квартета) с его эстетизированной утончённостью звукового строя, с его матово-меланхоличной тембровой окраской и необычайной цельностью драматургической волны, ведущей к катарсической разрядке напряжения в коде.

И ещё одна грань. Борис Тевлин, с его горячим, неуёмным темпераментом, оказывался способным и к впечатляющему воплощению образа отрешённой красоты. Такое есть, например, в блоковских хорах А.Лурье с их символистской зашифрованностью (к слову сказать,

исполнительская инициатива дирижёра позволила прояснить наш взгляд на наследие этой любопытной фигуры отечественной культуры начала XX века). Есть такое и в исполнении цикла Э.Денисова «Приход весны». Однако высшее своё выражение эта линия получила в танеевских Двенадцати хорах на стихи Я.Полонского.

И опять-таки именно благодаря Б.Тевлину мы имеет теперь в своём распоряжении полную звуковую реализацию этого опуса. В сопоставлении с островками живого, непосредственного чувства и драматическими зарницами «великого пришествия» XX столетия он разворачивал в качестве определяющего состояния величавый, надмирный покой, несколько холодноватую, «кристаллическую» красоту возвышенного созерцания.

И перед нами уже не просто глубокая задумчивость, а философски-умудрённая медитативность, напоминающая по своей тональности то, что слышалось когда-то в стихах Вл.Соловьёва.

Милый друг, иль ты не видишь,
Что всё видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий –
Только отклик искажённый
Торжествующих созвучий?

Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете –
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?

И всё-таки безусловной доминантой мироощущения Тевлина-дирижёра всегда оставался незамирающий в своей пульсации нерв *«живой жизни»* (выражение В.Вересаева). Поэтому в интерпретации духовной музыки, которой им отдано так много сил и которая, казалось бы, инспирирует отстранённость от всего мирского, он находил точки соприкосновения с реальным существованием. Соприкосновения прежде всего через проникновенную человечность.

Живое, искреннее чувство явственно присутствовало у него в любом ответвлении всего многообразного круга произведений этой тематики, будь то духовные концерты М.Березовского и Д.Бортнянского или песнопения П.Чайковского и А.Гречанинова.

При всей строгости и возвышенности, а подчас благостности и ощущении сакральной сопричастности, постоянно ощутима внутренняя лирическая взволнованность и нередко – исподволь пронизывающая музыкальное повествование нота печали за неизбежную жертвенность человеческого пути.

Одним из вершинных достижений работы дирижёра в этом направлении стало исполнение «Всенощного бдения» С.Рахманинова (к слову, маэстро выпустил двойной компакт-диск с записью практически всех хоровых сочинений выдающегося композитора).

Духовная исповедь передаётся им здесь с поразительной проникновенностью, звуковая ткань чудодейственно «дышит», в чём-то напоминая колыхание воздуха или органически соприродное дыхание ребёнка. Череда молитвенных обращений к вышним силам раскрывается в диапазоне от смиренно-тихих вопрошаний до экспрессивных взываний заклинательного характера.

И на втором из названных «полюсов» с полной отчётливостью обнаруживаются народные корни этого масштабного литургического действа. Вот почему кульминационная «Аллилуйя» интонируется почти в открытой, гортанно-зычной манере пения. В следующих затем аналогичных фрагментах фольклорного происхождения, а также в эпизодах сурово-динамичной наступательности или в разделах, сближенных с обиходным церковным пением, народная основа закрепляется в качестве определяющего стержня художественной концепции.

Слушая рахманиновскую «Всенощную», можно предположить потенциально огромный размах амплитуды исканий Тевлина в сфере духовной музыки. И это действительно так.

Он извлекал из небытия церковные хоры И.Стравинского, подавая музыку великого «мэтра своеобразия» в совершенно уникальном ракурсе, имеющем свой далёкий прообраз в старообрядческом пении (в первую очередь это относится к молитве «Верую», где псалмодия переведена в плоскость экспансивной скороговорки).

Он давал жизнь первым опусам, которые в середине 1980-х годов открывали возрождение в музыке прерванных традиций православия (цикл Г.Свиридова «Неизреченное чудо», Три духовных хора А.Шнитке).

И, как можно было ожидать, он предоставлял нам возможность познакомиться с основными линиями эволюции культовых жанров в современной зарубежной музыке – здесь и додекафонный *«De profundis»* позднего А.Шёнберга, и *Missa brevis* практически неизвестного у нас норвежского автора К.Нюстедта, и «Херувимская песнь» К.Пендерецкого, написанная на старославянский текст, и многое другое.

Последние работы дирижёра показывают, что он всё охотнее соприкасался с эстетикой Постмодерна. А это для него прежде всего связано с утверждением категорий объективно-общезначимого, с многообразным синтезом различных стилевых компонентов и ещё – с красотой мелодической пластики, в том числе неоромантического толка (из наиболее показательных примеров можно назвать *«Pater noster»* польского композитора Й.Свидера, написанный в 1993 году, и цикл Р.Леденёва «Венок Свиридову», законченный в 1998-м).

Как видим, Борис Тевлин находился в авангарде отечественного хорового искусства, неустанно прокладывая новые пути. И, наверное, этим объясняется его пристрастие к тому, чтобы иметь дело с молодыми голосами. В них его привлекала не только максимальная гибкость певческого аппарата, но и живой отклик на всё новое, непривычное.

Как известно, на большую эстраду он выдвинулся с Московским хором молодёжи и студентов. И разве не удивительно, что совсем молодой тогда музыкант сумел добиться с этим любительским коллективом безусловного профессионализма, высокой отточенности и совершенства исполнения. Причём не только в классике, но и в сложнейших партитурах современности (Д.Лигети, Р.Щедрин, В.Тормис и др.).

Позднее основным «плацдармом» инициатив дирижёра стал Камерный хор Московской консерватории, где его творческие устремления получили законченную реализацию. А то, что устремления эти были не только примечательны, но и востребованы временем, доказывается хотя бы таким фактом: коллективы, им руководимые, многократно удостаивались высших наград на самых престижных конкурсах и фестивалях.

И, наконец, последние годы жизни Бориса Григорьевича Тевлина были ознаменованы творческими проектами на посту руководителя прославленного Государственного академического русского хора имени А.В.Свешникова.

Дерзающий и дерзновенный – из слов восхищения в первую очередь эти взаимодополняющие эпитеты хочется адресовать выдающемуся маэстро. Потому что именно дух дерзаний прежде всего определял лик полувековых неустанных трудов Бориса Григорьевича на избранном поприще, необъятный спектр осуществлённых им звуковых проектов и общую конфигурацию его виртуозного исполнительского мастерства.



Людмила Лицова



Чтобы представить значимость сделанного *Людмилой Алексеевной* ***Лицовой*** (род.1947), имеет смысл припомнить предысторию хорового исполнительства в нашем городе.

Ещё в середине XIX века хоровое пение практиковалось в Саратове в стенах Женского института. Затем с 1873 года в только что открытых Музыкальных классах хоровое пение вёл выпускник Лейпцигской консерватории Р.А.Гельм. Десятилетие спустя под руководством преподавателя хорового пения И.П.Ларионова был сформирован смешанный хор в количестве 120 человек. Несколько позднее делается попытка создать постоянно функционирующий коллектив из

60 исполнителей под руководством выпускника Варшавской консерватории А.К.Попкевича.

Хоровой класс в Консерватории существовал, вероятнее всего, с момента её открытия. По крайней мере, достоверно известно, что с 1914 года его возглавлял А.М.Листопадов; он же числился и педагогом по хоровому дирижированию в статусе учебной дисциплины. В том же году в Большом зале состоялся концерт духовной музыки, в котором участвовал хор в составе 200 человек, а позднее в его исполнении вместе с консерваторским оркестром звучали такие крупные вокально-симфонические произведения, как кантаты «Москва» Чайковского, «Иоанн Дамаскин» Танеева, «Весна» Рахманинова.

Помощником Листопадова был В.П.Мухин, который в 1912–1914 годах учился в Саратовской консерватории в классе Л.М.Рудольфа и Г.Э.Конюса, затем продолжил образование в Московской консерватории и работал там. В начале Великой Отечественной войны он был эвакуирован в Саратов, а с 1951-го являлся заведующим кафедрой хорового дирижирования Московской консерватории. Следует добавить, что в открытой в 1916 году Народной консерватории также существовал хоровой класс, которым руководили Б.В.Карагичев и И.В.Липаев.

В 1918 году в Консерватории в связи с определёнными затруднениями в работе хорового класса была создана комиссия по хоровому делу и фольклору, в которую входили А.М.Листопадов и Г.Э.Конюс. И к сезону 1923/1924 годов консерваторский хор заметно окреп. Под управлением Н.С.Чумакова он постоянно выступал в концертах с исполнением сочинений Танеева, Чеснокова, Виктора Калинникова (хоровой композитор, в отличие от брата-симфониста Василия) и других мастеров музыки *a cappella*.

Затем длительное время, с 1928 по 1940 год существовал созданный Петром Линьковым объединённый хор Саратова, который насчитывал в разное время от 400 до 700 человек и был неизменным участником различных торжеств и музыкальных фестивалей (почти одновременно, в 1931–1941 годах Линьков руководил и профессиональным хором Саратовского радиокомитета). Собственно в Консерватории с 1936 года существовала кафедра музыкально-педагогических и хоровых дисциплин. Класс хорового дирижирования вёл выпускник Московской консерватории Сергей Гаврилович Делициев, именно по этой линии он получил в 1938-м звание профес-

сора. И с того же года концертмейстером в его классе работал такой именитый музыкант, как А.О.Сатановский.

Вместе с Делициевым с того же 1936 года хоровым подотделом ведал *Сергей Александрович* ***Шумский*** – выпускник Московской консерватории по классу выдающегося хорового дирижёра Н.М.Данилина, работавший главным хормейстером Саратовского оперного театра. Для большей эффективности учебного процесса он в 1939-м организовал при Консерватории хор из участников городской самодеятельности, в котором студенты проходили практику. Впоследствии Шумский был хормейстером оперно-симфонического хора Всесоюзного радиокомитета и хормейстером-педагогом Большого театра.

И всё-таки, располагая столь богатой предысторией, хоровой класс долгое время не мог выделиться в самостоятельную структурную единицу. Понадобился толчок «извне», который был дан во время эвакуации Московской консерватории в Саратов. Среди различных её отделений находилась и кафедра хорового дирижирования, которую возглавлял профессор Г.А.Дмитревский. Её присутствие как раз и послужило предпосылкой созданию аналогичной кафедры на базе Саратовской консерватории. Это произошло в 1943 году, и первым заведующим стал С.А.Шумский.

В связи с отъездом в Москву его на этом посту сменили М.В.Тельтевская (в 1945–1949, затем в 1965–1976) и С.А.Заливухин (в 1949–1965). Примечательно, что оба они получили вузовское образование по двум факультетам – дирижёрско-хоровому и музыкально-теоретическому.

Семён Александрович ***Заливухин*** (1893–1965) после обучения в Петербургской певческой капелле и окончания Петербургской консерватории долгое время работал в Рязани, где был одним из основателей и директором Музыкального училища (там среди его выпускников были народный артист СССР К.Птица и выдающийся музыковед Ю.Холопов). В 1948 году его приглашают директором Саратовской консерватории. Здесь на кафедре хорового дирижирования он инициировал новые формы и приёмы обучения: хоровая практика студентов с I курса, их работа с самодеятельными коллективами, включение в программу государственных экзаменов обработок народных песен и переложений, выполненных самими дипломниками, а также их собственных сочинений. При Консерватории создаётся детский хор, ставший базой для практических занятий старшекурсни-

ков. И, наконец, благодаря настойчивости Заливухина к началу 1950-х годов был организован большой смешанный хор из 80 человек, отвечавший всем требованиям учебного коллектива с разнообразным репертуаром и возможностями исполнения произведений большой трудности.

Целую эпоху в жизни кафедры составила *Мария Васильевна* ***Тельтевская*** (1901–1993). Помимо отмеченного выше «двойного» образования, полученного в Московской консерватории (дирижёрского и теоретического), она занималась на курсах режиссёров, курсах учителей пения, в Институте ритмического воспитания и Хоровой академии. Её профессиональное становление проходило под руководством выдающихся деятелей русского хорового искусства – Н.М.Данилина, А.Д.Кастальского, П.Г.Чеснокова, Виктора С.Калинникова, А.В.Александрова. Усвоение связанных с ними богатейших традиций, обширные знания, собственный творческий опыт, приведённый в строго продуманную систему стали базой создания оригинальной педагогической школы, которую прошли более ста выпускников, в том числе работавших впоследствии в Консерватории (А.А.Добромирова, В.И.Грицепанова, Н.С.Владимирцева, Г.Я.Черноморская, В.Г.Степаненко, Н.Н.Владимирцева).

Студенческий хор Консерватории в период её руководства кафедрой был одним из ведущих творческих коллективов Саратова, с успехом исполнял такие музыкальные полотна, как реквиемы Моцарта, Верди, Кабалевского и «Патетическую ораторию» Свиридова. По инициативе М.В.Тельтевской в 1959 году в городе открылись две хоровые студии (на базе общеобразовательных школ № 21 и № 72). Более двадцати лет она руководила хором Центральной музыкальной школы, который славился как большим составом (его численность достигала 120 человек), так и высоким исполнительским уровнем. Тельтевская пользовалась безграничным авторитетом среди коллег и студентов. Её имя присвоено Хоровой школе № 1. К её столетию был приурочен Губернский фестиваль академических хоров «Золотые огни Саратова», который приобрёл общероссийский масштаб.

Вместе с М.В.Тельтевской трудилась группа подлинных энтузиастов, которые закладывали фундамент нынешней хоровой культуры города и всемерно способствовали становлению кафедры хорового дирижирования Консерватории. Уже упоминавшийся *Пётр Дмитриевич* ***Линьков*** (1900–1960) в 1945 году организовал в Саратовской филармонии академическую хоровую капеллу, которая вела интен-

сивную концертную деятельность, имела обширный репертуар. В Консерватории он начал преподавать в 1946-м, и в том же году на кафедру пришла, ещё будучи студенткой, *Валентина Ивановна* ***Грицепанова*** (1921–1985), которая незаурядно проявила себя по различным направлениям деятельности: в возрасте 27 лет занимала должность директора Саратовского музыкального училища, была деканом исполнительского факультета, проректором по вечернему и заочному обучению, в качестве руководителя хорового класса подготовила к исполнению целый ряд крупных произведений (Бетховен, Танеев, Прокофьев, Свиридов, саратовские композиторы), выпустила более 50 специалистов.

После М.В.Тельтевской кафедрой заведовали в 1976–1979 *Евгения Петровна* ***Сидорова*** (1917–2003), в 1979–1986 годах *Нина Степановна* ***Владимирцева*** (1925–2005) и в 1986–1992 годах *Юлия Ивановна* ***Датская*** (1937–2009). На счету у каждой из них свыше ста выпускников, причём по классу Е.П.Сидоровой занимались такие известные впоследствии дирижёры, как Л.Лицова, Т.Сайфулин, В.Козляков, В.Датский, Г.Занорин, М.Цапкова, Е.Мельникова.

Здесь же следует упомянуть, что отдельные выпускники кафедры продолжили своё обучение по специальности «оперно-симфоническое дирижирование» и в дальнейшем работали не только с хором, но и с оркестром (В.Степаненко, В.Датский, В.Игнатьев, И.Семёнов и другие).

Два педагога тех лет многое сделали для повышения научного ценза кафедры. *Лидия Семёновна* ***Заливухина*** (1917–1967, дочь С.А.Заливухина) опубликовала «Хрестоматию по технике дирижирования» (М., 1963), которая стала первым в стране изданием подобного рода и до сих пор пользуется большим спросом в учебном процессе.

Основная заслуга *Галины Яковлевны* ***Черноморской*** (1921–2010) состояла в плодотворной научно-методической работе (разработка курса русской хоровой литературы, статьи о хоровом творчестве Березовского, Бортнянского, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Кюи, Аренского, Виктора Калинникова) и в многолетнем руководстве Научным студенческим обществом (провела свыше ста заседаний, посвящённых вопросам развития хорового искусства).

В 1960-е годы на кафедре начали работать Ирина Фёдоровна Шарац, Юрий Николаевич Боголюбов и *Борис Константинович* ***Милютин*** (1938–2011). Последний из них был руководителем известных любительских хоров: Народная академическая хоровая капелла Все-

союзного проектного института «Гипропромсельстрой», академический хор Государственного подшипникового завода, камерный хор Центра национальных культур (все они стали лауреатами Всероссийского и Международного конкурсов). В Консерватории, помимо руководства хоровым классом, он создал студенческий Камерный хор, а также Ансамбль старинной музыки, исполнявший забытые сочинения русских композиторов XVIII–XIX веков.

Являясь в первую очередь учебным коллективом, студенческий хор выполнял большую концертную работу, участвуя во всех значительных событиях культурной жизни Саратова и области. Особенно значительной эта его роль стала с 1960 года, когда была упразднена Хоровая капелла Филармонии.

Большой резонанс вызвали выступления сводного хора Консерватории, Музыкального училища и Центральной музыкальной школы с симфоническим оркестром Филармонии (дирижёр Н.Факторович), когда были исполнены Фантазия для фортепиано, хора и оркестра и Девятая симфония Бетховена, кантата Чайковского «Москва», «Патетическая оратория» Свиридова.

Просветительскую направленность нередко приобретали дипломные программы выпускников, знакомившие слушателем с новыми сочинениями отечественных и зарубежных композиторов. И, разумеется, что было тогда «велением времени» – бесчисленные шефские концерты хора в воинских частях, военных училищах, сёлах и районных центрах.

Событием в истории кафедры стало участие студенческого коллектива в спектаклях Саратовского театра оперы и балета. С постановками спектаклей «Борис Годунов» Мусоргского и «Аида» Верди (хормейстер Ю.И.Датская) хор выезжал на гастроли театра в Москву, выступал на сцене Большого театра.

В собственно учебной работе по инициативе Е.П.Сидоровой, бывшей в то время заведующей кафедрой, проводились открытые концерты-зачёты, ежегодные открытые концерты классов, кафедральные тематические вечера, внутривузовские конкурсы дирижёров. Ещё одна из её идей – фестиваль хоровых коллективов детских музыкальных школ, который проводится доныне. Позже, уже под руководством Н.С.Владимирцевой, стали проводить смотры-конкурсы хоровых классов музыкальных училищ Саратова и близлежащих городов (Вольск, Балашов, Маркс, Пенза, Камышин, Волгоград).

В конце 1950-х годов педагоги кафедры играли определяющую роль в двух важных акциях. В 1958-м они приняли самое деятельное участие в образовании Саратовского отделения Всероссийского хорового общества. Первым председателем отделения стал С.А.Заливухин, в дальнейшем его возглавляла М.В.Тельтевская, а затем А.А.Добромирова.

В следующем, 1959 году по поручению Министерства культуры РСФСР инициативная группа преподавателей кафедры хорового дирижирования занималась созданием музыкального факультета в Саратовском педагогическом институте для подготовки учителей пения (ныне Институт искусств Саратовского государственного университета). Вот где так пригодился упомянутый выше опыт М.В.Тельтевской, когда-то прошедшей в Москве обучение на курсах подготовки учителей пения. Её ближайшими помощниками в деле становления факультета были Г.Я.Черноморская и Н.С.Владимирцева.

В своё время по инициативе Л.Л.Христиансена на базе кафедры хорового дирижирования было создано отделение руководителей народного хора, которое позднее сформировалось в отдельную кафедру народного пения и этномузыкологии. И, поскольку на этой кафедре была введена специальность «дирижирование народным хором», в 2006 году в целях различения кафедра хорового дирижирования получила несколько иное наименование: **кафедра дирижирования академическим хором**. И при всех достижениях прошлого поистине звёздным для неё стало время нынешнее, то есть время конца XX века и первых десятилетий XXI столетия. Определяющую роль в этом взлёте играет заслуженный деятель искусств России *Людмила Алексеевна* ***Лицова***.

По окончании Саратовского музыкального училища и Саратовской консерватории она совершенствовалась в ассистентуре-стажировке (руководитель Е.П.Сидорова) и тогда же, с 1972 года начала преподавать. Являлась художественным руководителем ряда хоровых коллективов, в том числе Народной академической хоровой капеллы института «Гипропромсельстрой», которая стала лауреатом конкурса «Поющая Россия» и двух Всесоюзных фестивалей. С 1991 года она художественный руководитель и главный дирижёр созданного ею Губернского Театра хоровой музыки и одновременно с 1992-го руководитель Академического хора и заведующая кафедрой хорового дирижирования Саратовской консерватории. Как педагог,

она выпустила за прошедшие годы более ста специалистов и была творческим руководителем более десяти ассистентов-стажёров.

Её исполнительский облик определяют такие качества, как скульптурно чёткая и при этом филигранно отточенная мануальная пластика, экспрессивность и сильнейший волевой посыл. Она добивается от хора полной свободы владения музыкальным материалом, объёмности и красоты певческого тона, тонкой и гибкой нюансировки, выверенного баланса звучания партий и групп.

Охватывая все основные стили и жанры, Лицова тяготеет к капитальным хоровым полотнам. В числе достижений – исполнение русской духовной музыки (об интенсивности работы в этом направлении говорит, например, тот факт, что Литургия Иоанна Златоуста представлена в пяти авторских вариантах – Чайковский, Рахманинов, Гречанинов, Архангельский, Чесноков). Благодаря незаурядным организаторским способностям и исключительной творческой самоотдаче этой личности Саратов стал одним из центров хоровой культуры страны.

С начала 1990-х годов открылся качественно новый этап истории Академического хора Консерватории. Его деятельность под началом Л.А.Лицовой в качестве художественного руководителя приобрела исключительную интенсивность и масштабность. На суд публики ежегодно выносилось более десяти программ. Необычайно широким стал диапазон исполняемой музыки: от старинных православных и католических песнопений, мировой хоровой классики различных эпох и национальных школ до сочинений самого последнего времени (Р.Щедрин, Э.Денисов, Р.Леденёв, Ю.Фалик, Н.Сидельников, В.Калистратов, В.Рябов, Д.Смирнов, Е.Подгайц и другие), включая и премьеры саратовских композиторов. В дипломные программы зачастую включались произведения крупной формы, впервые исполняемые в Саратове: оратория «Иван Грозный» С.Прокофьева, «Казнь Степана Разина» Д.Шостаковича, «Пушкинский венок» Г.Свиридова, «Сокровенны разговоры» Н.Сидельникова, Реквием А.Брукнера и т.д.

Консерваторский хор, руководимый Л.А.Лицовой, являлся участником многочисленных музыкальных фестивалей и конкурсов. Среди его побед в творческих состязаниях: Гран-при I Всероссийского конкурса «Поющая Россия» (1994), лауреат IV Международного конкурса камерных хоров (Германия, 1995), лауреат Международного конкурса полифонической музыки (Италия, 1997), лауреат Междуна-

родного конкурса «Самарская Лука» (2001), лауреат XXI Международного конкурса имени Б.Бартока (Венгрия, 2004).

Студенческий хор находился в самом тесном взаимодействии с Театром хоровой музыки, участвуя в капитальных творческих проектах, требующих особенно большого состава исполнителей: «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею» И.С.Баха, «Мессия» Г.Ф.Генделя, «Сотворение мира» и «Семь слов Спасителя на кресте» Й.Гайдна, Реквием и «Ромео и Джульетта» Г.Берлиоза, *«Stabat Mater»* и Торжественная месса Дж.Россини, «Иоанн Дамаскин» С.Танеева, «Страстная Седмица» А.Гречанинова, «Двенадцать» В.Салманова, «Совершишася» А.Караманова, реквиемы А.Дворжака, Ф.Хидаша, Б.Бриттена и т.д. В составе Театра хоровой музыки Академический хор многократно выезжал на гастрольные поездки по городам России и за границу.

И, конечно же, отдельного разговора заслуживает только что упомянутый Губернский Театр хоровой музыки. В истории музыкальной жизни Саратова известны опыты создания профессиональных хоровых коллективов. На предшествующих этапах благодаря усилиям Петра Линькова существовал хор Саратовского радиокомитета (1931–1941) и Хоровая капелла Филармонии (1945–1960). Затем возникла длительная пауза, и оставалось только сетовать, что город с большими музыкальными традициями не располагает достойным коллективом подобного плана.

Он был создан в 1991 году по инициативе Людмилы Алексеевны Лицовой, которая и поныне является его художественным руководителем и главным дирижёром. В репертуаре свыше 2000 сочинений различных эпох, стилей, жанров. Музыка западноевропейских композиторов представлена прежде всего такими крупными полотнами, как пассионы и Месса *h-moll* И.С.Баха, *«Stabat Mater»* и оратория «Сотворение мира» Й.Гайдна, «Траурно-триумфальная симфония» Б.Берлиоза, «Песнь о земле» Г.Малера, «Военный реквием» Б.Бриттена, Симфония № 5 («Мост между прошлым, настоящим и будущим») Ф.Гласса и т.д. Особое предпочтение отдаётся русской музыке – от концертов Д.Бортнянского, хоров С.Танеева, литургических композиций конца XIX – начала XX века до хоровых опусов Г.Свиридова, Р.Щедрина, А.Шнитке, Э.Денисова, Ю.Фалика. Театр хоровой музыки признан одним из лучших хоровых коллективов России, и ряд современных композиторов создаёт произведения специ-

ально для него (М.Аркадьев, С.Екимов, В.Калистратов, А.Ларин, Р.Леденёв, В.Рябов, Ю.Фалик и др.).

Особое место в репертуаре Театра хоровой музыки занимают сочинения саратовских композиторов, многие из которых прозвучали в его исполнении впервые: кантаты «Чёрный человек» и «Если мы войну забудем» О.Моралёва, Девятая симфония А.Бренинга, оратории «Испанские мадригалы», *«Ave Maria»*, «И дам ему звезду утреннюю», а также «Пять хоров на стихи А.Блока» и «Три посвящения» Е.Гохман, «Приутешница» Ю.Массина, хоры Г.Азатова, Е.Бикташева, В.Мишле, И.Субботина и т д.

В течение каждого концертного сезона готовится до пятнадцати программ, тщательно выверенных в стилистическом и образно-смысловом отношении. Звучание хора отличается яркой тембральной палитрой, безупречным строем, выразительной подачей слова и музыкальной интонации. Он лауреат многих Российских и Международных конкурсов, в том числе обладатель целого ряда Гран-при Международных хоровых конкурсов (Польша – 1993, Ялта-*Victoria* – 2001, «Поющий мир» Санкт-Петербург – 2006, *Corus Jnside* – 2016) и принимал участие более чем в тридцати международных музыкальных фестивалях, гастролировал в США и многих странах Европы.

В его составе успешно функционирует мужской хор *«Victoria»* (Гран-при Всероссийского конкурса мужских хоров «Поющее мужское братство», 2000). При Театре хоровой музыки создан Концертный детский хор (руководитель А.В.Николаева), удостоенный Гран-при Всероссийского конкурса «Поющее детство».

Ныне происходит неуклонное оттачивание виртуозного блеска исполнительской манеры и активное раздвижение репертуара Театра хоровой музыки, включая народную песню и эстраду, что говорит о движении в сторону демократизации его художественного профиля.

Сказанное вряд ли требует комментариев. В почти двухсотлетнюю панораму хорового искусства Саратова трудами Людмилы Лицовой вписана самая блистательная страница, и будем надеяться, что она ещё не раз поразит нас своими дерзаниями.

В нашем городе Л.А.Лицова всегда была на виду. Иначе и быть не могло, поскольку от природы дана ей натура деятельная, инициативная. За многое бралась, немалого добивалась. И, наконец, нашла себе дело по плечу. Не нашла, а создала собственными руками то, что теперь называется: Театр хоровой музыки. Для начала дадим слово ей самой.

Наверное, в жизни каждого есть что-то наподобие вспышек, которые высвечивают линию судьбы. Для меня первой такой вспышкой стала встреча с педагогом Саратовской консерватории Евгенией Петровной Сидоровой. Я начинала петь в её детском хоре, а позже, студенткой, занималась в классе Евгении Петровны. Всегда восхищалась ею, преклонялась перед ней. Простите за старомодность, но она для меня – светоч, путеводная звезда.

Ещё одной вспышкой оказалось окончание музыкального училища. У нас был очень сильный выпуск, и, выдержав госэкзамен, я поняла, что буду хоровым дирижером.

Третья вспышка – рождение сына. Это как будто бы сугубо личное обстоятельство, но позднее мои муж и сын вложили краеугольный камень в становление и последующее существование Театра хоровой музыки.

Потом очень памятными были проходившие более десяти лет занятия в мастерской «Русское хоровое пение» при Всероссийском Музыкальном обществе, куда собирались хормейстеры отовсюду и где состоялись встречи с выдающимися хоровыми дирижёрами современности. Организатором и одним из руководителей этой мастерской был профессор Московской консерватории Борис Григорьевич Тевлин, у которого я многому научилась и который очень помог появлению моей следующей «вспышки» – созданию Театра хоровой музыки.

И надо признать, что это была «вспышка» для всего Саратова. Так уж случилось, что город с большими художественными традициями и богатейшей музыкальной культурой долгое время не располагал профессиональной хоровой капеллой. Теперь эта зияющая брешь закрыта. Знающие люди подтвердят, что организовать профессиональный хор в наши нелёгкие времена – подвиг. Уже за одно это мы должны занести имя Лицовой в скрижали сегодняшней истории Саратова.

«Витрина» любого художественного коллектива начинается с его репертуара. В этом отношении коллектив Театра хоровой музыки может испытывать удовлетворение: объяты практически все основные стили и жанры мировой музыки – от Шютца и Баха до Шнитке и Щедрина, от безыскусных народных песен до изощрённейших современных партитур. Программы выстраиваются очень разнообразно, и

в них ощутимо стремление к крупным циклическим сериям: «Из истории русского хорового концерта», «Антология русской хоровой миниатюры» и т.д. Причём с самого начала явное предпочтение отдается духовной музыке. И вовсе не потому, что с некоторых пор петь «это» стало можно и модно.

Я воспитывалась в атмосфере воинствующего атеизма. Но когда жила в Москве, снимала квартиру у искренне верующей женщины. Меня сразу же поразил иконостас в её комнате – высотой от пола до потолка. День ото дня я проникалась ликами святых, а впоследствии мои наблюдения за верой этой женщины переросли в собственные убеждения. Крестилась я втайне от родителей в Москве и долгое время скрывала от них свой крестик.

При исполнении отечественной духовной музыки хор под управлением Лицовой добивается идеального качества. В одном из российских еженедельников об этом писали так: *«В чём секрет причастности Театра хоровой музыки к высокому творчеству? В глубокой одухотворённости. Есть в его исполнении что-то космическое»*. Людмила Лицова действительно способна погрузить себя, свой хор и нас, слушателей, в ауру углублённо-сокровенного, когда благодаря «вознесённости» звучания возникает ощущение святости, благоговения. И вместе с тем – никакой аскетической отрешённости от земного. Всё наполнено силой и теплотой человеческого чувства.

Лицова «священнодействует» и за пределами собственно духовной музыки. Чудесны у неё тихие, умиротворенные настроения. Очень любит и особое очарование нежных, утончённых, высветленных красок. Добиваясь всего этого, она постепенно пришла к абсолютно свободной пластике дирижёрского жеста. Жеста чрезвычайно выразительного, поскольку всё в нём продиктовано естественным движением эмоции и мысли – жеста, который всецело сливается с живым дыханием музыки и для которого не существует «капельмейстерских» схем и метрических сеток.

Но бывает Лицова и совсем иной – в тех случаях, когда на передний план выходит ораторское, публицистическое начало. И тогда экспрессия доводится до «точки кипения», штрих становится властным, острым, размашистым, поза приобретает монументально-скульптурную очерченность. И тогда в полной мере заявляет о себе её пристрастие к мощным динамическим нагнетаниям, подчёркнутым

контрастам, ярким акцентам. Вот здесь-то и обнаруживается присущий ей сильнейший волевой импульс, который, между прочим, позволяет при необходимости уверенно вести за собой помимо хора и инструментальный ансамбль, и большой оркестр.

Есть и другие разгадки магнетического воздействия личности этого дирижёра на коллектив. Лицова переживает исполняемую музыку с невероятной интенсивностью, и потому от неё исходит колоссальный посыл духовной энергии, сильнейший эмоциональный ток. Кроме того, она имеет привычку беззвучно петь вместе с хором, подключая ещё и мимику или даже элементы актерского перевоплощения для дополнительного вживания в звуковой образ.

И что же в результате? О, тут есть чем порадовать. Начать хотя бы с того, что в кратчайшие сроки Театр хоровой музыки достиг подлинного профессионализма. А это объёмность и красота певческого тона, гибкое звуковедение и тонкая дифференцированность нюансировки, выверенный баланс хоровых партий и групп, чистота интонирования, устойчивый строй и ещё многое-многое другое. Порой задумаешься: можно ли пожелать чего-то иного и лучшего? Ведь совсем не случайной явилась первая премия на Международном конкурсе хоров в Польше в 1993 году, где соревновались коллективы из Великобритании, Нидерландов, Дании и других стран. А фурор, производимый во время зарубежных гастролей!..

На первом же концерте в Польше наше выступление бисировали столько, что вместо положенных пятидесяти минут пришлось петь целых два с половиной часа. Не отпускали и после концерта. Огромная толпа ждала нас у входа, и вдобавок ко всему мы долго пели на открытом воздухе. Ещё больше запомнились нам концерты в костёлах. Люди слушали нас стоя, не садились, несмотря на приглашение настоятелей. Многие опускались на колени, плакали, молились.

Тогда же взмывал ввысь и младший собрат Театра хоровой музыки – Студенческий хор Саратовской консерватории, который занял первое место на конкурсе академических хоров «Поющая Россия» (нелишне заметить, что в конкурсе приняло участие свыше 500 коллективов страны). А летом 2004 года он принял участие в XXI Международном конкурсе-фестивале имени Бела Бартока (Венгрия). Помимо звания лауреата, студенческий хор получил специальные дипломы за лучшее исполнение обязательного произведения и фольк-

лорной программы, а его руководитель Людмила Лицова удостоена звания лучшего дирижёра.

Прекрасно, конечно, что до недавних пор Л.А.Лицова руководила обоими хорами. Хотя бы с той точки зрения, что при исполнении крупномасштабных произведений есть возможность соединить оба коллектива. Но каково ей успевать всюду! Тем более что в работе она, мягко говоря, истязает себя и своих подопечных. Живёт в каком-то бешеном ритме, в туго закрученной круговерти дел и забот. И при всём том, в её сознании непрерывно рождаются всевозможные «мечтания-грезы».

Что впереди? Мы должны поставить хоровое дело в Саратове на серьезную, многоступенную основу. Чтобы хоровые певцы росли сызмальства. Самая ближайшая задача – реализовать то, что заложено в названии нашего коллектива: Театр хоровой музыки. Кое-что в этом отношении мы уже делаем – поём при свечах, вводим движение на сцене, выходим в зал, варьируем составы и их расстановку, «играем» контрастами звуковых масс и объёмов. Но до настоящей театрализации певческого искусства ещё далеко.

А ещё знаете, чего хочется? Чтобы Саратов стал известным городом. Ведь за границей нас зачастую принимали как пришельцев из медвежьего угла. А когда рассмотрят, послушают, начинают удивляться: оказывается, на Волге живут не только лапотные мужики, но и нормальные интеллигентные люди, которые в чём-то и фору могут дать.

Подводя предварительные итоги и оглядывая путь недавно отметившего 30-летие Театра хоровой музыки как главного детища своей жизни, Людмила Алексеевна Лицова имеет все основания для чувства творческого удовлетворения. Больше всего радует настоящий фейерверк ярких, радостных встреч на концертных площадках России и зарубежья. Это и выступления в содружестве с такими крупными дирижёрами, как Э.Серов, А.Рудин, А.Скульский, Ю.Кочнев, М.Плетнёв, Д.Китаенко, Т.Курендзис, а также в ансамбле с певцами (А.Ведерников, Х.Герзмава, А.Литвиненко) и инструменталистами (А.Любимов, О.Янченко, А.Тканов). И, конечно же, масса знаковых исполнений, в том числе премьер, осуществлённых во многих городах России и за рубежом: музыка П.Чайковского к «Снегурочке» А.Островского, «Всенощное бдение» С.Рахманинова и «Литургические песнопения» Ю.Фалика, *«Stabat Mater»* К.Шимановского, *«Car-*

mina Burana» К.Орфа, «Военный реквием» Б.Бриттена и *«Missa brevis»* М.Аркадьева, оратории «Бесконечное» П.Хиндемита и «Сказание о битве за Русскую землю» Ю.Шапорина, Хоровой концерт на стихи Г.Нарекаци и «Стихи покаянные» А.Шнитке, хоровые действа «Перезвоны» В.Гаврилина, «Запечатленный ангел» Р.Щедрина и «По прочтении Н.В.Гоголя» Г.Дмитриева, оперы «Сказание о граде Ельце» А.Чайковского и «Самозванец» А.Кулыгина и т.д., и т.д.



Саратовский губернский театр хоровой музыки

Александр Занорин



В 2003 году в Саратовской епархии Русской Православной Церкви по благословению епископа Саратовского и Вольского Лонгина (ныне Митрополит) был создан Архиерейский мужской хор Духосошественского кафедрального собора.

Ранее, ещё на месте своего предыдущего служения в Московском Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры Владыка организовал аналогичный мужской хор под управлением Владимира Горбика. Хор этот, помимо постоянного участия в богослужениях, дал немало духовных концертов в залах Москвы и записал множество дисков.

В создании нового коллектива благотворную роль сыграло участие Саратовской Православной духовной семинарии. Приближается её 200-летний юбилей, и это было первое учебное заведение, с которого начиналось профессиональное образование в нашем городе с существенной значимостью в нём певческого искусства. Не случайно

под влиянием семинарии позже в Саратове открылись Музыкальное училище (1895) и третья в стране Консерватория (1912).

Регентом Архиерейского хора стал *Александр Германович* ***Заноpин*** (род.1974), педагог Саратовской Православной духовной семинарии и Саратовской консерватории, ныне её ректор. В составе певчих – профессиональные музыканты, получившие серьёзную академическую подготовку. Благодаря этому в лице данного коллектива мы имеем не просто некую, так сказать, штатную единицу, а хор, способный на решение творческих задач любой степени сложности.

Существование Архиерейского хора для нас замечательно во многих отношениях. Прежде всего с точки зрения возрождения исконной традиции русского православия, когда в церкви звучал именно мужской хор.

Разумеется, никто не посягает на установившуюся в более поздние времена практику использования в наших храмах смешанных певческих составов, но иметь возможность услышать церковную музыку в её исходном, архетипическом виде – благо, которым мы здесь, в Саратове, до недавнего времени не располагали.

Теперь возьмём другой момент. Ведь мы имеем возможность услышать этот хор не только во время службы в соборе, но и в обстановке концертного зала. Это настоящее благодеяние со стороны церковной общины, Митрополита Лонгина и нынешнего Митрополита Игнатия. Они поддерживают коллектив и могли бы ограничивать его выполнением узко конфессиональных задач, однако щедро делятся с нами своим духовным богатством.

При создании Архиерейского хора инициаторы исходили из стремления напомнить о стародавнем каноне, когда однородность пения, его аскетика и благородная сдержанность являлась важной стороной богослуженя. При этом целью было установление исполнения глубоко церковного и вместе с тем художественно совершенного.

Именно такого двуединства и добивались участники коллектива, проникая в глубинную специфику церковного пения и добиваясь законченного профессионализма. Их творческая увлечённость сочеталась со стремлением охватить самые различные пласты музыкального искусства, обращённого к звучанию мужского хора.

* * *

Коллектив за считанные годы освоил огромный репертуар. Прежде всего требовалось обеспечить всем необходимым пение за богослу-

жением. Но с первых шагов рука об руку с этим шло стремительное накопление певческого материала для концертной деятельности.

Таким образом, к возрождению исконной традиции русского православия, когда в храме звучал именно мужской хор, сразу же присоединились возможности познакомить светскую аудиторию со всевозможными произведениями музыкального искусства, адресованными данному составу или в переложениях для него.

Точкой отсчёта неизменно является старинная монодия с её дополнением в виде многоголосных гармонизаций и обработок, которые делались композиторами с конца XIX века.

Здесь есть то, что пришло из других земель православия – мелодии происхождения византийского («Пасхальный канон»), сербского («Хвалите Имя господне…») и в особом множестве киевского (Аллилуйя и тропарь, «Егда славнии ученицы…» и т.д.). Но коренную ветвь составляют образцы русского знаменного распева: «Свете неизменный…», «В Чернем мори…», «Виде разбойник…» и т.п.

Отдельную линию образуют песнопения, восходящие к тому или иному святительному локусу – «Умолкает ныне всякое уныние…» Афонского монастыря, «Богородице Дево, радуйся…» Воскресенского, «С нами Бог» Соловецкого или «Благослови душе моя, Господи…» Сарóвской пу́стыни.

Другие главы певческой кладовой дают песнопения, продолжающие давнюю традицию в XVI–XVII веках (распевы царя Фёдора), выводящие в непривычное жанровое наклонение («Легенда о двенадцати разбойниках») или вырастающие на почве культуры канта петровской эпохи (стихира «Земле Русская…»).

По достоинству важное место в репертуаре Архиерейского хора занимает русская хоровая классика эпохи Просвещения: Максим Березовский, Артём Ведель, Степан Дегтярёв и более всего – Дмитрий Бортнянский. В исполнении коллектива это именно классика, в которой подчёркивается серьёзность, духовная сосредоточенность, сдержанный драматизм и во всём поддерживается чувство меры, некой «золотой середины».

Приоритет из приоритетов для коллектива – сочинения религиозных отечественных композиторов рубежа XX века, что всецело находится в соответствии с общепризнанным восприятием «духовного ренессанса», который связывается в основном с такими ведущими представителями Московской синодальной школы, как Александр Архангельский, Александр Гречанинов, Виктор Калинников, Алек-

сандр Кастальский, Александр Никольский, Павел Чесноков, Николай Голованов и менее известные Георгий Извеков, Константин Шведов.

В ауре того же времени широко звучит хоровая музыка Сергея Танеева, в том числе принадлежащий ему ирмóс «В Церковь Небесную». А рядом – хоровой концерт Сергея Рахманинова «В молитвах неусыпающую Богородицу» и «Херувимская песнь» петербуржца Анатолия Лядова.

* * *

Постоянно хор обращается к памяти тех, благодаря кому в трудные для Русской Церкви многие десятилетия послереволюционного периода тянулась нить преемственности духовной музыки. Это были в основном московские композиторы-регенты Яков Чмелёв, Николай Толстяков, Николай Озеров, Александр Третьяков (имена приведены в хронологической последовательности).

Среди них особое внимание уделяется наследию архимандрита Матвея (Мормыля), выполнившего множество превосходных гармонизаций старинных песнопений, и Сергия Трубачёва, творчество которого обозначило новый этап расцвета отечественного церковного искусства («Дева днесь», «Единородный Сыне», «Крест, хранитель всея Вселенныя», «Мужайся, Церковь Христова» и многое другое).

Контекстом этого этапа стало общее духовное возрождение, охватившее художественный мир России на рубеже XXI столетия. И коллектив охотно откликается на новые веяния в композиторском творчестве, что начиналось с позднего творчества Георгия Свиридова, ставшего к тому времени патриархом отечественной музыки (показательны «Три стихиры» из цикла «Песнопения и молитвы»). И вслед ему хор активно обращается к созвучным сочинениям других авторов («Не рыдай Мене, Мати» Юрия Фалика, «Хвалите Господа» Александра Флярковского и т.д.).

Самым грандиозным опытом в данном направлении явилась мировая премьера оратории саратовского композитора Елены Гохман «И дам ему звезду утреннюю…» для мужского хора и симфонического оркестра, которая создавалась в расчёте на творческий потенциал именно данного коллектива.

Упомянув столь масштабную композицию и завершая рассмотрение духовной составляющей репертуара Архиерейского хора, необходимо отметить чрезвычайно большой «удельный вес» хоровых

концертов. К этому, наиболее концепционному среди жанров русской церковной музыки тяготение коллектива настолько очевидно, что в его творческой практике поистине им несть числа.

Разумеется, это прежде всего опусы из наследия двух «рубежей»: рубеж XIX века – Ведель, Березовский и, конечно же, многие концерты Бортнянского, включая вершинное его произведение, Концерт № 32; рубеж XX столетия – Архангельский, Гречанинов, Никольский, Рахманинов, Чесноков…

И, думается, совершенно неожиданным для обихода русских церковных хоров является обращение к духовной музыке других конфессий. В числе самых крупных исполнительских работ были «Три мотета» Феликса Мендельсона-Бартольди и «Реквием» Луиджи Керубини – оба с участием органа и, конечно же, на латыни.

Так воочию демонстрируется блоковское *«Нам внятно всё»*, утверждая свойственную менталитету русского человека толерантность.

* * *

Вряд ли привычным для церковного хора можно считать и то, что нередко выносится в концертные программы коллектива. Речь идёт об обработках русских народных песен, песен Донского казачьего войска и гимнов Царской армии.

Безусловно главенствуют русские народные песни – от хрестоматийных («Вниз по матушке по Волге», «В тёмном лесе», «Во кузнице») до менее известных («Вдоль да по речке», «Как-то ранним утром», «Уж как пал туман»). Очень колоритны казачьи песни («Ой на горе», «Любо, братцы, любо», «Не для меня придёт весна»).

Со временем довольно широко зазвучали украинские народные песни (к примеру, «Ніч яка місячна» или гимн запорожского казачьего войска «Наливаймо, браття»). Когда зал вслушивается в эти лирические напевы, от которых веет удивительной теплотой и сердечностью, верится, что происходящее ныне на братской земле – преходящее заблуждение и только, что называется, страшный сон.

Той же теплотой и сердечностью наполняется исполнение старых авторских песен («Вдоль по улице метелица метёт» Александра Варламова, «Амурские волны» Макса Кюсса) и городских романсов («Утро туманное», «Белой акации гроздья душистые»).

Щедрыми россыпями представлены лучшие образцы советской песни, причём едва ли не во всех жанровых и временны́х срезах. Цель

подобных «вернисажей» совершенно очевидна: поддержать у россиянина память о недавнем прошлом страны.

Поэтому так часто певцы напоминают нам о подвиге Великой Отечественной войны как в непосредственных откликах («Песня о Москве» Исаака Дунаевского, «Эх, дороги» Анатолия Новикова, «Соловьи» Василия Соловьёва-Седого), так и через воспоминания о ней («Вот солдаты идут» Кирилла Молчанова, «Журавли» Яна Френкеля, «День Победы» Давида Тухманова).

А дальше – «Песня о тревожной молодости» Александры Пахмутовой, «Весёлый марш монтажников» Родиона Щедрина, «Московские окна» Тихона Хренникова и вплоть до эстрады («Страна цветов» Георгия Васадзе) или так называемого ВИА («Мы желаем счастья вам» Стаса Намина).

Что это – не популизм ли? Тем более что порой программы почти целиком построены из различных образцов популярного песенного репертуара. Тем не менее, с уверенностью можно утверждать, что такого рода светские концерты – прямое свидетельство присущего коллективу демократизма и желания принести людям радость.

И поскольку всё это безупречно с точки зрения вкуса, уровень художественности поддерживается на необходимом уровне. Для самих хористов подобные «модуляции» дают определённое отдохновение от напряжений духовной сосредоточенности, позволяют реализовать свой певческий универсализм, а заодно и подтвердить сакраментальное *«ничто человеческое мне не чуждо».*

Выше, в ходе обзора различных компонентов репертуара Архиерейского хора, были названы только отдельные образцы того или иного пласта его музыкальной «кладовой». Если привести полный перечень исполняемых им произведений, то получится просто неисчислимый сбор, вырастающий в настоящую вселенную всего и вся в отечественной певческой культуре. И это при соблюдении самого требовательного подхода к художественной стороне материала.

Сами по себе столь исключительные по объёму и разнообразию накопления содержат в себе по крайней мере две перспективы. Во-первых, становятся звуковой реальностью огромные запасы отечественной духовно-песенной сокровищницы и, во-вторых, формируется мощный просветительский заряд, позволяющий знакомить с залежами этой сокровищницы не только широкую аудиторию, но и знатоков, поскольку даже им в данной сфере известно далеко не всё.

* * *

Только что был упомянут присущий Архиерейскому хору исполнительский универсализм. И это действительно *«мастера на все руки»*, способные к полноценному, безусловно адекватному преподнесению всего музыкального материала, о котором шла речь выше. Подобное находим как в любом стилевом наклонении, так и во всевозможных фактурных вариантах.

Допустим, с одной стороны, представлено строгое монодическое пение (напев Новоафонского монастыря «Умолкает ныне всякое уныние»), а с другой – великолепное донесение богатейшей звукописи с её многокрасочной палитрой («Вечерняя песня» Танеева) или хоровое письмо, густо насыщенное имитационной полифонией («Хотел слезами омыти» Извекова).

Сплошь и рядом встречаем контрасты «скороговорочного» псалмодирования и широкой кантилены, в том числе напевности заведомо романсного типа, как это нередко в сочинениях Чеснокова («Совет Превечный»).

В смысловом отношении показательны превосходно поданные сопоставления нравоучительного и овеянного флёром лирической поэтичности («Кондак святителю Николаю» Голованова) или умиротворяющие песнопения и суровые, аскетичные взывания («Виде разбойник», «Крест хранитель»). Столь же различаются драматичный покаянный плач («Не отвержи мене» Березовского) и погружение в глубины кроткого, смирившегося духа человеческого («Три стихиры» Свиридова).

С точки зрения содержательности исполнения особо следует отметить способность восхождения к высотам того, что можно именовать воистину богодухновенным пением. Это хорошо ощутимо в храмовом служении, когда под сводами соборов и церквей звучание хора создаёт ауру высочайшего сопричастия к духовному бдению. Но и за пределами храма пение молитвословий зачастую рождает не просто атмосферу праведного благочиния, но позволяет приобщить к радости всепроникающей веры в Творца всего сущего.

Другая ипостась достоинств Архиерейского хора состоит в способности проникнуться подлинной классичностью исполняемой музыки. С наибольшей очевидностью это предстаёт в случаях обращения к хоровым концертам рубежа XIX века и к народным песням

в обработке Александра Свешникова («Вниз по матушке, по Волге», «На горушке на горé», «В тёмном лесе» и др.).

Касательно народных песен стоит заметить, что, передавая в их материале коренные свойства национального характера, в соответствии со спецификой коллектива, как хора мужского, акцент делается на задоре и удали силы молодецкой, что распространяется и на современные образцы песнетворчества с остротой их ритма («Мы желаем счастья вам»).

Говоря об адекватности исполнительских манер многообразию репертуара, «лакмусовой бумажкой» может послужить интерпретация произведений, написанных на один текст. Таковы, к примеру, «Херувимская песнь» Калинникова, Кастальского, Лядова, Чеснокова или «Ныне отпущаеши» киевского распева, Кастальского, Озерова, Третьякова.

Но сразу же следует заметить и другое: стремясь к максимальному раздвижению шкалы оттенков исполнения, певцы отнюдь не «искусничают», как это порой приходится наблюдать в практике тех хоров, которые хотят прельстить всякого рода «тонкостями».

* * *

Рассмотренный выше певческий универсализм базируется на общей высокой культуре коллектива. Безупречный хоровой строй, отменная чистота интонирования, выверенность баланса партий и законченная слаженность звучания здесь как бы само собой разумеются. Это дополняется отточенностью звуковой атаки, мгновенной реакцией на дирижёрский жест и удивительной пластичностью звуковедения, гибкостью «текущего» линеарного потока.

Вообще надо признать, что в ходе слушательского восприятия вопросы мастерства в данном случае словно и не существуют, а остаётся только само по себе «чистое искусство», целиком посвящённое донесению сути художественного произведения.

То же можно сказать о солистах. Как правило, каждый из них – это скорее *«голос из хора»*. Он не выделяется в качестве некой «самостийной» персоны, а выступает из общего звучания очень деликатно, выделяясь мягко очерченным горельефом. При всём том это и солисты – с яркими тембрами и индивидуальной певческой манерой.

Один из них достоит отдельного разговора. Лауреат Международного конкурса Алексей Кошелев превосходно «запевает» многие

песни, и его могучий бас во всеуслышание «глаголит», проповедуя катехизис веры.

Подобное громогласие совершенно естественно в торжественно-праздничных песнопениях («С нами Бог» в различных его версиях) или, к примеру, в случаях восславления *«во веки веков»* подвижников веры («Кондак новомученикам и исповедникам Российским»).

Тем не менее, особенно в последнее время, хор всё более тяготеет к *piano* и *pianissimo* как звуковому овеществлению истинной святости. Проникновенное пение, как бы пение «в себе», становится синонимом изречения *«Бог есть любовь»*, и хор делится с залом этой сокровенной благостыней очень доверительно, собеседуя с ним («Милость мира» Калинникова или «Свете Тихий» Третьякова, где уже сам вербальный посыл предполагает творимое в глубинах души).

Пение в таких случаях уподобляется тому, что запечатлелось в речении *«Иже Херувимы»*, а подчёркнутую мягкость, нежность звучания обеспечивают главным образом тенора. Наряду с басами и баритонами, они выделены в две партии, и первую из них составляют певцы, превосходно владеющие фальцетным пением.

Благодаря этому общая фоника приобретает поразительную объёмность и полноту, порождая эффект смешанного хора (см. «Ныне отпущаеши» Озерова, «Глас Господень» Печёнкина и, может быть, особенно переложение рахманиновского концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу»).

Ещё один эффект обозначим понятием *хоровой театр*. Исходным условием такого театра является внятное произнесение слова. Архиерейский хор доносит его отменно, причём без малейшего форсирования. И в любом варианте: церковно-славянская архаика, казачий диалект, *«украинская мова»*, латынь.

К превосходной дикции в ряде вещей присоединяются активная игра тембров, темпов, вольной агогики, динамических контрастов, неожиданных пауз и интенсивнейшее взаимодействие солистов с хоровой массой, так что складывается самое настоящее действо. Из разноплановых примеров – «Блажен муж» Архангельского, «Великое славословие» Чеснокова и народные озорные песни типа «Во кузнице».

Раздвижение возможностей исполнительского пространства ведётся и за счёт привлечения иных ресурсов. «Внутренний» из них – создание искусного «аккомпанемента» путём разного рода звукоизобразительных имитаций (например, подражание фактуре духового оркестра в «Амурских волнах» и «Кавалерском марше»).

Из «внешних» ресурсов это может быть подключение хора мальчиков (необычайно свежо такая комбинация выглядит в «Пасхальном каноне» византийского распева). Об участии органа в исполнении зарубежной культовой музыки уже говорилось, и тот же инструмент неоднократно использовал в своих православных композициях Гречанинов («Верую»).

К исполнению народных песен Архиерейский хор постоянно приглашает дуэт баянов или полнометражный ансамбль народных инструментов, а в воинских и фронтовых песнях звучат труба, флейта *piccolo* с ударной установкой или брасс-ансамбль.

* * *

Всё, что говорилось выше, может произвести впечатление как бы имеющего отношение к сугубо коллективному творчеству. Но понятно, что за всем сказанным прежде всего стоит то, что исходит от создателя и руководителя Архиерейского хора.

Именно Александр Занорин установил «планку» максимально высоких требований и неукоснительно пестовал реализацию этих требований, добившись предельной слаженности певчих и их творческого единения.

Точно так же и всё, что говорилось относительно огромного накопленного репертуара, должно быть адресовано прежде всего Александру Занорину. Его отличает завидная «жадность» поиска во всех мыслимых направлениях, для которого требуется и большая изыскательская работа.

Поэтому совсем не случайно он в меру возможного занимается исследовательской деятельностью в сфере современной церковной музыки, входит в число внештатных сотрудников созданного в Саратовской консерватории Центра по изучению культовой музыки.

Большую пользу трудам Занорина, как регента, приносят его композиторские навыки. Он выполнил для своего коллектива массу очень высоких по качеству, изобретательных по фактуре аранжировок песен и переложений для мужского состава ряда произведений, написанных для смешанного хора.

Примечательно его стремление к составлению циклических композиций из различных песнопений одного или даже нескольких авторов, формируя своеобразные духовно-хоровые сюиты, звучащие без перерыва, как бы на едином дыхании. Таков триптих из хоров «Милость мира», «Свят Господь Саваоф» и «Тебе поем» Калиннико-

ва или цикл под названием «Песнопения Евхаристического канона» на музыку Никольского («Милость мира», «Достойно и праведно», «Тебе поем»).

И, конечно, требовалось наличие необходимых умений, чтобы взяться за посмертную редакцию оратории Елены Гохман «И дам ему звезду утреннюю…» После исполнения Архиерейским хором двух авторских версий, у композитора было желание сделать окончательный вариант, который после её кончины по имеющимся наброскам осуществил Александр Занорин.

Как дирижёр, он из потомственных музыкантов. Его отец Герман Дмитриевич был в Саратове известнейшим хоровиком и до конца жизни возглавлял соответствующий отдел Музыкального училища (ныне Саратовский областной колледж искусств). Старший брат, Юрий Занорин, столь же блистательный дирижёр и «по наследству» руководит тем же хоровым отделом.

Сам Александр ещё в большей степени унаследовал горячий энтузиазм хорового искусства, наделён от природы колоссальной энергетикой, что сказывается в экспрессивной мануальной манере. Свойственная ему великолепная пластика жестикуляции всецело исходит из существа музыкального интонирования и не может не увлекать хор за собой.

Наделённый до чрезвычайности развитым драматургическим чутьём, он мастерски выстраивает траекторию развёрнутых композиций. Используя волновой принцип развития, оперируя оттенками тембровой палитры и смысловыми акцентами, дирижёр нередко выстраивает незримое сюжетное повествование (один из ярких примеров – концерт Веделя «Покаяние отверзи ми…»). В целом же, более всего он тяготеет к свободному, поэмному развёртыванию звукового потока.

* * *

В мужском братстве Архиерейского хора единственное женское лицо – хормейстер Виолетта Мальцева. В публичных концертах этот контраст обычно дополняет ведущая с комментариями и чтением духовных стихов. Этот момент очень важен ввиду того, что все программы коллектива так или иначе пронизывает дух просветительства.

От выступления к выступлению поднимаются пласт за пластом той отечественной культуры, которая до недавнего времени находилась для многих как бы за семью печатями. Так вырастает всеобъем-

люща антология русской духовной музыки, а девизом её можно считать вещие слова *«Приидите, поклонимся»* и *«Хвалите имя Господне»*.

И рядом с ними столь же зримо встаёт то, что запечатлено в названиях двух из дисков, записанных коллективом: «Поём тебе, Россия», «Воспоём Отечество во славе».

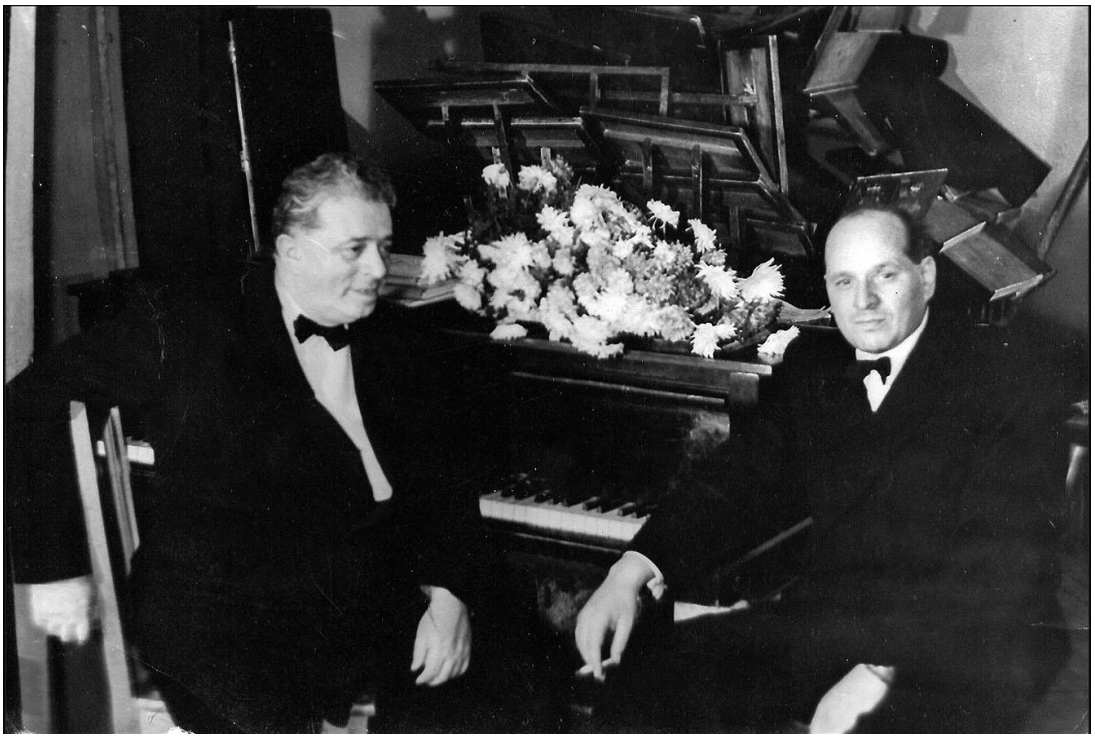
Эту славу отчей вере и Родине Архиерейский хор и его руководитель несут с истинным вдохновением, которому внимают города и веси Саратовской губернии, а также неуклонно расширяющий круг поклонников за её пределами (показательны триумфальные выступления коллектива в Государственном Центральном музее музыкальной культуры имени М.И.Глинки и в Большом зале Московской консерватории имени П.И.Чайковского).

Вот почему с уверенностью можно утверждать, что Архиерейский хор ныне – один из лучших певческих коллективов страны и дату 18-летия своего существования он с полным правом встретил недавно как ***«Достойно есть»***.



Архиерейский мужской хор Саратовской митрополии

Пианистическая плеяда



А.О.Сатановский и С.С.Бендицкий

Прежде напомним имена далёких и ближайших предшественников нынешних саратовских пианистов: в начале XX века – С.К.Экснер, Э.Я.Гаек, И.И.Сливинский, М.Л.Пресман, Б.К.Радугин, Н.А.Дубасов, А.Н.Дроздов; в 1930–1950-е годы – А.О.Сатановский, А.П.Щапов, Б.А.Гольдфедер, С.С.Бендицкий. Такова родословная современных поколений саратовских пианистов, которую для полноты необходимо дополнить двумя рядами «обертонов».

Во-первых, это выдающиеся гастролёры, которые давали прекрасные «уроки» на своих концертах, проходивших в городе. Для предшествующих поколений такими учителями были Сергей Рахманинов и Александр Скрябин, Иосиф Гофман и Владимир Горовиц, а для нынешних поколений – Константин Игумнов и Генрих Нейгауз, Владимир Софроницкий и Лев Оборин, Яков Флиер и Яков Зак, Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер и многие, многие другие.

И во-вторых, многие из пианистов, о которых пойдёт речь, после окончания родной консерватории занимались в аспирантурах московских вузов под руководством профессоров Г.Г.Нейгауза,

Л.Н.Власенко, М.И.Гринберг, Т.Д.Гутмана, Н.П.Емельяновой, А.Л.Иохелеса и др. В результате Саратов располагает мощной и яркой пианистической школой, представленной несколькими поколениями законченных, сложившихся музыкантов.



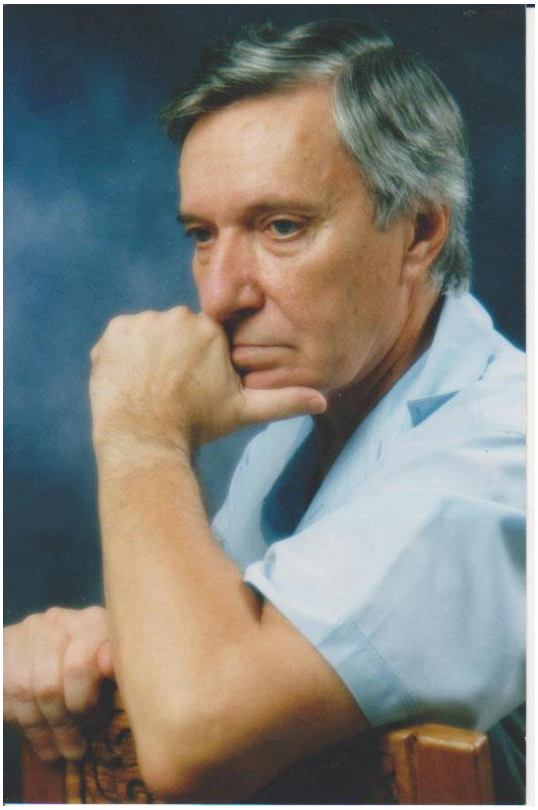
Саратовские музыканты с Г.Г.Нейгаузом



После концерта С.Т.Рихтера

Рассмотрение чрезвычайно многообразной картины саратовского пианизма можно начать с чисто «физического» фактора. Есть среди этих музыкантов те, кто сравнительно редко выходят на концертную эстраду и занимаются по-настоящему интенсивно скорее по воле обстоятельств – педагогические интересы у них явно превалируют над исполнительскими.

И есть великие труженики рояля, беззаветно преданные ему. Своим внутренним долгом они считают неукоснительное поддержание жёсткого рабочего режима. Таковыми были, в первую очередь, Натан Бендицкий, Лев Шугом и сегодня остаётся *Альберт* ***Тараканов*** (род.1938, народный артист России, профессор).



Ему свойственно поистине героическое служение избранному инструменту, он готов быть наедине с клавиатурой каждодневно многие и многие часы, настойчиво работает над своим техническим аппаратом. И, наверное, не случайно этот музыкант является ярким представителем «токкатного» пианизма, насыщенного высокой энергетикой, которая находит своё преломление и в общем напряжённейшем «рабочем» нерве, и в подчёркнутой чёткости пальцевого прикосновения, и в насыщенном рельефе крупной аккордовой техники, и в отточенном *brillante*. Вот почему так превосходно звучат у него прокофьевские сочинения; отсюда же, к примеру, и оригинальная трак-

товка Первого концерта Чайковского, в котором он всемерно акцентирует деятельное начало и мотивы мощных преодолений.

Только путем неустанных трудов можно было достичь того, что, переиграв массу музыки, Тараканов обладает огромным репертуаром, который включает в себя произведения самых различных стилей и национальных школ. Это более 30 сольных программ и 27 концертов для фортепиано с оркестром, а если конкретнее – все фортепианные сонаты и концерты Бетховена и Прокофьева, сонаты и концерты Мендельсона, Шопена, Листа, Грига, Чайковского, Рахманинова и т.д., и т.д.

Он находится в непрерывном движении, а это означает также, что по внутренней своей сути труды его направлены на поиск оригинального прочтения хрестоматийных образцов фортепианной музыки (например, в тетраде самых популярных бетховенских сонат – «Патетическая», «Лунная», «Аврора» и «Аппасионата»), на проникновение в глубины произведения и на то, чтобы как можно эмоциональнее и полнее донести до слушателя эти глубины.

Таким образом, сказанное о «токкатном» пианизме оказывается только поверхностью многомерного исполнительского пространства Тараканова. Более того, порой он едва ли не намеренно сдерживает темпы, чтобы никоим образом не впасть в самодовлеющую виртуозность и не допустить, как он выражается, *«лихости»* и *«головокружительной пустоты»*.

Высшие цели для него связаны с выявлением художественных смыслов – вот откуда и вот для чего неустанная забота о качестве звука. Передавать тончайшие движения души, вести за инструментом самый серьёзный разговор обо всём в человеческом существовании – не потому ли в одном из отзывов прессы читаем: *«Его игра воспринимается как исповедь»*.

Действительно, в ряде вещей он творит некое лирическое действо, воссоздавая сосредоточенную поэтику сокровенных дум, всецело погружаясь во внутренний мир и в этой самоуглублённости совершенно отстраняясь от всего внешнего. И тогда рояль у него поистине «дышит», настолько мягкой, гибкой и нежной становится пластика звуковедения. Таковы, к примеру, медленные этюды Шопена и этюды-картины Рахманинова или Четвертая соната Прокофьева.

Характерная для него детализированность исполнения получила особый, можно сказать, драгоценный ракурс в культивировании изысканной, рафинированно-утончённой красоты звуковой материи, под-

час напоминающей своего рода свечение «самоцветов», исходящее от инструмента.

Ракурс этот «просвечивал» и раньше (скажем, в интерпретации Прелюдий Дебюсси и Пятой сонаты Скрябина), но своё кристаллическое выражение он получил только в последние годы (образцами можно считать то, что приходилось слышать в «Кампанелле» Листа и особенно в зонах «лирических отступлений» обеих тетрадей брамсовских «Вариаций на тему Паганини»).

И говоря в целом о пианистическом мире Тараканова, необходимо отметить, что законченный комплекс разностороннего музыканта-исполнителя опирается у него на сбалансированный классико-романтический синтез.

Ему отнюдь не чужды эмоциональные всплески и бурная патетика, однако господствует принцип меры и равновесия и вообще классический тон, достаточно строгий, выверенный и, что называется, взвешенный. Это хорошо прослушивается и в продуманных градациях звуковых контрастов, и в чётко выстроенной драматургии темпово-динамических нарастаний, и наконец – в покоряющей умудрённости зрелого художественного мастерства.

Теперь другой контраст. Есть пианисты с всеохватывающим репертуаром и те, кто определил для себя достаточно отграниченную зону предпочтений. Допустим, пианистической натуре *Марии* ***Христиансен*** (род.1949) ближе всего немецкие романтики (Шуберт, Шуман, Брамс), и именно в этой стилистике наиболее очевидна характерная для неё превосходная лепка формы и убедительность драматургического развития. Она в полной мере сознает всё, что хочет сказать в музыке, и доносит это в зал с полной ясностью и определённостью.



В опоре на присущий ей надежный пианизм, достойный любой концертной эстрады, Мария Христиансен постепенно раздвигает диапазон своих склонностей. Так, в последнее время она часто возвращается к наследию Равеля, в частности взяв на себя инициативу исполнения его Скрипичной сонаты и Фортепианного трио. И ещё один штрих её исполнительского кредо: она с видимым удовольствием работает над «особенными» опусами (скажем, «Венский карнавал» и «Танцы давидсбюндлеров» Шумана или «Благородные и сентиментальные вальсы» Равеля).

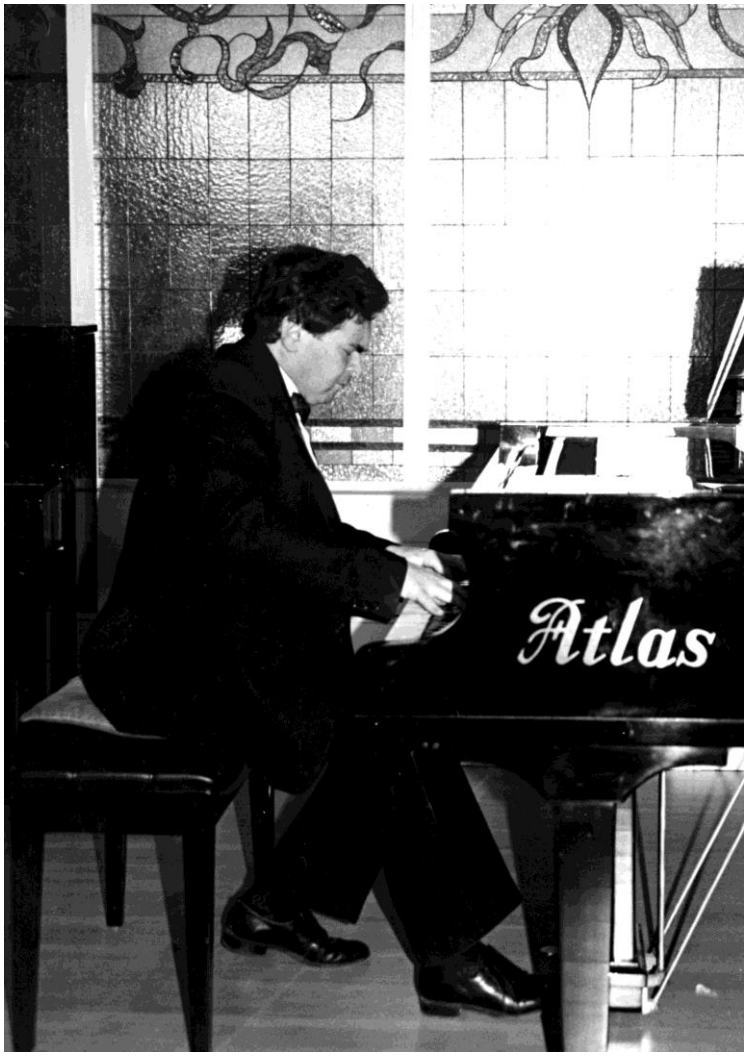
Подобные акценты, естественно, могут возникать и у обладателей огромного, чрезвычайно разностороннего репертуара. *Анатолий* ***Кац*** (1936–2017, лауреат Всесоюзного и Международного конкурсов, заслуженный артист России, профессор), обращаясь к мировой фортепианной литературе в её полном объёме, заметное предпочтение испытывал, например, к творчеству французских клавесинистов и к композициям новейшего времени – некоторые из них были исполнены им впервые не только в Саратове, но и в стране: Каприччио Стравинского, Симфония № 2 («Век тревог») Бернстайна, *«Ritmica ostinata»* японского композитора Ифукубе (все для фортепиано с оркестром) и др.



Современную музыку он подавал очень ярко, выдвигая на первый план динамичность ритма, остроту общего нерва (так звучали у него, к примеру, концерты Шёнберга, Равеля, Гершвина). Сказывались при этом и более общие качества его манеры: особая лёгкость, непринуждённость, врождённое остроумие. Он увлекательно, интригующе строил свои концертные программы, находя нетрадиционные повороты. Вероятно, отсюда проистекала и его склонность к малым формам, что закономерно вылилось в реализацию цикла концертов «История фортепианной миниатюры».

* * *

Продолжим сопоставления. Важнейшим индикатором пианистического мастерства всегда была и остаётся виртуозность. Ярко выраженные виртуозные данные присущи многим саратовским пианистам, но едва ли не пика своего они достигли у *Александра* ***Рыкеля*** (род.1955, дипломант Всероссийского конкурса, профессор).



Удивительное дело: отпущенный ему природой технический ресурс настолько велик, что даже после длительного перерыва в занятиях этому музыканту достаточно нескольких дней, чтобы подготовиться к выходу с предельно сложной концертной программой. Ошеломляющие фейерверки пассажей и аккордовых лент вкупе с красочными гирляндами и переливами колористического живописания в полном блеске являют себя в «экстремальных» вещах типа фантазий «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» Моцарта – Листа или «Ночных виде́ний» Равеля.

Легко преодолевая любые пианистические трудности, он вместе с тем способен и на глубинное прочтение концептуальных полотен (впечатляющие художественные решения в Четвёртом концерте и Двадцать первой сонате Бетховена). Тонко прорабатывая музыкальный материал, Рыкель добивается удивительных звуковых подробностей. Показательный в этом отношении случай произошёл на одном из конкурсов скрипачей: выступая в качестве концертмейстера в уже многократно прозвучавшем до этого Концерте *D-dur* Моцарта, он заставил слушать себя не менее чем солиста – партия оркестра в его воспроизведении оказалась настоящей жемчужиной.

Вектор иной направленности связан с воссозданием духа лирической проникновенности. Из пианистов старшего поколения подобная ориентация образует несомненную доминанту творческого облика профессора *Валентина* ***Ханецкого*** (род.1936). Насколько природа позаботилась о том, чтобы неотъемлемо заложить в нём чувство красоты, говорит такой примечательный факт – в музыкальной школе он прошел муштру нескольких преподавателей, о которых вспоминает: *«Как они не отвратили меня от музыки, до сих пор не пойму. Были и линейки (по рукам), и крик, и топот. И ни слова о музыке…»*

Красота звука и благородство тона у него неизъяснимы, так как «не сделаны», а идут от редкостной интуиции. Коллеги говорят об этом так: положит руки на рояль и, кажется, больше ничего не надо. Свою главную цель он видит в том, чтобы понять и донести в звуках смысл исполняемого. Это стремление, а также пение на инструменте, удивительная тонкость, даже изысканность пианистической палитры, исключительное обаяние и мягкость туше находят своё полное выражение в исполнении музыки XIX века и наполнены у него духом нравственной чистоты, идущей от рыцарственности его внутреннего мира.



Рыцарственность эта сказывается и в том, что он систематически обращается к незаслуженно забытой музыке (от Сальери до Галынина), возрождая и соответствующие пласты творчества выдающихся композиторов. А среди них особый пиетет он испытывает перед Метнером (возможно, и оттого, что находит в его произведениях тонус той подчёркнутой интеллигентности, которой наделён сам). Кстати, в «генеалогии» этого романтика фортепиано есть такой штрих: в Воронежском музыкальном училище он занимался в классе выпускницы Московской консерватории Е.И.Луцато, а она училась у профессора А.В.Шацкеса, который, в свою очередь, являлся учеником Н.К.Метнера.

Примером органичного синтеза взаимодополняющих возможностей ослепительной виртуозности и лирической проникновенности, кантиленности, звуковой красоты может служить пианизм *Льва* ***Шугома*** (1946–2017, народный артист России, профессор). В западной прессе подчёркивали, что для него характерна *«высочайшая концентрация пианистического мастерства»*.

И действительно, он располагал технически безупречным аппаратом: филигранно отделанный «бисер» мелкой техники и воспроизведение на рояле оркестральной звучности, головокружительные шквалы октав и аккордов, любые градации динамики и темпа, причем с сохранением остро отточенного штриха и предельной чёткости ар-

тикуляции. Особый блеск его манере придавали чрезвычайно насыщенный, словно спрессованный «львиный» мазок, великолепная токкатно-репетиционная моторика и серебристое летучее *staccato.*



Виртуозность Шугома – это прежде всего излучение мощных энергий, захватывающий ритм и неудержимый силовой прессинг. А рядом – тончайшая нюансировка, прозрачнейшее звуковое кружево, и остаётся загадкой, как эти стальные пальцы могли добиваться подобной певучести тона, подобной тонкости и «бархатной» мягкости, а в необходимых случаях и хрупкой изысканности звучания.

Вслушиваясь в столь бережное, исключительно деликатное прикосновение к клавишам, доводилось со всей осязаемостью ощущать, как «дышит» у него звуковая ткань, с какой гибкостью и трепетностью интонируется фраза, что наполняет музыку «живой жизнью». Добавим к этому несравненное искусство медитации за роялем. Когда в его исполнении звучали, к примеру, медленные части Восьмой и Двадцать третьей сонат Бетховена, возникал особый эффект вознесения – настолько покоряла красота одухотворённой мысли и величавость сосредоточенно-углублённых раздумий.

По мнению Каролы Гриндиа, президента *EPTA* (Европейская ассоциация педагогов фортепиано) и Европейского Бетховенского общества, у Льва Шугома были *«все необходимые качества, чтобы доставить удовольствие ценителю фортепианной музыки. Это вирту-*

озное и поэтичное исполнение самого высокого класса. Он обладал великолепной способностью самоконтроля при полной свободе и удивительной красоте в воспроизведении художественного текста. И это уже не просто фортепианная игра, это подлинное создание музыки».

* * *

И ещё одна «антитеза»: *ratio – emotio*.

Эмоциональное наклонение сказывается в разной степени и получает различное выражение. Анатолий Катц в ходе творческого акта мог позволить себе вольность импровизационных отступлений. Заметно и благотворно заявляло о себе стихийно-интуитивное начало в игре Андрея Винниченко. У Валентина Ханецкого включение принципа спонтанности вызывает яркие моменты художественного озарения (на одном из недавних концертов потрясающее впечатление произвели в его исполнении «Музыкальные моменты» Рахманинова).

Линия *ratio*, как это ни парадоксально, отчётливее всего представлена фигурами пианисток, отличающихся заострённым волевым настроем и мужской хваткой. Раньше всех утвердилась в амплуа интеллектуального пианизма *Ася* ***Киреева*** (род.1940, заслуженная артистка России, профессор). Определённую роль в этом сыграло то обстоятельство, что своё совершенствование она завершила в Москве под руководством А.И.Ведерникова, который известен как пропагандист современной музыки.



И вовсе не случайно то, что, располагая обширным, многообразным репертуаром, пианистка являлась прежде всего неутомимым популяризатором редко звучащих произведений, не раз впервые исполняя в Саратове и ряде других городов (Волгоград, Ульяновск, Оренбург, Тула, Рязань, Петрозаводск и т.д.) сольные и ансамблевые сочинения Шоссона, Дебюсси, Р.Штрауса, Шёнберга, Берга, Бартока, Стравинского, Шнитке. Как видим, среди названных имен безусловно главенствуют принадлежащие XX веку, и исполнение такой музыки этим вдумчивым музыкантом обычно характеризовалось чеканной формульностью и остротой контрастов.

Нередко к подобной настроенности склонялись также *Алла* ***Чередниченко*** (род.1946) и *Наталия* ***Смирнова*** (род.1950, кандидат искусствоведения, профессор), однако при всём том в их исполнительстве достаточно сильны и противовесы рациональной заданности.

Аллу Чередниченко отличала глубокая убеждённость в том, что она делает, и умение аналитически аргументировать свои убеждения. Сочетание эмоциональности и непреклонной исполнительской воли, интеллектуального самоконтроля и артистической раскованности плюс чёткость и отточенность пианистического штриха, цепкость пальцевой техники – всё это как нельзя лучше соответствует стилю произведений типа Сонаты Свиридова и таких фортепианных композиций Щедрина, как Соната, Второй концерт, Прелюдии и фуги (сам композитор был под очень большим впечатлением от её исполнения своего полифонического цикла и не раз давал ему самую высокую оценку).

Конечно же, и за пределами этой стилистики многое в её репертуарном списке впечатляло совершенством исполнения: среди бетховенских сонат – №№ 1–2, 5–9, 13, 18, 24–25, 30, 32; в перечне шумановских крупных вещей – «Карнавал», Фантазия *C-dur*, «Венский карнавал», «Детские сцены», сонаты № 1 и № 3; в шопеновском ряду – все скерцо, баллады № 2 и № 4, Соната *b-moll*, масса этюдов, мазурок, полонезов, ноктюрнов и т.д.

Впечатляющего равновесия эмоционального и рационального начал добивается в своих исполнительских работах Наталия Смирнова. Примат интеллекта в известной мере идет у неё от плодотворной исследовательской деятельности – она превосходно разбирается в вопросах фортепианной педагогики и активно утверждает научно-методические подходы, во многом базирующиеся на её собственном

опыте (итогом этих разысканий стала книга «Комплексное изучение авторского стиля в классе специального фортепиано»).



В ходе концертного исполнения она не позволяет себе какой-либо импровизационности – всё в интерпретации у неё заранее продумано, взвешено и полностью подготовлено. Вместе с тем она наделена незаурядным артистическим темпераментом, очень ярко подаёт виртуозный материал, охотно театрализует преподнесение музыки, сообщая ей лирическую теплоту и проникновенность. Вот почему её так влечет к себе творчество романтиков (среди самых больших её удач – исполнение Прелюдий Шопена, Фортепианного концерта Шумана и его «Карнавала»).

Нечто сходное находим у *Сергея* ***Вартанова*** (род.1947, доктор искусствоведения, профессор), который относится к числу музыкантов, успешно сочетающих деятельность пианиста-практика и искусствоведа-аналитика. Круг его исследовательских интересов связан с различными аспектами фортепианной интерпретации, чему были посвящены его доклады на Всероссийских и Международных конференциях, а также соответствующие научные публикации – «Аппликатура и позиционность в пианистических стилях конца XIX – первой половины XX века», «Педализация и драматургия интерпретации»,

«Выразительные средства исполнения в мотивной полифонии И.С.Баха» и т.д.



Призна́ем: теоретики фортепианного искусства нечасто сохраняют способность к непосредственному творчеству. Вартанов в данном случае – в числе несомненных исключений. От музыканта-учёного в его исполнении тщательная концепционная продуманность, он самым скрупулёзным образом прослеживает взаимосвязь элементов целого, большое внимание уделяет организации пространства фортепианного звучания, заботясь о чёткой дифференциации планов многоуровневой фактуры. Для него фортепианная игра – в известной мере средство познания мира, и он стремится передать стоящий за исполняемой музыкой духовный универсум (может быть, с особой очевидностью в излюбленной им немецкой классике, в частности в вариациях и поздних миниатюрах Брамса).

Идеальным соотношением *ratio* и *emotio* отличалось исполнительство безвременно ушедшего из жизни *Олега* ***Одинцова*** (1937–1998). При всей яркой эмоциональности, его игре неизменно сопутствовал контроль интеллекта, благодаря чему поддерживалось равно-

весие мысли и чувства, твердая логика и выверенность в построении формы, чёткость и ясность общего интерпретационного замысла. Отсюда же у него происходил так трудно достижимый баланс строгости и нежной проникновенности, сдержанности и трепетной поэтичности, большой внутренней теплоты. И ещё в его игре впечатляла особая чуткость к музыкальной интонации, фразе, способность произнести её на рояле с удивительной естественностью. Вот что побудило Л.Н.Оборина сказать после одного из конкурсных выступлений: *«Это музыкант лирико-романтического, очень русского стиля»*.

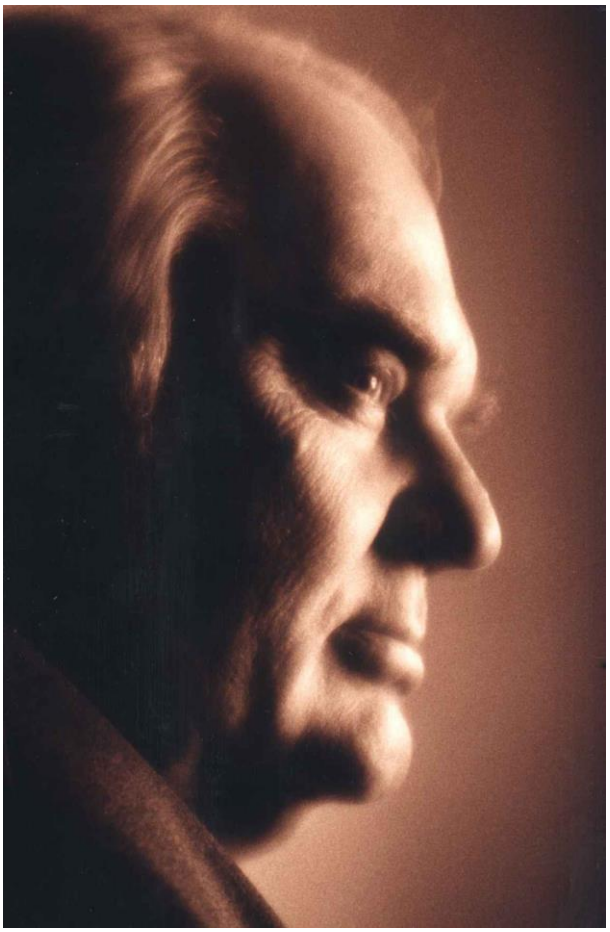


И действительно, Одинцов любил играть Шуберта, Шумана, Шопена, Дебюсси, Скрябина, Рахманинова, а от «Времён года» Чайковского в его трактовке всегда исходило непередаваемое очарование. Он с исключительной ответственностью относился к избранному поприщу, тщательно работал над каждым произведением, вынося на эстраду до последних мелочей продуманную концепцию (вершинами такой продуманности и отшлифованности единодушно называли исполнение Седьмой и Восьмой сонат Прокофьева). Добавим к этому характерное для него органичное сопряжение виртуозных данных и лиризма.

Параллельно исключительной мягкости и тонкости артикуляции, завидной пластике и общей интеллигентности его звукового мира (здесь образцом можно считать скрябинский этюд нонами) неустанно поддерживался и развивался «высший пилотаж» пианизма (например, в «головокружительной» триаде фортепианных поэм Равеля «Ночной Гаспар»). И необходимо добавить, что именно с него начиналось становление современной саратовской плеяды пианистов – он был первым учеником С.С.Бендицкого, которого тот ещё студентом V курса ввел в число преподавателей своей кафедры.

* * *

Многое из сказанного выше подводит к мысли о масштабности устремлений саратовских пианистов. Совершенно показательной фигурой в этом отношении следует считать *Анатолия* ***Скрипая*** (1943–2016, заслуженный артист России, профессор). Если говорить о местных корнях его артистической личности, то помимо того, чему он научился у С.С.Бендицкого, масштабность мышления в той или иной степени была унаследована им и от другого корифея консерваторского пианизма – А.О.Сатановского.



Разумеется, всё это на благодатной «собственной» почве: исключительная природная одарённость в сочетании с тонким и глубоким интеллектом, который обеспечил высокую музыкантскую и общехудожественную эрудицию. Всякий, кто общался с ним, подтвердит, что имел дело с энциклопедически образованным и вдохновенным комментатором музыки, а всякий, кто слышал его игру, засвидетельствует хотя бы такую проекцию воздействия интеллекта, как неукоснительная логика построения звуковых объёмов и контрастов.

Стиль его высказывания в музыке – «аппассионатный», эмоционально многогранный и гибкий; диапазон выразительных ресурсов его пианизма был всеохватен – от тончайшей звукописи до колоссальной мощи фрескового мазка, а богатство тембрового колорита позволяло с равным успехом передавать как потаённое, сокровенно-интимное в жизни человеческой души, так и грандиозно-могучее, публицистически заострённое в её порывах.

Известный в нашем городе музыкальный критик Н.Аршинова, которая внимательно следила за творческим восхождением Анатолия Скрипая, чутко уловила в его исполнительстве почвенно русское начало: *«Оно в скрипаевском титанизме, родственном бетховенской героике, но исходящем из былинного богатырства, в котором и устойчивость могучей силы, и её стихийная безудержность. Это русское и в философской раздумчивости, погружённой в мыслительные глубины, и в лирической проникновенной нежности, и в целомудренной возвышенности духа*».

Спектр исполнительских интересов Скрипая вбирал в себя практически весь круг основных явлений фортепианного искусства. Тем не менее, в численном отношении он обычно играл относительно немногое, к чему была и объективная причина: будучи вначале первым проректором, а затем ректором консерватории, он искал разумный компромисс между исполнительством, педагогикой и грузом административных обязанностей. Но, ограничивая количественный размах своего репертуарного списка и неоднократно возвращаясь к тому или иному сочинению, он каждый раз находил всё новые и новые грани в его трактовке.

Скрипай – одновременно и классик, и романтик, поэтому магистраль его концертной афиши выглядела следующим образом: Бах – Моцарт – Бетховен – Шуберт – Шуман – Брамс – Чайковский – Рахманинов. Но, кроме того, ему были безусловно подвластны как при-

хотливо орнаментированные произведения Ф.Куперена, Д.Скарлатти, Ф.Э.Баха, так и остропарадоксальные опусы модерна типа прокофьевских «Сарказмов». Наиболее впечатляюще свой творческий потенциал он раскрывал в монументальных звуковых полотнах, где в полной мере заявляли характерные для него яркая самобытность интерпретаций, властный артистический темперамент, всеобъемлющая шкала состояний, простирающаяся от патетической мощи до глубинных психологических погружений (Соната *b-moll* Шопена и Шестая соната Прокофьева в числе вершинных образцов). Отсюда понятно тяготение к бетховенскому наследию – в активе Скрипая были 16 сонат, 3 фортепианных концерта, 6 циклов вариаций, Багатели, Фантазия для фортепиано, хора и оркестра, Тройной концерт.

Поражала в этом пианисте особая органика существования в искусстве, когда спонтанность художественного высказывания порождала иллюзию, будто он посредством музыки разговаривает с залом. Помнится, после одного из концертов в Москве доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории В.В.Задерацкий восторгался его способностью явственно и с глубокой осмысленностью «говорить» в звуках. И ещё. Его принцип: во время исполнения ни в коем случае не работать за инструментом – это должно быть свободное творчество. И он добивался абсолютной непринуждённости художественного акта, вплоть до гипнотического эффекта, когда казалось, что он не играет на клавишах, а просто изливает из своих рук в рояль слышимые нами мысли и эмоции.

Любопытен в этом отношении фрагмент рецензии из немецкой газеты *«Rhein–Zeitung»*: *«Это тот, который сливается с инструментом, составляя с ним единое целое. Тот, у которого всё растворяется в музыке, в чувстве, как только он прикасается к клавишам»*. И тогда он воспринимался уже не столько как пианист в прямом и узком смысле этого слова, а как художник-медиум, художник-философ, умеющий поведать о высших страстях и высшем покое, о диалектике их вечного противоборства и о высшей, по-особому просветлённой жизненной мудрости (такое приходилось слышать, например, в бетховенской Сонате *op.109*).

Непосредственно по стопам Анатолия Скрипая шёл один из его лучших учеников лауреат Международного конкурса *Андрей* ***Виниченко*** (1965–2020) – пожалуй, наиболее сложившаяся и яркая артистическая личность из пианистов среднего поколения. Его выступление на последнем туре Международного Губернаторского конкурса в

Саратове (2000 год) с Третьим концертом Бетховена стало настоящей сенсацией и достойной вершиной этого творческого состязания (многие признавались, что такого исполнения бетховенского концерта им не приходилось слышать никогда).

От своего педагога он унаследовал укрупнённость пианистического облика, тончайшее и богатейшее ощущение звуковой палитры, способность к философским осмыслениям (со всей отчётливостью в Сонате *h-moll* Листа и в Фортепианной сонате Шнитке). И подобно тому, что отличало Скрипая, у него обнаруживалась особая магия воздействия на зал – идущие со сцены незримые флюиды создавали буквально магнетическое притяжение аудитории к этому музыканту.



А.Виниченко, А.Скрипай, А.Катц

Масштабность, о которой идёт речь, находит своё выражение и в практике персональных исполнительских циклов, циклов чрезвычайно объёмных по наполнению и соответственно очень трудоёмких по выполнению.

В некотором роде предельные параметры в этом отношении обозначил заслуженный артист России, профессор *Натан* ***Бендицкий*** (1948–2014), бравшийся за реализацию поистине циклопических проектов. Как концертирующий пианист, он выделялся феноменальной памятью и работоспособностью, что позволило ему осуществить подряд несколько грандиозных циклов: «32 сонаты Бетховена»,

«Все фортепианные сонаты Скрябина и Прокофьева», «48 прелюдий и фуг Баха», «24 прелюдии и фуги Шостаковича». Сделано это было не только в Саратове, но и в ряде других городов (Тамбов, Рязань, Пенза, Камышин, частично в Москве).

Кроме того, он сыграл множество других произведений, в том числе сонаты Гайдна, Моцарта, Листа, Брамса, Чайковского, концерты Брамса, Прокофьева. Помимо целеустремлённости и упорства в освоении гигантских музыкальных пространств, исполнитель этой фортепианной эпопеи неизменно привлекал слушателей искренностью и теплотой интерпретации, разнообразием звуковых красок, умением заставить рояль обрести кантиленные качества. Заодно заметим, что, «объяв необъятное», он в последнее время заметно суживал круг охватываемого материала, всё большее внимание уделяя его углублённой художественной проработке, в связи с чем в его игре появилось совершенно новое ощущение звуковой красоты и открылись новые горизонты мыслительной материи.



Натан Бендицкий

К воплощению крупных циклических серий неизменно был предрасположен и Лев Шугом. Трудно даже просто перечислить осуществлённые им исполнительские мультипрограммы. Это могли быть мемориалы – «Фестиваль памяти С.С.Бендицкого» и «Вечера памяти Э.Г.Гилельса». Это могли быть монографические серии, посвящённые творчеству Бетховена, Шумана, Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова (включая исполнение всех пяти рахманиновских концертов для фортепиано с оркестром). Затем он провел цикл «Русская фортепианная и камерная музыка», в котором вместе с музыкантами филармонии и оперного театра выстроил обширную панораму жанров и композиторских имен.

Венцом столь укрупнённых замыслов, а заодно и своего рода рекордом творческой интенсивности стал сыгранный им в 1993 году сериал «Избранные фортепианные произведения» из шести сольных концертов, проведённых с жёстко выдержанным интервалом в три дня между концертами. Разумеется, каждый вечер со своей программой, составленной из сложнейших произведений мирового репертуара и со своими «бисами». Надо ли говорить, какой только физической выносливости требовало это «испытание на прочность»! И поскольку от начала до конца во всём были блеск и отточенность, естественно, что подобное приобрело статус легенды.

* * *

Масштабность устремлений весомо заявляет о себе и в реализации крупных художественных акций. В этом направлении чрезвычайно плодотворна деятельность Альберта Тараканова, уже многие годы возглавляющего кафедру специального фортепиано консерватории. Наследуя подвижнический темперамент обоих своих учителей, С.С.Бендицкого и Г.Г.Нейгауза, он предпринимает большие усилия по выявлению творческих дарований.

Своё наиболее ощутимое выражение это получило в проведении каждые два года Всероссийского конкурса молодых пианистов. Его участники – студенты фортепианных отделений музыкальных училищ, а также учащиеся старших классов музыкальных школ-десятилеток и музыкально-эстетических лицеев. С 1974 года конкурс проходил как зональный (Саратовская и близлежащие к ней области) и в разных городах, затем перерос в общероссийский и стал постоянно «дислоцироваться» в Вольске Саратовской области. Жюри состоит в основном из педагогов кафедры специального фортепиано Саратов-

ской консерватории, которые по традиции выступают в дни конкурса с сольными концертами и методическими сообщениями.

Будучи одним из последних учеников Г.Г.Нейгауза, А.М.Тараканов сразу после смерти учителя стал вынашивать мысль о долговременной акции, которая напоминала бы ныне живущим о выдающемся музыканте и педагоге. И ко времени празднования 100-летия со дня рождения Нейгауза мысль эта нашла свою реализацию в форме Российского фестиваля имени Генриха Нейгауза. Место его проведения выбрано не случайно – с Саратовом была тесно связана артистическая и педагогическая деятельность *«великого Генриха»*, как его называют теперь. Он постоянно приезжал сюда с концертами, особенно часто после того, как здесь обосновался один из первых его учеников, С.С.Бендицкий, который был его близким другом. Находясь в Саратове, Нейгауз давал в консерватории открытые уроки, прослушивал студентов, читал лекции и нередко просто беседовал у рояля, что выливалось у него в нечто совершенно замечательное и неповторимое.

Каждые два года сюда съезжаются отечественные и зарубежные исполнители самого высокого ранга. Почётное место среди них принадлежит ученикам Нейгауза и ученикам его учеников, вплоть до «правнуков». Их выступления обычно венчают приезды Народной артистки СССР Элисо Вирсаладзе. Четвёртый по счету фестиваль (1998) был посвящен памяти великого нейгаузовского ученика Святослава Рихтера, шестой фестиваль (2002) – 90-летию Саратовской консерватории. Среди пианистов, принявших участие в фестивальных программах – Дмитрий Башкиров, Алексей Любимов, Алексей Наседкин, Наум Штаркман, Евгений Могилевский (Бельгия), Карло Гранте (Италия) и многие другие.

Одна из крупнейших организационных инициатив А.М.Тараканова – состоявшийся в стенах Саратовской консерватории Международный Губернаторский конкурс пианистов. Его уникальность определяется прежде всего тем, что до сих пор акции подобного статуса не проводились ни в одном из периферийных городов страны, а также тем обстоятельством, что были сняты какие-либо ограничения в отношении возраста конкурсантов.

К участию в конкурсе было допущено 93 пианиста, из них 26 зарубежных. Творческое состязание происходило в трёх возрастных категориях, по результатам которого лауреатами стали: в I категории (до 14 лет) – А.Гугнин (Гран-при), Т.Берая, Р.Меренков, Е.Яцюк; во II ка-

тегории (от 15 до 19 лет) – В.Агеев, А.Пилоян, И.Виноградов, Е.Петрова, Лю Бовень; в III категории (от 20 лет) – В.Ференц (Гран-при), А.Виниченко, П.Назаров, И.Хрулькова. Специальный приз губернатора Д.Ф.Аяцкова, под патронатом которого проходил конкурс, был вручён П.Назарову. Нелишне заметить, что пианист из Франции В.Ференц в следующем году подтвердил свой уровень лауреатскими званиями, завоеванными на престижных международных конкурсах в Японии и имени Артура Рубинштейна в Израиле.

О масштабности творческого облика саратовских пианистов по-своему свидетельствует и то, что почти никто из них не замыкается в границах собственно фортепианного исполнительства и педагогики. Тяга к расширению сфер деятельности, характерная для многих саратовских пианистов, в конечном счёте говорит об универсализме той или иной творческой личности. В этом особенно преуспел Анатолий Катц, что начиналось уже хотя бы с того, что он в едином лице оказался воспитанником пианистических школ Ленинграда (школа-десятилетка при консерватории, класс преподавателя Э.И.Штейнбок), Саратова (консерватория, класс профессора А.О.Сатановского) и Москвы (аспирантура консерватории, руководитель профессор Н.П.Емельянова).

Это был человек всесторонних художественных интересов, в том числе совершенно необъятным отличался диапазон его чтения. Не потому ли он так свободно владел словом: вступления к концертам, комментарии в радио- и телеобозрениях, интервью для газет и журналов. Мало того, он создавал литературно-музыкальные композиции, которые разыгрывались в организованном им камерном театре *«Ex libris»*, где сам он выступал во всех амплуа, включая художественное чтение (театр этот работал при Саратовской филармонии, и А.И.Катц был её художественным руководителем).

Он всюду успевал, у него был чрезвычайно широкий круг общения с художественным миром России и зарубежья. Его именовали «ренессансным человеком», ученики обожали этого уникума, справедливо считая его интеллектуалом до кончиков ногтей, совершенно нестандартным во всех отношениях. Кроме того, он писал талантливую музыку к театральным спектаклям, вдохновенно импровизировал, играл джаз. Помимо сольного исполнительства, с лёгкостью аккомпанировал и, отличаясь завидной мобильностью, часто музицировал в различных ансамблях – ему приходилось выступать с такими мэтрами, как Святослав Кнушевицкий, Мстислав Ростропович, Наталия Шпиллер, Наталия

Шаховская, Лиана Исакадзе, и он долгое время гастролировал в составе фортепианного дуэта с Мариной Мдивани.

Не только Анатолий Катц, но и почти все другие саратовские пианисты никогда не ограничивались сольным исполнительством, постоянно обращаясь к ансамблевому музицированию. Естественно, у каждого складываются свои тембровые пристрастия, свои предпочтения в выборе партнёров. Допустим, Алла Чередниченко много выступала с вокалистами, Мария Христиансен преимущественно тяготела к скрипичной музыке, Лев Шугом часто играл в фортепианном тандеме с Александром Рыкелем.

Выделяющаяся своей инициативностью Ася Киреева подняла целые пласты ансамблевой музыки. В течение тридцати лет играя в дуэте с Татьяной Сандлер (скрипка), она вынесла на эстраду 10 сонат Бетховена, 3 сонаты Брамса, а также сонаты Дебюсси, Равеля, Р.Штрауса, Прокофьева, Шостаковича. С другими консерваторскими музыкантами она исполнила фортепианные квартеты Моцарта, Бетховена, Шумана, Брамса, Р.Штрауса, Танеева и фортепианные квинтеты Шумана, Брамса, Танеева.

Не иначе, как титаническим, следует определить сделанное Анатолием Скрипаем. Выступая в многолетнем творческом сотрудничестве с Татьяной Сандлер и виолончелистом Львом Ивановым, он провёл поистине монументальные сериалы – все скрипичные и виолончельные сонаты Бетховена и Брамса, скрипичные сонаты Франка, Равеля, Шостаковича, Шнитке, виолончельные сонаты Шопена, Грига, Р.Штрауса, Рахманинова, Шостаковича, Шнитке, все фортепианные трио Бетховена, Шуберта и Брамса, фортепианные трио Гайдна, Моцарта, Мендельсона, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича.

Его качества великолепного ансамблиста, способного отзываться на любые тембровые комбинации, впоследствии подтвердили концерты с органистом Петером Дикке, трубачами Тимофеем Докшицером, Эдвардом Тарром и другими музыкантами. Отдельная глава – его дуэт с пианистом Андреем Виниченко; стилистический диапазон их творчества на эстраде простирался от строго выдержанной классичности (например, в Сонате *D-dur* Моцарта) до вольной импровизации в духе хеппенинга («Ревизская сказка» Шнитке).

Остаётся сказать о тех, кто сделал ансамблевое исполнительство своей основной специализацией. В числе самых маститых концертмейстеров – Елена Губанова, Ольга Степанидина, Лариса Каминская.

Для примера – несколько штрихов творческого облика профессора *Наталии* ***Карцевой*** (род.1946). Это на редкость тонкий музыкант, ей присущи идеальное соотношение интеллектуального и эмоционально-чувственного начал, исключительная гибкость и пластичность звуковедения, лиризм и чарующая мягкость туше, так что пианистическая палитра у неё может быть буквально завораживающей. Если присоединить к этому безошибочное ощущение стиля и чувство партнёра, то можно понять то наслаждение, которое испытывают играющие с ней в ансамбле.



Из следующих представителей ансамблевого музицирования следует выделить профессора *Тамаза* ***Джегнарадзе*** (1956–2020). В сравнительно короткие сроки он достиг самых серьёзных успехов в этом виде исполнительства, что подтверждается дипломами нескольких Международных конкурсов, а в известной степени и тем, что он долгое время возглавлял консерваторскую кафедру камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки.



В принципе, этот пианист-универсал в любом амплуа демонстрировал завидный профессионализм: в качестве солиста подготовил множество премьер фортепианных произведений местных авторов, был незаменим в функции исполнителя партии фортепиано и клавесина в симфоническом оркестре, а как ансамблист превосходно чувствует природу человеческого голоса и любого инструмента.

Особенно это касается духовых – их тембровую характерность и динамическую шкалу он изучил в совершенстве. Вот почему, зная его даровитость, музыкантскую отзывчивость и безусловную надёжность, с ним так охотно выступали самые известные исполнители – флейтист А.Корнеев, валторнист В.Буяновский, трубачи Т.Докшицер, Д.Баумар (Франция), Э.Тарр (Германия), Л.Канделария, Д.Дэвис, К.Данник (США).

Насколько может быть притягательной профессия концертмейстера, показывает творческая траектория *Абрама* ***Левковского*** (род.1949). Он долгое время работал на кафедре специального форте-

пиано, успешно солировал, по ряду позиций представляя собой уникальное явление. Будучи автором самобытных сочинений, он прочитывал музыку изнутри, мыслил в исполнительстве по-композиторски. Написанные им каденции к фортепианным концертам Моцарта отличаются такой адекватностью стилю и такой органичностью, что все, кто когда-либо знакомился с ними, признают их верхом совершенства.

Он без малейших затруднений читал любые партитуры, в том числе, как бы уподобляясь Моцарту, и в перевёрнутом виде. И не исключено, что именно эти свойства дарования побудили его переключиться на функции концертмейстера, причём преимущественно оперного. В данной ипостаси его работа оценивалась не иначе, как характеристикой «человек-оркестр», настолько потрясающе он воспроизводил оперные клавиры.

* * *

Подведём итоги. Будем надеяться, что обрисованный в предшествующем изложении коллективный портрет даёт представление о том, насколько многочисленной и блистательной когортой пианистов располагает Саратов. О чрезвычайно высоком уровне пианистической культуры города говорит и следующий факт: только на её фоне могут осуществляться такие капитальные художественные проекты, как упоминавшиеся выше Российский фестиваль имени Генриха Нейгауза, Международный Губернаторский конкурс, Всероссийский конкурс имени С.С.Бендицкого. И как одно из следствий существования столь замечательной плеяды – благодаря трудам всех названных выше музыкантов, обладающих богатейшим концертным репертуаром, жители Саратова и ряда других городов имеют в своём распоряжении целое море постоянно звучащей фортепианной музыки.

Зададимся вопросом: есть ли некие общие черты при всём многообразии индивидуальностей? Две из них уже отмечались: масштабность творческих устремлений и тяга к универсализму проявлений артистической личности. Добавим к этому следующее. Что-то в этой общности определяется тесными связями с московским пианизмом. Здесь и ветвь, идущая от К.Н.Игумнова: В.Ханецкий занимался в Саратовской консерватории у его ученика Б.А.Гольдфедера, Л.Шугом совершенствовался в ассистентуре-стажировке у другого его ученика – А.Л.Иохелеса, а под наблюдением его выпускницы М.И.Гринберг завершающую стадию своего обучения прошли А.Чередниченко, М.Христиансен, Н.Смирнова, С.Вартанов. Но самые прочные нити

тянутся к традиции Г.Г.Нейгауза – прежде всего через его ближайшего «наследника» С.С.Бендицкого, в классе которого занималось большинство самых крупных современных мастеров фортепианного исполнительства.

В целом, можно говорить о вполне сложившейся школе саратовского пианизма. Среди её важнейших параметров – безупречный профессионализм и максимально высокая планка требований к себе. Каждый из этих музыкантов способен на полнометражное выступление с оркестром или в ансамбле и на серию сольных концертов, достойных любой эстрады. Многие придерживаются канонов академизма в лучшем значении этого слова. А стоит за ним тщательная проработка музыкального материала и добротнейшая выделка звуковой ткани, неукоснительное выполнение авторских указаний, безусловное уважение к художественному тексту, стремление к его объективному прочтению – вдумчиво и серьёзно, с чрезвычайной корректностью, не допуская никакого произвола, выдвигая на первый план не себя, а творца произведения.

Присоединим к этому отменное владение звуком, детализированной динамикой и разнообразной шкалой образно-психологических нюансов, глубокую продуманность исполнительских замыслов, умение драматургически точно выстроить развёртывание композиции во времени, тонкое понимание стилистики, а также пристрастие к «пению на рояле», то есть к инструментальной кантилене – таковы самые общие очертания саратовской школы пианизма.

На обозначенном фундаменте руками наиболее талантливых её представителей создавались и создаются подлинные шедевры фортепианного искусства, когда предлагаемая трактовка воспринимается эталонной, когда кажется, что эта музыка должна звучать только так и не иначе.

В подтверждение сказанного уместно сослаться на отклики зарубежной прессы по поводу конкретных исполнительских работ Л.Шугома. Например, об интерпретации Седьмой сонаты Прокофьева: *«Казалось, Прокофьев создал свою сонату именно для этого исполнителя, настолько убедительно и впечатляюще раскрыл Лев Шугом настроение каждой части произведения»*. Или в адрес «Испанской рапсодии»: *«Драматургия произведения была выстроена Л.Шугомом настолько логично, кульминационные моменты прозвучали настолько ошеломляюще, что приходится говорить об искусстве*

пианиста, ничем не уступающем искусству композиции самого Ф.Листа».

Добавим характерный отзыв на выступления А.Тараканова: *«Пианист из России буквально околдовал публику своей замечательной интерпретацией величайших в фортепианной литературе произведений пианистов-композиторов Листа, Рахманинова, Прокофьева. Это явилось воплощением истинного волшебства, исходящего от клавиш. А исполнение шопеновских "хитов" невозможно передать словами»*.

Тем не менее, добиваясь подобных художественных результатов, саратовские мастера пианизма не имеют того резонанса своей деятельности, на который могли бы рассчитывать. Да, есть в их числе те, кто достаточно широко концертирует по городам страны и сравнительно часто выезжает за её пределы. Скажем, А.Тараканов гастролировал в Англии, Франции, Италии, Германии, Дании и Словакии, А.Катц выезжал в Чехию, Польшу, Югославию, Китай, Испанию, Францию, США и постоянно вел мастер-класс в двух городах Италии (кстати, оба эти музыканта изначально совмещали преподавание в консерватории с работой солиста Саратовской филармонии). А.Виниченко, принял участие в добром десятке престижных Международных фестивалей, выступал с дирижерами из Германии, США, Австралии, гастролировал более чем в 30 городах России, а также в Бразилии.

Однако большинству достойных музыкантов такое практически недоступно. И печальнее всего то, что почти не остаётся зафиксированных следов их исполнительской деятельности, то есть ни грамзаписей, ни тиражированных аудио- и видеокассет (единственное исключение – А.Рыкель записал в Афинах два компакт-диска сочинений греческого композитора В.Делиуса).

Что ж, очевидно, таков удел музыканта, работающего в провинции – проживание в периферийном городе неизбежно обрекает на суженные возможности. И как это ни обидно, пока что Саратов, если он что-то и представляет собой для России, то для Европы и мира остается вне реестра реальных достопримечательностей. Отсюда парадокс, который своеобразно выразила одна американка, побывавшая на концерте А.Скрипая: *«Это просто невероятно – в таком затерянном городе есть такой невероятный пианист!»*

Леонид Сметанников



Раннее детство *Леонида Анатольевича* ***Сметанникова*** (род.1943) прошло на Южном Урале. Туда во время войны была эвакуирована мать, Елена Ивановна. А позже приехал и отец, Анатолий Павлович – после госпиталя, где лежал с тяжёлым ранением, полученным летом 1942-го. Там и родился у них Леонид – в селении Фершампенуа́з Челябинской области.

Фершампенуаз… Чудно́е название, не правда ли? Авторы будущих статей о певце не раз будут обыгрывать это название: «Русский талант из Фершампенуаза», «Русский баритон из “французского” посёлка» и т.д.

Фершампенуаз – центр Нагайбакского района. Это место расселения нагайбакских казаков. Так вот казаки эти в своё время участвовали в Отечественной войне 1812 года и добрались с русскими войсками до Франции. Там они приняли участие в знаменитой битве 25 марта 1814 года при Фер-Шампенуазе-на-Марне, которая решила участь наполеоновской армии. А вернувшись домой, стали давать своим селениям иностранные названия. Не так давно я объездил все эти места. Представьте себе, километрах в двадцати от Фершампенуаза есть свой Париж. А неподалёку существует и Берлин. Надо же, фантазёры были!

После войны семья вернулась на Украину, в Днепродзержинск Днепропетровской области. Учился без блеска, но вполне прилично. После седьмого класса – индустриальный техникум. Отец был электриком и хотел, чтобы сын двинулся по его стопам. И через четыре года Леонид стал техником-электриком, начал работать на металлургическом комбинате.

Именно там, в обычной земной жизни мужал его характер, рождалось собственное понимание мира, возникало ощущение людской общности. И, конечно, не просто фразой были его слова, сказанные как-то телерепортёру: *«Там я научился работать, научился ценить и уважать труд. Это моя первая школа, и её уроками я живу до сих пор».*

Перелом судьбы мог показаться резким и неожиданным, но, если вдуматься, был он вполне закономерным. В детском саду пел. В школе был признанным запевалой. До сих пор помнит две первые песни, в которых он впервые солировал: «Марш юннатов» и «Летят белокрылые чайки». Тогда же заметили и пригласили в городской детский хор. Это было уже нечто полупрофессиональное, потому что учили там петь по нотам, занимались музыкальной грамотой.

После мутации голоса вновь запел, теперь во взрослом, известном на всю область академическом хоре заводского Дворца культуры. Здесь уже был и вокальный кружок. Постепенно всё больше выступлений на публике. И с хором, и соло. Пел, наслаждаясь музыкой и звучанием голоса, всё чаще убеждался, что пение его радует людей. Думалось: *«Кажется, получается. Может, это призвание?»*

Хотя на самом деле до настоящего понимания, что такое искусство, было тогда ещё слишком далеко. Не было тогда, по сути, и серьёзной увлечённости миром большой музыки.

В Днепродзержинске, где мы жили, оперного театра, разумеется, быть не могло. И само собой, я очень смутно представлял, что такое опера. Ну, играют на сцене и в то же время поют. Конечно, слышал иногда какие-то арии, отрывки. В основном по радио.

И вот однажды, когда мне было лет семнадцать, на экраны вышел фильм-опера «Евгений Онегин». Я пошёл в кино. Сижу, смотрю, слушаю. В общем-то нравится. А в зале душно, и я был, наверное, набегавшийся. Там ещё самое начало, ещё поют «Слыхаль ль вы?», а меня уже разморило. Клевал-клевал, да и заснул. Сладко так заснул. Потом меня какой-то мужчина растолкал: «Вставай! Уходить пора. Кончилась опера». Выходит, я всё начисто проспал.

И это будущий Онегин?! Блистательный Онегин. Тот Онегин, о котором не раз писали, что он идеально соответствует представлениям о герое Пушкина и Чайковского. Онегин, который лет через десять-двенадцать своим выразительнейшим пением и сценическим шармом будет активно множить число поклонников классической оперы.

История с непробудным сном на просмотре фильма «Евгения Онегин» лишний раз убеждает: как многое в нас может спокойно себе дремать и как многое может остаться вообще невостребованным. Тем не менее, несмотря на всю неосознанность и всю «дистанцию огромного размера» до подлинного искусства, в его душе постепенно окрепло решение: хочу петь, буду петь.

Приехал в Днепропетровск, чудом успел к началу экзаменов в музыкальном училище, ещё бóльшим чудом поступил на I курс вокального отделения. И закрутились четыре года нелёгким колесом испытаний.

Тут же обрушилась лавина совершенно неведомых предметов: сольфеджио, теория музыки, гармония, музыкальная литература. Всё это, конечно, интересно и нужно, но везде спрашивают, требуют. И никому дела нет до того, что тебе всё в новинку, никто знать не хочет, что у тебя почти одного во всём училище нет за плечами музыкальной школы.

Но главное – это борьба с голосом, против голоса и за голос. Сколько времени ушло только на «поиски» тембра! Вначале вели басом, затем драматическим баритоном и только потом, очень нескоро, определили у него баритон лирический.

На II курсе – затяжной кризис. Занимаешься-занимаешься, а толку ни на грош. Голос не звучит. Поётся трудно, неестественно, словно пудовые камни ворочаешь, и создаётся впечатление, будто занятия только во вред. Тем более, что так «не повезло» с тембром. Ведь надеялся стать вторым Шаляпиным, на которого молился, так отчаянно басил и вдруг оказался всего-навсего каким-то жалким лирическим баритоном. Рухнула «голубая мечта» детства.

На III курсе вокальное настроение стало выправляться. Дошёл, наконец, своим умом-разумом, что мгновенно, сразу ни в жизни, ни в искусстве ничего не добьёшься. Надолго зарядился терпением, упорством. И на IV курсе голос зазвучал. Пусть немногое, но кое-что стало определённо получаться. Радовался, однако чаще, положа руку на сердце, с досадой сознавал: сколько вокруг таких вот «артистов»! Артистов только по названию, а на самом деле ни то, ни сё. Вроде бы поют, но слушаешь их – и ни уму, ни сердцу.

* * *

С этими мыслями педагог его Ольга Петровна Ковалёва была согласна целиком. Настоящей школой могла стать только консерватория. Сама она училась в Саратове, о саратовской школе вокала была высокого мнения, потому и ему советовала ехать туда. Так «замаячила» на горизонте ещё одна судьба, навсегда связавшая его с этим волжским городом.

Леонида взял к себе в класс Александр Иванович Быстров, воспитавший немало талантливых учеников, которые пели на разных оперных сценах страны, с успехом работали в филармониях. И опять всё началось сначала. Только на более высоком и сложном уровне. Как дышать, где формировать звук, куда посылать его – сотни певческих задач и упражнений, десятки вариантов исполнения одного фрагмента. Но это только звук. А слово! *«Я целый год учился открывать рот и говорить “да”, чтобы это было “да”. Целый год!»*

Работал до полного изнеможения. Вплоть до того, что однажды на уроке, обессиленный, в полуобморочном состоянии, упал. Так, пусть и с перехлёстами, закладывалась в его характере исключительная настойчивость, завидная работоспособность, полная отданность избранному делу. И постепенно из всего-навсего приличного вокального материала рождался настоящий голос, из любителя пения вырастал профессиональный певец, из обыкновенного рабочего парня – талантливый артист.

И пришло время, когда труды консерваторские начали приносить свои долгожданные плоды. Впервые он почувствовал это, когда получил приглашение в Саратовский оперный театр. Не в миманс, не в хор, не стажёром, а сразу солистом. Это было ошеломляюще, ведь учился он ещё на III курсе. Но театру нужен был лирический баритон, на Сметанникова сделали ставку, и все при этом выиграли.

Больше, чем кто-либо, выиграл он сам. Это была исключительная ответственность, требовалось максимально мобилизовать себя. Вот что, вероятно, позволило Леониду вскоре совершить первый из тех творческих скачков, которые сделали его фигуру очень и очень заметной.

Произошло это именно на оперных подмостках. Исполнив за два с половиной года множество малых и больших партий, он приблизился, наконец, к партии Фигаро из «Севильского цирюльника» Россини. К той партии, которая стала для него, пожалуй, самым ответственным экзаменом.

Это был экзамен и в буквальном смысле слова: на премьере спектакля сидела государственная комиссия из консерватории, она оценила работу выпускника на «отлично». Но это был экзамен и на творческую зрелость – теперь стало ясно, что артистический фундамент, основы оперной «грамоты» заложены прочно и добротно.

В те же консерваторские годы, почувствовав, что голос достаточно окреп, Леонид стал стремиться к систематическим концертным выступлениям. И потому, что этого просто хотелось. И потому, что понял: чтобы научиться петь, нужно петь как можно больше. Причём как можно чаще – перед людьми.

Он настойчиво ищет контакт с аудиторией, учится ощущать дыхание зала. Подбирает программу таким образом, чтобы лёгкое и доступное в разумных пропорциях соседствовало с познавательным и сложным, песня – с романсом и арией.

И уже радовали первые результаты: теперь всё чаще его выступления бисируют. Устроители концертов начинают, как правило, придерживать его для «финиша», потому что знают: пение Сметанникова обязательно понравится и ему удастся завершить общее выступление броско, с успехом. А весной выпускного года вместе с лучшими артистами театра он исполнил несколько произведений по Центральному телевидению. Это было уже определённое признание молодого певца.

И вот пришёл 1973 год, который стал для Леонида Сметанникова поистине звёздным. Началось это летом.

Июнь, Минск, Всесоюзный конкурс профессиональных исполнителей советской песни. Около трёхсот певцов, при этом очень сильный состав участников среди конкурсантов-мужчин. Тем более неожиданной и радостной оказалась весть, которая разнеслась по стране 12 июня: внушительную и впечатляющую победу одержал Леонид Сметанников.

Август, Берлин, X Всемирный фестиваль молодёжи и студентов. Итогами тех дней стали медали, почётный диплом лауреата.

Октябрь, VI Всесоюзный конкурс имени Глинки – диплом лауреата и специальный приз фирмы «Мелодия» за лучшее исполнение романсов Глинки.

Итак, 1973 год – год побед, год официального признания Леонида Сметанникова. Этим для него открылась дорога на всесоюзную и международную концертную эстраду. Но вот что любопытно! Ещё не было никаких лауреатских званий, а его уже повсеместно знали и любили. Этот снежный ком нарастающего успеха стал реальностью с самого начала 1970-х.

Причём имя его становится известным почти одновременно и почти в равной степени и оперным слушателям, и ценителям камерно-вокальной музыки, и любителям песни. Так надо ли удивляться тому, что после побед на конкурсах приглашения на концерты и спектакли посыпались из разных уголков тогдашнего Советского Союза. Сеть артистических маршрутов Леонида Сметанникова становится всё более разветвлённой, далёкие и частые поездки – обычной приметой его жизненного уклада.

* * *

Какие бы метаморфозы ни претерпевала артистическая карьера Леонида Сметанникова, главное для него – опера, и прежде всего он – оперный певец. Это его первое и основное амплуа. Именно в оперном искусстве раньше всего определилось творческое лицо певца. Его официальный статус был и есть: ведущий солист Саратовского академического театра оперы и балета.

Когда думаешь о вокально-сценическом амплуа Леонида Сметанникова, в первую очередь вспоминаешь его Валентина, Жермона, Елецкого, Онегина. То есть партии лирического и лирико-

драматического плана. Но удивительное дело – ничуть не меньше удаются ему и роли комедийного репертуара, роли сугубо игровые.

Среди партий такого рода особое место занимает партия Фигаро из «Севильского цирюльника» Россини. С ней он по-настоящему вошёл в театр, окончательно раскрепостился сценически и вокально. Тут всё основано на игровом начале. В игру сценическую самым активным образом включена и тембровая палитра голоса. Многообразие вокальных красок составляют всевозможные оттенки: черты мужественности и лирическая нота, доля иронии и моменты размышления.

Но это в очень умеренных дозах, зато бесконечно много озорства и лукавства. Таков и весь облик его Фигаро – вездесущий и всё время разный: романтичный и деловитый, изящный и сметливый, добродушно открытый и себе на уме. Всегда весёлый, неугомонный, остроумный и предприимчивый, буквально «вулкан идей».

Одна из самых ярких удач певца в партиях драматического плана – Демон в одноимённой опере Рубинштейна. Здесь, как никогда прежде, во всей полноте предстал типичный для Сметанникова метод работы над оперной партией.

В случае с Демоном артист тщательно изучил всё, связанное с новым для себя героем, прежде всего поэму Лермонтова, музыку Рубинштейна, картины Врубеля. Характерно, что в кропотливой шлифовке роли, помимо дирижёра и режиссёра, ему очень помог балетмейстер, вместе с которым удалось создать «пластическую партитуру» образа. Так возник неповторимо своеобразный, «его» Демон.

Второе амплуа Леонида Сметанникова – романс. Здесь певец стремится пользоваться более тонкими по сравнению с оперой, иногда сугубо «акварельными» вокальными красками, более разнообразными и детализированными музыкально-речевыми интонациями, а в случае необходимости – глубинными психологическими нюансами.

В камерном исполнении становится особенно заметным очень важное качество его общей манеры – вдумчивое изучение произведения, стремление проникнуть в его суть, истолковать по-своему, свежо и современно. Для него очень характерно желание найти и показать слушателям новые грани известной музыки, «стряхнуть пыль» с незаслуженно забытых романсов, убеждая аудиторию в их ценности.

Есть у Сметанникова ещё одна черта, весьма существенная для камерного певца – безошибочное чувство стиля. Он отталкивается от примет конкретной эпохи, от почерка конкретного композитора. Стремится идти от образа, объективно заложенного в том или ином

произведении, а не навязывать исполняемой музыке свою манеру, вкус, произвольную трактовку.

Вот в чём кроется секрет того, что в огромном репертуаре певца, который насчитывает более шестисот произведений, почти не встретишь однотипных решений. И, в свою очередь, широта охвата музыкального материала, разнообразие творческих стилей помогают певцу в пестовании его многогранной исполнительской манеры.

Что ещё говорит о серьёзности подхода Леонида Сметанникова, так это его тяготение к укрупнённому, «системному» построению своих концертных программ.

Это тяготение обнаружилось у него ещё в консерваторские годы, когда он жадно «глотал» романс за романсом, стремительно расширяя для себя горизонты камерной лирики, и уже на IV курсе набрался смелости целиком исполнить чрезвычайно редко звучащий и весьма трудный во всех отношениях вокальный цикл Бетховена «К далёкой возлюбленной».

С тех пор зарубежная классика постоянно присутствует в орбите певческих интересов Леонида. Через его исполнительскую «лабораторию» большими сериями песен и романсов прошли Моцарт, Шуберт, Брамс, Малер.

Русский классический романс, бесспорно, занимает центральное место в репертуаре певца. Алябьев, Варламов, Гурилёв, Глинка, Даргомыжский, Рубинштейн, Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Кюи, Аренский, Рахманинов, Метнер… Трудно назвать кого-либо из русских композиторов, чьих романсов не пел бы Сметанников. И у каждого из них ему удаётся найти что-то примечательное, привнести в исполнение свои штрихи и нюансы.

Отдельная большая тема – старинный романс в исполнении Леонида Сметанникова. Тема, которая вошла в его жизнь примерно с начала 1980-х годов.

Никогда не думал, что буду петь старинные романсы. Однако людей, особенно старшего возраста, тянет к ним. Очевидно, им недостаёт сегодня музыки для души, музыки с открытым выражением человеческих чувств. И хочется отозваться на это их желание. А там, смотришь, и сам увлечён, находишь за простым что-то корневое, необходимое как воздух.

До тонкостей воспроизводя традиционную манеру исполнения старинного романса, Сметанников неизменно делает это со вкусом и мерой, очищая музыку от салонно-ресторанной «накипи». И главное – он вносит в этот материал ноту возвышенности и благородства, наполняет его поэзией и одухотворённостью. Вот здесь Сметанников поистине царит над залом. Его слушают с замиранием, затаив дыхание.

Так где же всё-таки разгадка успеха его камерного исполнительства? Полагаю, не в том, что отличает любого крупного профессионала: продуманность и законченность замысла, детальнейшая проработка исполняемого музыкального материала. И не в общих критериях вокального мастерства. И даже не в том, что любая его программа строится на умелом, разнообразном подборе произведений различных стилей и направлений.

Может быть, его притягательность как раз в той самой вдумчивости и глубине, в том, что он говорит с залом очень и очень всерьёз? Или в неотразимом обаянии его голоса и манеры пения? Очень вероятно. Но, говоря в данном случае о вещах конкретных, то есть о вокальной лирике, отмечу хотя бы два штриха – как мне кажется, немаловажных.

Во-первых, сохраняя и всемерно поддерживая распевность, Леонид самым активным образом привносит в неё речевое начало. И вот это, идущее от живой разговорной речи, придаёт его пению особую непосредственность, жизненность.

И, во-вторых, в любой вокальной миниатюре он стремится отыскать, разработать и воплотить определённый сюжет. То есть выявить контрасты, до тонкостей продумать интонационную драматургию, насытить пение действием, передать движение некой фабулы. Причём настолько, что чисто вокальные формы в его руках начинают играть, лицедействовать. И вместо застывшего «образа» или «стоячего» состояния раскрывается сама жизнь в её живом течении, в её реальной пульсации.

* * *

Третье из основных исполнительских амплуа Леонида Сметанникова – песня. Вообще рассказ об этом певце следовало бы, пожалуй, начинать именно с песни. Ведь не опера и не романс, а именно песня раньше всего вошла в его жизнь.

Песня мне нужна, необходима. Я люблю её, быть может, больше всего остального. Потому что она доступна каждому, и с каждым я могу говорить на её языке. Потому что она – душа времени, через неё я ловлю, ощущаю ритм и интонацию сегодняшней жизни.

Долгое время у него это было почти единственно то, что мы обозначали понятием *советская песня*. Та песня, которая сейчас уже во многом и безвозвратно отошла в прошлое. Но то была песня, с которой в жизнь входило не одно поколение и с которой в песенное искусство входил он сам.

Свой исполнительский стиль сложился у него довольно быстро. Начиналось это с чётко выверенной манеры внешнего поведения: скромный, но осмысленный и выразительный жест, довольно скупая гамма мимических штрихов, изредка элементы игры, театрализации.

Собственно в пении – то благородное слияние гражданственности и лиризма, которым были так сильны лучшие наши певцы. Но самую характерную черту его голоса и манеры составляли особый «нерв задушевности», проникновенность тона, подкупающая искренность.

Для немалого числа советских песен Сметанников был «крёстным отцом», то есть давал им путёвку в жизнь, будучи их первым исполнителем. Среди песен, которые довелось «выводить на орбиту», особенно дороги ему те, что писал в расчёте на его голос Давид Тухманов. Тесное содружество композитора и певца, очень близких по своим творческим устремлениям, принесло такие превосходные вещи, как «Звёздная песня неба», «Мама», «День Победы». Вот что рассказывает о последней из них сам певец.

Страна готовилась к 30-летию Победы. Я с радостью откликнулся на предложение Давида Тухманова исполнить его новую песню. Когда он показал мне её первый вариант, я сразу понял, что это не однодневка – такая песня может и должна прочно войти в души людей. Времени до праздника оставалось мало. Приходилось работать по ночам.

Композитор оказался очень требовательным, и мне нравилось это. Я понимал ту ответственность, которая ложилась на меня, и поэтому старался прочувствовать каждую интонацию. Мы сделали 21 дубль, прежде чем добились желаемого. Премьера состоялась

9 мая 1975 года. И мне очень приятно, что песня получила всенародное признание.

Певцу удавались песни самого разного плана. Как и во всём остальном, его творческая амплитуда была здесь широкой и многообразной. Он мог всколыхнуть душу драматизмом и очаровать проникновенной лирикой. Ему были подвластны острый, упругий динамизм и самая мягкая, нежная певучесть.

Сметанников был силён в песнях мужественного, гражданского звучания. Чеканный ритм, яростная наступательная энергия, бескомпромиссная героика, максимализм жизненной позиции – как это убеждало и захватывало в те годы!

С другой стороны, в полной мере были доступны ему весёлые, шуточные песни. В них он всегда подчёркивал не иронию, колкость и язвительность, а мягкий, добродушный юмор. Очень обаятелен был Леонид в лирических песнях. Причём наибольшей его симпатией пользовались песни, связанные с мотивами природы, с образом отчего края. Тему эту он умел раскрыть сокровенно, без малейшей фальши и выспренности.

Особое место у него занял со временем жанр баллады. И это вполне закономерно. Исполнение шлягеров не так уж часто нуждается в высоком мастерстве. А вот песня-баллада предъявляет к певцу весьма серьёзные требования, что уже само по себе импонировало Сметанникову.

Во-первых, этот жанр предоставлял ему наилучшие условия для выявления своих творческих возможностей. Во-вторых, и это основное – ему, в полной мере владеющему логикой крупных вокальных форм, ближе развитая структура баллады, свобода и динамичность повествования.

Наконец, важно и то, что этот жанр обогащает и широко раздвигает круг тем, образов и сюжетов песенного искусства, позволяя говорить о самых сложных вещах, передавать самую разнообразную и многоцветную гамму человеческих переживаний.

* * *

Где-то с середины 1980-х устоявшаяся традиция эстрадной песни начала неожиданно «пробуксовывать». Понадобилось всего два-три года, чтобы она оказалась почти начисто вытесненной мощным конкурентом в лице рок-музыки.

Конечно же, внутренне Сметанников переживал происходящее. И, наверное, довольно болезненно. Тем более что его всегда волновало не только собственное положение в массовом искусстве, но и проблемы «экологии» этого искусства. Однако, как говорится, нет худа без добра. Коренное изменение ситуации в балансе массовых жанров побудило его активно переключиться на русскую народную песню.

К русской народной песне я пришёл не сразу. Толчком к серьёзной работе над ней послужил памятный для меня концерт в Мехико в 1975 году. Там я впервые исполнил в сопровождении оркестра имени Осипова несколько песен. После каждой из них люди кричали «браво», «бис» и «отро», что значит «ещё».

Я, признаться, был озадачен. Казалось бы, что им наша песня? Почему за океаном, в далёкой Мексике, люди приходят в неподдельный восторг при первых же звуках русской песни? И почему мы, русские, остаёмся глухи к этой красоте, созданной предками? Тогда-то я и решил всерьёз заняться русской песней. А когда начал работать над ней, почувствовал, что расту как певец, становлюсь духовно и творчески богаче.

Вскоре после 1975-го Леонид не только всецело проникся поэтикой русской песенности, но и научился передавать её во всей подлинности и глубине. Стремился сделать песню живой. Чтобы она звучала не как заученное, спетое с чужого голоса, а как своё, свободно льющееся изнутри.

Вот откуда у него гибкость музыкальной фразировки, непрерывное варьирование звуковой линии – он словно импровизирует по канве напева, выводя свой узор вокруг мелодического стержня. Вот для чего он «свингует», то есть вольно кружит вокруг тактового размера, опережая его и отставая от него, привнося этим чисто современные ощущения.

Репертуар Сметанникова в сфере русской народной песни, пожалуй, столь же разнообразен, как и сама эта песня. Здесь и песня-легенда и песня-рассказ, раздумчивая и шуточная, чисто лирическая и величаво-торжественная.

В числе тех его песен, которые вызывают самый непосредственный и бурный отклик зала – плясовые. У него это не просто плясовые, не просто задор да веселье. Это у него молодецкий задор и уда-

лое веселье, а если быть совсем точным: удаль и молодечество как истинно русские свойства – вот что главное.

Всякий романс, всякая песня – это своеобразная картинка из жизни. Приступая к работе, я всегда стремлюсь создать настроение, образ, раскрыть его внутреннее содержание. Стараюсь из каждой песни сделать свой маленький музыкальный театр. Слово «маленький» относится, конечно, только ко времени звучания. Зато сколько вмещают в себя эти минуты!

Да, Сметанникову удаётся превратить песню в сценку из жизни. Он пропевает музыкальную канву так, что зримо ощущаешь сюжет. Не просто хорошо спеть, а найти и разыграть сюжет – это для него обязательный закон существования на концертной эстраде. Всё основное при этом делается голосом.

Играют контрасты темпов и динамических оттенков, то есть замедления и ускорения, меняющаяся сила звука. Играют всевозможные краски тембра и различные формы интонирования – то на распеве, то говорком. Включаются и средства внешнего воздействия: мимика, жест, поза, движение тела. Естественно, наиболее раскованным предстаёт певец в плясовых, в песнях молодецкого «загула», где он зажигательно подтанцовывает и постепенно разгоняет темп до умопомрачительного вихря.

Хороши у него плясовые, но лично для меня феномен Сметанникова, как исполнителя русских песен, во всей своей очевидности открылся в вещах не «зазывных», как будто бы совсем не репертуарных.

Протяжная песня… Как притягивают к себе эти заповедные напевы. И как он выпевает их, длит-нижет песенную нить, преодолевая повторность, размывая строфику. Так что вьётся тропа-мелодия без конца и без краю. Вьётся неторопливо, даже медлительно. Льётся углублённо, сосредоточенно, погружая куда-то внутрь. С неизбывной сумрачной меланхолией, с извечной тоской русской, тоской особой.

Той тоской, в которой не суетные жалобы на жизнь, а стремление вчувствоваться в безмерность и нескончаемость этой жизни, жгучее стремление дойти до самой её сути. А как сказано: во многой мудрости много печали. Необъятная даль-ширь русской земли и души русской, сокровенные думы и помыслы о великой тайне бытия – вот о чём удаётся поведать в протяжной песне Леониду Сметанникову.

Ещё одно высокое откровение его искусства – пение без инструментального сопровождения. Здесь, на мой взгляд, становишься свидетелем самого замечательного из того, что делает Сметанников. Артист остаётся один на сцене, и начинается настоящее таинство, священнодействие.

Он практически недвижен, предельно сосредоточен, и абсолютно всё замыкается на вокале – голос, только голос. Именно в этом случае во всей полноте раскрываются возможности певца. Невозможно описать весь спектр граней и оттенков тембра, всю выразительность звуковедения, глубочайшую осмысленность того, о чём он поёт.

За границей меня всегда спрашивают, откуда я, и чаще всего пожимают плечами, когда слышат незнакомое «Саратов». Но когда говоришь «Волга» – сразу улыбки, восклицания. Я видел много рек: Рейн, Дунай, Сена, Тибр, Гудзон… Понимаю, как они дороги тем, кто живёт на их берегах. Люблю наши реки – Днепр, Терек, Катунь. Но Волга!.. Такой простор за нею, степь, воля! Разве можно понять без них душу русской песни!

Не отсюда ли в его исполнении ширь, приволье, могучий размах, сила кряжистая и несгибаемая. Не отсюда ли щедрость души и по-шаляпински безмерное в своей амплитуде поющее сердце, позволяющее в одно и то же время быть мужественным и нежным, раздольным и интимным, радостным и печальным.

Если припомнить «замес», из которого природа вылепила Леонида, получится нечто прелюбопытное. Пращуры жили на Тамбовщине. Родился в предгорьях Урала. Вырос на днепровских берегах. Окончательно обосновался в Поволжье, к которому прирос прочно и навсегда. Этот многослойный «пирог» его души дополняют непрерывные поездки вдоль и поперёк всей страны.

Кроме того, у него есть возможность сопоставлять увиденное здесь с тем, что подмечает в других уголках земного шара. Так что Русь, Россию, русское он знает не понаслышке и не из вторых рук. А Волга, волжское, как известно, корень и стержень России. И звучная волжская струна – камертон общерусского.

Вот почему нота эта отчётливо слышится не только в песнях, волжских по своему по происхождению – таких, как «Вниз по Волге-

реке», «Из-за острова на стрежень», «Есть на Волге утёс», слышится она у Сметанникова в песнях о России вообще.

* * *

Итак, три исполнительских амплуа Леонида Сметанникова, три «кита», на которых стоит его артистический мир – опера, романс, песня. Имеет смысл расшифровать подробнее: опера и оперетта, кантата и оратория, романс классический и бытовой, песня эстрадная и народная. То есть практически все вокальные жанры. И в каждом – блестящие творческие достижения. Таков знаменитый артистический универсализм Сметанникова, такова его редкая многогранность, поразительная широта творческого диапазона.

Артистический универсализм саратовского певца не имеет ничего общего с неразборчивостью, всеядностью или пёстрой эклектикой. Его исполнительскому творчеству присуще внутреннее единство. И определяется оно тем, что Леонид Сметанников всегда и во всём остаётся самим собой, что прежде всего означает иметь совершенно устойчивые, индивидуально неповторимые, легко узнаваемые качества голоса.

Его баритон нередко называют великолепным, чу́дным, отмечая красоту окраски, «бархатность» тембра, благородство и теплоту звучания. Это голос большого диапазона – яркий, полётный, ровно звучащий во всех регистрах.

Тема отдельного разговора – его кантилена. Кантилена мягкая, но звучная, очень пластичная, нескончаемо широкая. Когда она льётся током непрерывного развёртывания, мелос расцветает оазисами наслаждения, становится чарующе-упоительным. Это совершенство вокального звуковедения, подлинное *bel canto* – одно из главных богатств певца, за которым стоит богатство души.

Другие грани его вокального искусства состоят во владении всем многообразием звуковой палитры.

На одном полюсе – тембровость предельно нежная, ласковая, а звучание высокого регистра лёгкое, светлое, как бы воспаряющее. На другом полюсе – подчёркнутая твёрдость, мужественность, блеск и «металл», при необходимости и жёсткость, суховато-холодный оттенок, грозовая мощь.

А между этими полюсами – масса градаций, создающих базу для гибкой фразировки и нюансировки. Здесь один из показателей его

мастерства состоит в филировке звука от еле слышного *pianissimo* до громоподобного *fortissimo* и наоборот.

Непосредственно с вокалом соседствует такое качество, как дикция. Общепризнано, что она у него безупречна, а встречается это в певческом искусстве крайне редко. Он ничуть не форсирует, не артикулирует нарочито, и между тем каждое слово у него слышно явственно, с полной отчётливостью.

Придавая столь большое значение дикции, Сметанников безусловно прав. И не только потому, что слушатель имеет законное право слышать поэтический текст.

Отчётливо сказанное певцом слово важно и само по себе. Но, кроме того, через дикцию и слово к артисту приходит и образ, и настроение, и проникновение в суть исполняемого произведения.

А рядом ещё и актёрский комплекс. Пресса единодушно отмечает импозантность его артистической внешности, присущее ему «море обаяния». Вокальную виртуозность вкупе с разнообразными приёмами игры голосом дополняют у него незаурядные актёрские данные, способность к самобытной лепке визуального образа, сценическая свобода, дар артистического перевоплощения.

Кажется, сказанного достаточно, чтобы говорить о всестороннем мастерстве Леонида Анатольевича Сметанникова, о его высочайшем профессионализме. На самом же деле понятие *мастер* включает в себя такое множество оттенков и деталей, что продолжать можно бесконечно.

К примеру, особая грань мастерства этого певца связана со спецификой его артистической жизни. Он непрерывно переходит от одного типа исполнительства к другому, выступает перед самой различной слушательской аудиторией, попадает во всевозможные национальные и климатические условия, географические и временны́е пояса. Это обязывает его к «быстрому реагированию», к мгновенному переналаживанию психологического настроя и певческого аппарата.

Во всё, что делается им в искусстве, он щедро, без остатка вкладывает душу и сердце. Отсюда столь свойственные его исполнению покоряющая искренность, эмоциональность, теплота, проникновенность, доверительность.

И ещё один штрих, чрезвычайно важный для артистического облика Сметанникова – горячо вибрирующий в нём нерв современно-

сти. Своей творческой сверхзадачей он считает «наведение мостов» между искусством, какому бы времени оно ни принадлежало, и нынешним днём, чувствами и проблемами тех людей, которые сегодня пришли в зрительный зал.

Когда вдумываешься в суть поступков своих героев, начинаешь понимать, как многое роднит их и моих слушателей в чисто человеческом плане. Именно поэтому внутренне стараюсь всегда с помощью музыки говорить не об Онегине, Демоне или, скажем, Дон Жуане. Я говорю со сцены о нас, современниках. Не знаю, получается ли это.

Нетрудно убедиться и в такой закономерности. Любая оперная партия, если её делает настоящий актёр, не похожа на предыдущие её исполнения. От конкретного времени и конкретного человека входит в роль очень многое. Вот почему и в Верди, и в Чайковском современный артист говорит современным языком, поёт современными интонациями. Пусть не впрямую, пусть завуалированно, но это так.

Людмила Телиус



Народная артистка России *Людмила Анатольевна* ***Телиус*** (род.1959) многие годы была ведущей солисткой Саратовского академического театра оперы и балета, и всей своей жизнью она связана с Саратовом. Здесь родилась, училась, стала балериной. Можно ли добиться высокого художественного класса, живя в провинции?

Школу танца я прошла в Саратовском хореографическом училище у Нины Алексеевны Максимовой, ученицы знаменитой Вагановой. Это была школа тяжких трудов и строгости необычайной. Как все дети, и ленилась порой, и обижалась на неё. А с годами поняла, что лучшего наставника нельзя было и желать. Ведь те, кто прошел через руки Нины Алексеевны, все без исключения танцуют на профессиональной сцене, украшая балетные труппы многих театров.

Когда после окончания училища я была принята в труппу Саратовского театра оперы и балета, для меня началась вторая школа.

Был и кордебалет, затем всевозможные «двойки» и «тройки» (так условно называют ансамблевые танцы), а позже – небольшие сольные партии. И каждой из этих стадий своего постепенного восхождения я очень благодарна. Каждая из них дала мне крупицу того, что вылилось потом в итоговый комплекс, необходимый для полноценного исполнения моего сегодняшнего репертуара. Немалую пользу принесли и постоянные выезды в другие города, когда удавалось бывать в Мариинском и Большом театрах, в Латвийской национальной опере.

В одном из интервью на вопрос *«А Вы не боялись быть в искусстве второй, третьей, пятой?»* она ответила: *«Я не думала о том, получу ли я сольные партии или буду в кордебалете. Я просто хотела танцевать. Очень!»* И это *«просто хотела танцевать»*, да еще *«очень!»* помогло ей получить превосходную классическую выучку. Всевозможные фигуры и па, которые известны в хореографии под названиями *арабеск*, *пируэт*, *фуэте* и т.д., свободный и широкий взмах ноги, стремительность пробега, захватывающий вихрь вращений, филигранная мелкая техника – всё это было отточено и отшлифовано в высшей степени. Свидетельством технической выверенности может служить, к примеру, то, как она мгновенно застывала в остановке после головокружительного движения.

Законченное мастерство танца сочеталось у неё с даром экспрессивного балетного «речитатива», реализуемого посредством рельефного жеста и выразительной пантомимы. Добавим к этому завидную гибкость и пластичность, природную грацию без малейшего оттенка манерности, покоряющее изящество, лишённое того налета слащавости и жеманства, который подчас замечаешь у отдельных танцовщиков. Вот из чего в сумме своей складывалось блистательное празднество телесной красоты, которое была способна создать эта балерина.

Такое празднество во всём многоцветии красок приносила с собой на сцену её Аврора из «Спящей красавицы» П.Чайковского. С первого своего появления она буквально светилась лучезарной радостью, переполняющим всё в ней счастьем юной жизни. И раскрывала балерина это прежде всего через наслаждение танцем, что, в свою очередь, передавалось зрителю, который наслаждался её танцем. Причем она была совершенно «контактна», как бы говорила с залом. Говорила взглядом, который лучился обаянием, дружеской общительностью. Да и сам танец Людмилы Телиус, насколько это возможно, был обращён к зрителю...

Как-то я поделился с ней тем, что составляет для меня несколько сомнительный момент в балетном искусстве. Представим себе обычную ситуацию на классическом спектакле: идёт так называемая вариация, солист начинает сногсшибательные верчения или полетные прыжки, и зал, часто по ходу номера, награждает его за виртуозность аплодисментами. Здесь уже не до «образа» и «состояния» – в таких случаях со всей откровенностью обнажается то, что мы именуем техникой.

Ответить на такие сомнения можно только банальностью: без техники нет ведущего танцовщика. Не владея ею, нет и заглавных партий. Кроме того, техника подчас впечатляет сама по себе. Поэтому традиция аплодисментов во время выполнения какого-либо «каскада» – это поддержка танцовщика. Зрителю хочется выразить своё восхищение, да и артисту приятно, когда зал понимает сложность выполняемых фигур.

В своё время я много работала над техникой – это был совершенно необходимый этап. Затем всё больше отдавала предпочтение творчеству как таковому. Красивое тело, сильные и эффектные движения – такое может быть и в спорте. Искусство требует другого – образа, внутреннего состояния. Чтобы добиться этого и затем донести это зрителю, танцовщик должен располагать той душевной организацией, которая позволяет чутко отзываться на музыку и сюжетные перипетии. И мне кажется, что даже самый блестящий «каскад» не сможет оказать такого глубокого и длительного воздействия, как по-настоящему яркий образ. Лично на меня самоцельная техника впечатления не производит. Воспринимаю её только как исходную стадию многоступенчатого художественного акта.

Сама Людмила Телиус была не просто балериной, а балериной-актрисой. Что позволяло говорить о ней, как о подлинной актрисе? Во-первых, единственно важной задачей для себя она ставила создание образа. Во-вторых, актерский рисунок роли у неё, как и всё остальное, отличался точностью, тщательной выверенностью. И, в-третьих, ей в высшей степени была присуща способность к кардинальному артистическому перевоплощению. Её Китри в балете Л.Минкуса «Дон-Кихот» – всеобщая любимица, буквально бурлила забавными затеями, сочной буффонадой. Всё у неё шло на улыбке,

искрилось радостью жизни, было насыщено игровыми элементами и комедийной лёгкостью.

Причём дело не ограничивалось тем, что в каждой из своих партий она была очень и очень разная. И в рамках отдельно взятой партии у неё происходило непрерывное, интенсивнейшее развитие. Даже Маша в «Щелкунчике» П.Чайковского только поначалу наивная девочка, удивляющаяся чуду, а затем, вместе с рождением чувства, она на наших глазах стремительно раскрывалась, расцветала, взрослела.

Основные роли Телиус требовали, если можно так выразиться, двойного перевоплощения. Превосходный пример – Одетта и Одиллия в «Лебедином озере» П.Чайковского. До чего заострённый контраст!

Белая лебедь Одетта: подчеркнутая серьёзность, дух внутреннего страдания, психологическая выразительность трепета души, в частности так изумительно передаваемого тревожной вибрацией тела, и ещё – впечатляющая величавость осанки, дающая моральное право вести за собой стаю девушек-лебедей.

Чёрная лебедь Одиллия: экспансия обольстительной красоты, эффектная бравура, уверенность в неотразимости своих чар, властность и коварство (в момент сомнений Принца она совершает «подлог», имитируя позы и движения Одетты). И всё это совершенно убедительно подаёт одна и та же балерина.

В «Жизели» А.Адана можно было говорить даже о тройном перевоплощении. Вначале – простодушное лукавство, весёлая игривость юного существа. После резкого перелома действия – драма обманутой девушки, психический срыв, сомнамбулическое состояние с последующей окончательной катастрофой. И, наконец, в своем потустороннем существовании её Жизель становилась почти ирреальной: строгая, «молчаливая» красота, неземная чистота, отрешённость. Вот такие три, категорически несовместимые грани, и каждая одинаково убедительна. Недаром знатоки балета из Голландии утверждали: *«Вы – лучшая Жизель, которую мы видели в Европе».*

Наблюдая за Людмилой Телиус и удивляясь метаморфозам её актерского перевоплощения, её способности к самым «далеким модуляциям», меня живо интересовало, получается ли это у неё сугубо интуитивно или это результат осознанной работы над образом.

Актёр произносит текст, созданный драматургом – слово в слово. Музыкант следует написанному композитором – нота в ноту.

И у каждого актера или музыканта одно и то же получается по-разному. Примерно то же и у танцовщиков: хореографическая партитура одна, а трактовки порой весьма и весьма различаются. В этом и состоит специфика исполнительского искусства. Очень многое зависит от конкретного артиста, от того, что он сумеет вложить в предлагаемый материал. Недаром балетмейстеры часто ставят спектакль в расчёте на ту или иную индивидуальность.

Когда я работала над различными партиями, пыталась находить и акцентировать в них именно различие, то неповторимое, что есть в каждой из них. Может быть, поэтому не сказала бы, что у меня была какая-то одна любимая партия. Почти любая по-своему дорога. К тому же, как бы там ни было, все мы «субъекты» и порой значимым оказывается твоё настроение: сегодня хочется станцевать что-то трагическое, завтра – наоборот. Но вообще-то предпочитала партии, в которых есть драматизм, эмоциональные всплески. Естественно, при условии настоящей музыки и интересной хореографии.

Такой материал балерина нашла для себя в «Маскараде» А.Хачатуряна, «Кармен-сюите» Ж.Бизе – Р.Щедрина и в «Гойе» Е.Гохман.

Будучи поистине царственной в партиях Одетты или Авроры, она становится «уличной» в партии Кармен. Здесь всё было на грани – на грани «приличий», на грани допустимого, на грани фривольности: вызывающая походка, насмешливая улыбка, дразнящие выверты ног, дерзкие позы. Как далеко это от академической балетной лексики!

Её Кармен остро, интригующе, пикантно, с нарочитой откровенностью отыгрывала идею обольщения. Своевольная и своенравная, привыкшая повелевать сердцами, она в момент выбора обнаруживает глубину и серьезность характера, расплачиваясь за свободу чувств жизнью. Вот почему пресса с удивлением отметила: казалось, после Майи Плисецкой выступать в этой партии уже почти невозможно, а Людмила Телиус смогла, да ещё как! После гастролей по Испании критика писала, что Телиус создала образ истинно испанской Кармен.

Чрезвычайно сложный сплав ракурсов дает её Каэтана в балете «Гойя». Есть здесь и горделивая стать высокопоставленной светской особы, властной в своих желаниях (герцогиня Альба!), и грозная грация, олицетворяющая дух Испании, и ещё – притягательность на редкость соблазнительной женщины, знающей силу своего очарования.

Есть и вдохновение любовной страсти, готовность отдать возлюбленному всё в себе, и трагизм отчаяния нежной души, сознающей своё бессилие перед хрупкостью человеческого бытия...

Вот такие высокие материи, заставлявшие сидящих в зрительном зале радоваться и проливать слёзы, задумываться над жестокостью жизни и воспарять в мир мечты. И те из нас, кому доводилось бывать за кулисами, дают себе отчёт в том, какой ценой достаются эти материи.

Призна́емся: вряд ли есть профессия более трудоёмкая, связанная с необходимостью непрерывного тренажа и неукоснительного поддержания формы. С утра так называемый урок, то есть капитальная разминка, включающая в себя все двигательные формулы и позы школы классического танца. Потом сразу же репетиция утренняя, а за ней – дневная. Вечером снова репетиция либо спектакль. Для себя, семьи, быта остаётся от силы два-три часа. А ещё бывает предпремьерный и гастрольный режим, когда личного времени и вовсе нет. Причем всё это отнюдь не в виде «присутствия» – всё это связано с работой в поте лица, на пределе физических сил, подчас до крови стёртых ног, до боли неизбежных ушибов. И вдобавок – ставшее уже тривиальным наше знание о более чем сдержанном рационе питания танцовщиков.

Такова норма для всех, избравших балетное поприще. Но даже на этом фоне Людмилу Телиус знали как великую труженицу. Что же поддерживало её в несчётных, изматывающих трудах?

Разумеется, не зарплата. Когда гастролируешь за границей, не только в Штатах, Англии, Голландии, Испании, Ирландии, но даже в Южной Корее, Китае или Латинской Америке, и, отвечая на расспросы зарубежных коллег, говоришь о размерах нашей зарплаты, там не верят. Остаётся одно – голый энтузиазм. Во имя чего? Жизнь в искусстве многое искупает. Искупает и наши ничтожные гонорары (по крайней мере таковы они на провинциальной сцене), и бытовые дрязги. Всё перекрывает любовь к делу, которым занимаешься. О балете я мечтала с детства. Мне удавалось жить в танце – и это счастье. Да, счастье нелёгкое, но бывает ли вообще лёгкое счастье – это вопрос.

И потом, как всякий человек театра, я имела возможность прожить, кроме своей собственной, множество других жизней. Обычно это яркие, высокие судьбы. Что может быть более заман-

чивым и увлекательным! К тому же не будем сбрасывать со счетов нашу замечательную российскую публику. Ведь танцовщикам очень важно чувствовать, что зал с ними, что он излучает свою энергетику. Артист в долгу не останется: отразив всю сфокусированную на себе энергию, непременно вернёт её зрителям, причём умножая многократно...

Безупречный профессионализм, владение всем арсеналом средств хореографии, незаурядные актерские данные, высокая сценическая культура, выразительный артистический облик, трудолюбие и воля – это, скажет завзятый балетоман, должно быть у любой примы. Но нет ли чего-нибудь особенного? Мне кажется, было и это особенное.

Начнём с того, чтó одна из писавших о ней пометила в таких чисто журналистских, но поэтичных штрихах: *«У неё лицо, какие вытачивают резчики камей на драгоценных камнях. И легкая, свободная походка. Походка – победа над пространством... Тёмные, выразительные, глубокие глаза, даже не глаза, а очи – воистину природа не поскупилась, создавая эту женщину».*

Была и есть в Людмиле Телиус тонкая, врождённая интеллигентность. Понятие это включает в себя и то, что идёт от слова «интеллект» – ведь ей были свойственны «умный» танец, продуманность всех деталей исполнения и к тому же отчётливость, впечатляющая разумность суждений о балетном искусстве, о жизни вообще. Но главное – удивительная деликатность её пластики, в том числе особая мягкость прыжка.

Что ещё? Ещё хотелось бы выделить присущую ей глубокую одухотворённость. Она умела наполнить всё исполняемое ею смыслом, поэтичностью и благородством, внести ноту возвышенности и утвердить мысль о человеческом достоинстве. И ещё по части одухотворенности. Когда видишь её руки в «Лебедином озере» или в концертном номере «Умирающий лебедь» на музыку К.Сен-Санса, хочется написать целую поэму. Наблюдая эти нервно-чуткие, волшебно струящиеся «лебединые» руки, понимаешь зал, который взрывается бурей восторгов.

Что такое балет? На первый взгляд – нечто сугубо зримое, физически осязаемое и потому едва ли не приземлённое. В самом деле, из чего он состоит: формы тела, поза, жест, движение. Но если тело

«зазвучит», а движение будет «пропето», то произойдёт их преображение в искусство. Для меня балет – это полёт, музыка души, переданная через красоту человеческого тела. Потому-то он и соединился неразрывно с музыкой. Они говорят об одном и том же, сливаясь в симфонию звука и хореографической пластики...

Так она ощущала и ощущает искусство балета. И оттого, наверное, на одном из бенефисов от Саратовской консерватории ей был преподнесен адрес следующего содержания: *«Людмиле Телиус, приме-балерине Саратовского академического театра оперы и балета. К хору Ваших почитателей мы с радостью присоединяем наш голос, чтобы сказать об удивительной музыкальности Вашего танца. Пластикой тела, жестом, движением Вам дано пропеть прекрасную мелодию судьбы Ваших многочисленных героинь. Пусть ещё долгие годы продлится очарование музыки Вашего танца. И пусть среди безмерности трудов как можно чаще выпадают Вам мгновения счастья и вдохновения».*

Покинув сцену, Людмила Анатольевна Телиус с головой ушла в педагогическую работу. В настоящее время в Саратовском областном колледже искусств она художественный руководитель отделения «Искусство балета», преподаватель средних и старших классов, член экспертного совета при Саратовском областном методическом центре, лауреат премии имени Екатерины Максимовой за успешное воспитание актёрской смены в номинации «балет». В последние годы проводила мастер-классы в Италии и Канаде.

В классах Людмилы Анатольевны обучались и обучаются лауреаты и дипломанты Международных и Всероссийских хореографических конкурсов, а также стипендиаты примы-балерины ГАБТа Российской Федерации С.Ю.Захаровой, стипендиаты Губернатора Саратовской области.

Каждый день в 8 утра начинается у Людмилы Анатольевны рабочий день в балетном зале, где звучит музыка и рождается танец, где через кропотливый труд, терпение, дисциплину, через пот и слёзы проходит путь её студентов к освоению профессии, к их выходу на профессиональную сцену.

Послесловие

Как уже приходилось неоднократно убеждаться, Саратовская земля постоянно «поставляла» стране и миру высокоталантливых людей искусства. Только что назывались имена большой плеяды актёров театра и кино – от Ивана Мозжухина и Бориса Бабочкина до Олега Янковского и Евгения Миронова. Не менее многочисленную когорту составляют представители музыкального театра – к примеру, артисты балета Александр Стёпкин и Татьяна Чернобровкина.

Самым широким традиционно остаётся круг превосходных вокалистов, которыми Саратов «субсидирует» страну и мир. Помимо знаменитых певиц Елизаветы Шумской и Галины Ковалёвой, необходимо упомянуть народного артиста РСФСР, солиста Большого театра Владимира Щербакова, лауреата Международных конкурсов, солистку того же театра Елену Манистину, обладателя различных наград, солиста оперы Лос-Анжелеса Алексея Саяпина и с недавних пор ведущего солиста Большого театра Игоря Головатенко, который одновременно является талантливейшим виолончелистом и симфоническим дирижёром.

В числе наиболее примечательных певцов и народный артист России *Сергей Николаевич* ***Алексашкин***. Закончив Саратовскую консерваторию по классу А.И.Быстрова, он преподавал в ней, пел ведущие партии басового репертуара в Саратовском оперном театре, стажировался в миланской «Ла Скала». С 1989 – солист оперной труппы Мариинского театра в Петербурге, гастролирует в крупнейших концертных залах Европы и на лучших сценических площадках мира, является профессором Петербургской консерватории.

Если говорить о самых выдающихся музыкантах, то из «волонтёров» послевоенных лет в числе наиболее значительных следует назвать профессора Московской консерватории Бориса Тевлина (см. о нём в очерке **Борис Тевлин** *Части второй. Музыкальная персоналия*) и композитора Альфреда Шнитке (см. о нём в очерке **Альфред Шнитке** *Части второй. Музыкальная персоналия*).

В ходе обзора художественной культуры не удалось коснуться большой традиции цирка, поэтому хотя бы несколько слов о его за-

чинателях в Саратове и России. ***Никитины*** – семья русских цирковых артистов и предпринимателей. Братья *Дмитрий Александрович* (1835–1918), *Аким Александрович* (1843–1917) и *Пётр Александрович* (1846–1921) происходили из семьи крепостных крестьян. Первоначально выступали на улицах, затем в балаганах и цирках. Первую попытку создания *русского* стационарного цирка сделали в 1873 году в Пензе, но по-настоящему свою деятельность в этом направлении развернули в Саратове, став владельцами цирка, который назвали *русским* (ныне Саратовский государственный цирк имени братьев Никитиных). Их труппа состояла из русских цирковых исполнителей, они привлекали в неё лучших балаганных артистов, воспитывали учеников-подростков. Сами братья были талантливыми жонглёрами, гимнастами, акробатами, дрессировщиками лошадей. Впоследствии они основали подобные цирки в Киеве, Казани, Москве, Самаре, Нижнем Новгороде, Иванове-Вознесенске, Баку, Тбилиси.

* * *

На предыдущих страницах книги речь шла об именитых художественных личностях и коллективах музыкального Саратова в его прошлом и настоящем. Теперь самое время сказать о тех, кто, будем надеяться, составит его ближайшее будущее, то есть об уверенно заявляющей о себе многообещающей смене молодых музыкантов.

Начнём с педагогов-композиторов Саратовской консерватории, недавно ставших членами Саратовской композиторской организации – это *Иван* ***Субботин*** и *Владимир* ***Орлов***.

Сочинения первого из них пока что немногочисленны, но неизменно привлекают глубиной и проникновенностью образного строя. Незаурядность его дарования очевидна по всем компонентам композиторского мышления, но, может быть, особенно ярко предстаёт по части фактуры. Она у него обычно очень экономная, прозрачная и явственно прослушиваемая, но при необходимости оказывается чрезвычайно насыщенной и виртуозной. Важнейшей стороной звуковой ткани становится необыкновенная чуткость к инструментальным краскам, что делает его партитуры эстетически изысканными. Во всём этом отчётливо сквозит сугубо индивидуально претворяемое чувство современности, которое столь же самобытно преподносится и в веяниях излюбленной им необарочной стилистики. Параллельно композиции и педагогическим обязанностям Субботин работает звукоинженером Саратовской консерватории, в совершенстве овладел

техникой этой профессии и предполагает в будущем открыть в Консерватории обучение по соответствующей специальности.

Внушает серьёзные ожидания и творчество лауреата Международных и Всероссийских конкурсов Владимира Орлова, не так давно защитившего кандидатскую диссертацию по искусствоведению. К тому же он проявил незаурядные организаторские способности, создав ансамбль солистов «Театр новой музыки», который ориентирован на исполнение недавно созданных сочинений молодых композиторов не только Саратова, но и многих других городов России, а также ближнего зарубежья. Большую работу он ведёт и в качестве руководителя Саратовского представительства МолОта (Молодежного отделения) Союза композиторов России.

Переходя к музыкальному исполнительству, следует начать с ярко заявившего о себе в последнее время процесса раздвижения горизонтов инструментализма в направлении органа. Причём по отношению к этому инструменту скорее следовало бы говорить о его возрождении. Дело в том, что из волжских городов Саратов раньше других получил в своё распоряжение два органа: с 1872 года в Евангельской (Лютеранской) церкви, а с 1880-го в Католическом соборе. Иногда в этих храмах проводились светские концерты. К примеру, в октябре 1905 года в Лютеранской церкви состоялся вечер, на котором прозвучали произведения Баха, Генделя, Мендельсона и других композиторов, а в марте 1914-го состоялось исполнение «Реквиема» Моцарта (в качестве органиста принял участие пианист Э.Гаек).

В начале 1930-х годов один из этих органов был перенесён на сцену Большого зала. В годы войны с органными концертами здесь выступал эвакуированный в Саратов известный пианист, профессор Ленинградской консерватории В.В.Нильсен. В середине 1950-х орган без всяких на то оснований демонтировали, и несколько десятилетий Саратов был лишён возможности общения с «королём инструментов».

В 1985 году в Большом зале установили новый орган немецкой фирмы «*W.Sauer*» (Франкфурт-на-Одере). Технические ресурсы этого замечательного инструмента (три мануала, педаль и множество регистров) позволяют исполнять музыку различных эпох и стилей. Так начался качественно новый этап концертной жизни города, где теперь систематически гастролируют лучшие отечественные и зарубежные исполнители, устраиваются фестивали органной музыки.

На этой почве естественным образом возникла необходимость в открытии класса органа. Это стало возможным благодаря инициативам лауреата Международного конкурса *Натальи* ***Гольфарб***. Закончив Саратовскую консерваторию как пианистка (по классу В.Е.Ханецкого), она получила второе образование в Казанской консерватории (по классу органа Р.К.Абдулина) и развернула в Саратове активную деятельность по пропаганде органного искусства (мастер-классы, концерты-лекции, органный абонемент, детские органные концерты и т.п.). Впечатляют и результаты педагогического труда: среди её студентов уже немало лауреатов и дипломантов Российских и Международных органных конкурсов и фестивалей.

Рядом с ней плодотворно работает *Ольга* ***Кийовски***, которая после окончания Саратовской консерватории по классу фортепиано Н.С.Бендицкого совершенствовалась в искусстве органного и клавесинного исполнительства в Германии и, вернувшись в Саратов, много гастролирует (Германия, Швейцария, Франция, Бельгия, Италия, Украина). В 2013 году она защитила кандидатскую диссертацияю «Stilus phantasticus в органном творчестве Дитриха Букстехуде» и у неё есть все возможности для продолжения научно-исследовательской деятельности уже на уровне докторской диссертации.

И по-прежнему самым многочисленным остаётся состав даровитых пианистов, по-прежнему составляющих самый многочисленный и «авангардный» отряд саратовских музыкантов. Достаточно хотя бы только перечислить такие имена молодых педагогов Консерватории, ставших лауреатами всевозможных конкурсов, как *Игорь* ***Виноградов***, *Алла* ***Долженко***, *Жанна* ***Назарьянц***, *Татьяна* ***Нечаева***, *Татьяна* ***Сафонова***, *Марина* ***Соловова***.

И уже за этими музыкантами, в том числе пестуемая и их руками, поднимается поистине неисчислимая «поросль» юных дарований, позволяющая надеяться на то, что Саратов сохранит почётные лавры музыкальной «столицы Поволжья».

Прямая аналогия тому – молодой баянист *Вячеслав* ***Бондаренко***, солист-инструменталист Саратовской филармонии, лауреат ряда конкурсов, причём на двух из них он стал обладателем Гран-При. Недавно этот блистательный исполнитель был избран заведующим консерваторской кафедры народных инструментов, а ныне он является проректором по учебной работе Саратовской консерватории.

* * *

К сожалению, в этой книге не удалось рассказать об искусстве эстрады, что составило бы отдельный большой раздел: Лев Горелик и его театр «Микро», создатель рок-групп Бари Алибасов, певицы Валерия и Алёна Апина, джазовые пианисты Аркадий Фиглин, Николай Левиновский и Борис Золотарёв, трубач и композитор Сергей Пронь, композитор Игорь Крутой и т.д.

Сегодня нашу Филармонию блистательно представительствуют, к примеру, такие превосходные эстрадные певцы, как Ирина Левина, Ирина Беспалова и Сергей Кочетов, потрясающий мастер исполнительства на аккордеоне Борис Арон и выпестованный им дуэт аккордеонистов «GrandShow», отличающийся исключительной изобретательностью, тонкостью и вкусом ансамбль русских народных инструментов «Парафраз» и т.д. К слову, в массовой музыкальной культуре Саратова и области хорошо ощущается доминанта того, что связано с *народной основой* в её актуализированной, современной интерпретации – это напоминает нам о коренном обличье Саратовского края как *губернии*.

В добавление к названным «белым пятнам» приведём в хронологическом порядке перечень тех известных деятелей художественной культуры Саратова, каждый из которых достоин отдельного разговора.

Виллуан Александр Иванович (1804–1864) – пианист.
Шевырёв Степан Петрович (1806–1864) – поэт.
Губер Эдуард Иванович (1815–1847) – поэт.
Костомаров Николай Иванович (1817–1885) – писатель.
Мордовцев Даниил Лукич (1830–1905) – писатель.
Пыпин Александр Николаевич (1833–1904) – литературовед.
Журавлёв Фирс Сергеевич (1836–1901) – художник.
Медведев Пётр Михайлович (1837–1906) – театральный антрепренёр.
Бородай Михаил Матвеевич (1853–1929) – театральный антрепренёр.
Унковский Николай Владимирович (1857–1904) – оперный певец, режиссёр.
Будищев Алексей Николаевич (1864–1916) – писатель.

Фёдоров Александр Митрофанович (1868–1949) – писатель.

Аникин Степан Васильевич (1869–1919) – писатель.

Эйхенвальд Антон Александрович (1875–1952) – композитор.

Петрова-Званцева Вера Николаевна (1876–1944) – оперная певица.

Рудольф Леопольд Морицевич (1877–1938) – музыковед, композитор.

Матвеев Александр Терентьевич (1878–1960) – скульптор.

Карев Алексей Еремеевич (1879–1942) – художник.

Савинов Александр Иванович (1881–1942) – художник.

Скляревский Александр Фёдорович (1882–1963) – пианист.

Карганов Павел Александрович (1883–1961) – актёр.

Зайц Викентий Викентьевич (1884–1963) – скрипач.

Королёв Борис Данилович (1884–1963) – скульптор.

Розенберг Исидор Анисимович (1885–1922) – пианист.

Муратов Степан Михайлович (1885–1957) – актёр.

Скафтымов Александр Павлович (1890–1968) – литературовед.

Язвицкий Валерий Иовлевич (1883–1957) – писатель.

Карганов Павел Александрович (1883–1961) – актёр.

Евдокимов Яков Кузьмич (1884–1959) – музыковед.

Королёв Борис Данилович (1884–1963) – скульптор.

Муратов Степан Михайлович (1885–1957) – актёр.

Эйхенвальд-Дубровская Мария Александровна (1886–1926) – оперная певица.

Яковлев Александр Степанович (1886–1953) – писатель.

Бляхин Павел Андреевич (1886–1961) – писатель.

Зенкевич Михаил Александрович (1886–1973) – поэт.

Уткин Пётр Саввич (1887–1934) – художник.

Орешин Пётр Васильевич (1887–1938) – поэт.

Гущин Николай Михайлович (1888–1965) – художник.

Кравченко Алексей Ильич (1889–1940) – художник.

Суворов Николай Георгиевич (1889–1972) – художник.

Несмелов Григорий Наумович (1890–1952) – актёр, режиссёр.

Цаплин Дмитрий Филиппович (1890–1967) – скульптор.

Скафтымов Александр Павлович (1890–1968) – литературовед.

Мельников Константин Степанович (1890–1974) – архитектор.

Гумилевский Лев Иванович (1890–1976) – писатель.

Сатановский Александр Оскарович (1891–1968) – пианист, дирижёр.

Юстицкий Валентин Михайлович (1892–1951) – художник.

Заливухин Семён Александрович (1893–1965) – хоровой дирижёр.

Мухтарова Фатьма Саттаровна (1893–1973) – оперная певица.

Милашевский Владимир Алексеевич (1893–1976) – художник.

Пильняк Борис Андреевич (1894–1941) – писатель.

Скворцов Александр Васильевич (1894–1964) – художник.

Начинкин Василий Никифорович (1896–1958) – актёр.

Панфёров Фёдор Иванович (1896–1960) – писатель.

Пушков Венедикт Венедиктович (1896–1971) – композитор.

Стрижова Анна Николаевна (1898–1971) – актриса.

Белов Георгий Васильевич (1899–1983) – архитектор.

Листов Константин Яковлевич (1900–1983) – композитор.

Егоров Евгений Васильевич (1901–1942) – художник.

Поляков Михаил Иванович (1903–1978) – художник.

Плотников Сергей Николаевич (1903–1990) – актёр.

Соболева Валентина Константиновна (1903–1993) – актриса.

Михайлов Михаил Кесаревич (1904–1983) – музыковед.

Шумская Елизавета Владимировна (1905–1988) – оперная певица.

Боровиков Григорий Фёдорович (1905–1993) – писатель.

Кнушевицкий Виктор Николаевич (1906–1974) – дирижёр.

Добромирова Анна Андреевна (1906–1992) – хормейстер.

Кочу́ров Юрий Владимирович (1907–1952) – композитор.

Бу́бнов Александр Павлович (1908–1964) – художник.

Дмитриев Анатолий Никодимович (1908–1978) – музыковед.

Жуков Николай Николаевич (1908–1973) – художник.

Коновалов Григорий Иванович (1908–1987) – писатель.

Бендицкий Семён Соломонович (1908–1993) – пианист, педагог.

Котилко Аркадий Аркадьевич (1909–1973) – композитор.

Доронин Виталий Дмитриевич (1909–1976) – актёр.

Сальников Георгий Иванович (1909–1983) – актёр.

Гейлиг Марианна Фёдоровна (1909–1984) – музыковед.

Микоша Владислав Владиславович (1909–2004) – оператор и режиссёр кино.

Бобров Борис Павлович (1913–1964) – художник.

Новосельцев Иван Михайлович (1914–1989) – художник.

Тихомиров Роман Иринархович (1915–1984) – оперный режиссёр.

Бородин Алексей Иванович (1915–2004) – художник.

Гольдфедер Борис Александрович (1916–2002) – пианист.

Гольденберг Наум Абрамович (1917–1990) – скрипач.

Янин Яков Иванович (1917–1998) – актёр.

Ершова Вера Андреевна (1917–2006) – актриса.

Бадаква Виктор Павлович (1918–1946) – художник.

Быстров Александр Иванович (1918–2006) – оперный певец, педагог.

Алексеев Михаил Николаевич (1918–2007) – писатель.

Мыльников Андрей Андреевич (1919–2012) – художник.

Венгеров Владимир Яковлевич (1920–1997) – кинорежиссёр.

Станиславова Галина Евгеньевна (1920–2003) – оперная певица.

Тобольский Исай Григорьевич (1921–1995) – поэт.

Слабневич Игорь Михайлович (1921–2007) – кинооператор.

Неменский Борис Михайлович (род.1922) – художник.

Стрижова Ольга Николаевна (1923–1984) – певица, педагог.

Фомичёв Василий Осипович (1924–1992) – художник.

Белянкин Евгений Осипович (1924–2006) – писатель.

Ермакова Валентина Александровна (1924–2003) – актриса.

Кабанов Виктор Павлович (1924–2007) – художник.

Спирина Зоя Георгиевна (1926–1986) – актриса.

Гришин Владимир Семёнович (1926–1995) – поэт.

Палькин Николай Егорович (1927–2013) – поэт.

Горелик Лев Григорьевич (1928–2012) – артист эстрады.

Банников Георгий Петрович (1928–2010) – режиссёр.

Лавриненко Руслан Львович (1928–2015) – художник.

Головницкий Лев Николаевич (1929–1994) – скульптор.

Брятко Николай Афанасьевич (род.1930) – оперный певец.

Малохаткин Иван Иванович (род.1931–1915) – поэт.

Передреев Анатолий Константинович (1932–1987) – поэт.

Бардина Ольга Васильевна (1932–2001) – оперная певица.

Подгайная Валентина Николаевна (1934–2001) – пианистка.

Никитин Юрий Михайлович (род.1935) – писатель.

Чудин Виктор Фёдорович (1936–2016) – художник.

Балакин Олег Александрович (1938–1981) – актёр.

Галкó Александр Григорьевич (1938–2016) – актёр.

Гришина Людмила Николаевна (род.1939) – актриса.

Щербаков Владимир Иванович (род.1939) – оперный певец.

Краснов Владимир Александрович (род.1940) – актёр.

Кузьмин Геннадий Михайлович (род.1941) – скрипач.

Лаврентьева (Ошерова) Светлана Васильевна (род.1941) – актриса.

Массин Юрий Владимирович (род.1941) – композитор.

Симонов Юрий Иванович (род.1941) – дирижёр.

Инфа́нтэ Франциско (род.1943) – художник.

Аредаков Григорий Анисимович (род.1944) – актёр

Левиновский Николай Яковлевич (род.1944) – джазовый пианист и композитор.

Саша Аи (Гнутов Александр Павлович, род.1945) – поэт.

Худяков Константин Васильевич (род.1945) – художник.

Скворцов Юрий Иванович (род.1947) – фаготист.

Федотова Валентина Александровна (род.1947) – актриса.

Касмынин Геннадий Григорьевич (1948–1997) – поэт.

Верин Владимир Васильевич (1948–2015) – оперный певец.

Баранова Валентина Викторовна (род.1951) – оперная певица.

Григорьев Виктор Сергеевич (род.1951) – оперный певец.

Кекова Светлана Васильевна (род.1951) – поэтесса.

Маскаев Павел Александрович (род.1951) – художник.

Алексашкин Сергей Николаевич (род.1952) – оперный певец.

Кондратьева Татьяна Петровна (род.1952) – актриса.

Костина Светлана Викторовна (род.1954) – оперная певица.

Крутой Игорь Яковлевич (род.1954) – композитор.

Сосновский Сергей Валентинович (род.1955) – актёр.

Апин Валерий Арвидович (род.1957) – художник.

Мураховский Александр Иванович (1957–1998) – художник.

Слаповский Алексей Иванович (род.1957) – писатель.

Лежень Михаил Юрьевич (род.1958) – художник.

Дубчак Анна Васильевна (род.1961) – писательница.

Арон Борис Анатольевич (род.1962) – аккордеонист.

Чернобровкина Татьяна Анатольевна (род.1965) – балерина.

Щербаков Андрей Александрович (род. 1965) – скульптор.

Карнаухов Алексей Владимирович (род.1967) – художник.

Валерия (Шульгина Алла Юрьевна, род. 1968) – эстрадная певица.

И тот же перечень для удобства пользования повторим в алфавитном порядке.

Алексашкин Сергей Николаевич (род.1952) – оперный певец.
Алексеев Михаил Николаевич (1918–2007) – писатель.
Аникин Степан Васильевич (1869–1919) – писатель.
Апин Валерий Арвидович (род.1957) – художник.
Аредаков Григорий Анисимович (род.1944) – актёр
Арон Борис Анатольевич (род.1962) – аккордеонист.
Бадаква Виктор Павлович (1918–1946) – художник.
Балакин Олег Александрович (1938–1981) – актёр.
Баранова Валентина Викторовна (род.1951) – оперная певица.
Бардина Ольга Васильевна (1932–2001) – оперная певица.
Белов Георгий Васильевич (1899–1983) – архитектор.
Бендицкий Семён Соломонович (1908–1993) – пианист, педагог.
Бляхин Павел Андреевич (1886–1961) – писатель.
Бобров Борис Павлович (1913–1964) – художник.
Боровиков Григорий Фёдорович (1905–1999) – писатель.
Бородай Михаил Матвеевич (1853–1929) – театральный антрепренёр.
Бородин Алексей Иванович (1915–2004) – художник.
Брятко Николай Афанасьевич (род.1930) – оперный певец.
Бу́бнов Александр Павлович (1907–1964) – художник.
Будищев Алексей Николаевич (1864–1916) – писатель.
Быстров Александр Иванович (1918–2006) – оперный певец, педагог.
Валерия (Шульгина Алла Юрьевна, род. 1968) – эстрадная певица.
Венгеров Владимир Яковлевич (1920–1997) – кинорежиссёр.
Верин Владимир Васильевич (1948–2015) – оперный певец.
Галко́ Александр Григорьевич (1938–2016) – актёр.
Гейлиг Марианна Фёдоровна (1909–1984) – музыковед.
Головницкий Лев Николаевич (1929–1994) – скульптор.
Гольденберг Наум Абрамович (1917–1990) – скрипач.
Гольдфедер Борис Александрович (1916–2002) – пианист.
Горелик Лев Григорьевич (1928–2012) – артист эстрады.
Григорьев Виктор Сергеевич (род.1951) – оперный певец.
Гришин Владимир Семёнович (1926–1995) – поэт.

Гришина Людмила Николаевна (род.1939) – актриса.
Губер Эдуард Иванович (1815–1847) – поэт.
Гумилевский Лев Иванович (1890–1976) – писатель.
Гущин Николай Михайлович (1888–1965) – художник.
Добромирова Анна Андреевна (1906–1992) – хормейстер.
Доронин Виталий Дмитриевич (1909–1976) – актёр.
Дроздов Анатолий Николаевич (1883–1958) – пианист.
Дубчак Анна Васильевна (род.1961) – писательница.
Егоров Евгений Васильевич (1901–1942) – художник.
Ермакова Валентина Александровна (1924–2003) – актриса.
Ершова Вера Андреевна (1917–2006) – актриса.
Жуков Николай Николаевич (1908–1973) – художник.
Журавлёв Фирс Сергеевич (1836–1901) – художник.
Зенкевич Михаил Александрович (1886–1973) – поэт.
Инфа́нтэ Франциско (род.1943) – художник.
Кабанов Виктор Павлович (1924–2007) – художник.
Карганов Павел Александрович (1883–1961) – актёр.
Карганов Павел Александрович (1883–1961) – актёр.
Карев Алексей Еремеевич (1879–1942) – художник.
Карнаухов Алексей Владимирович (род.1967) – художник.
Касмынин Геннадий Григорьевич (1948–1997) – поэт.
Кекова Светлана Васильевна (род.1951) – поэтесса.
Кондратьева Татьяна Петровна (род.1952) – актриса.
Коновалов Григорий Иванович (1908–1987) – писатель.
Коню́с Георгий Эдуардович (1862–1933) – музыковед, композитор.
Королёв Борис Данилович (1884–1963) – скульптор.
Королёв Борис Данилович (1884–1963) – скульптор.
Костина Светлана Викторовна (род.1954) – оперная певица.
Костомаров Николай Иванович (1817–1885) – писатель.
Кочу́ров Юрий Владимирович (1907–1952) – композитор.
Кравченко Алексей Ильич (1889–1940) – художник.
Краснов Владимир Александрович (род.1940) – актёр.
Крутой Игорь Яковлевич (род.1954) – композитор.
Кузьмин Геннадий Михайлович (род.1941) – скрипач.
Лаврентьева (Ошерова) Светлана Васильевна (род.1941) – актриса.
Лавриненко Руслан Львович (1928–2015) – художник.

Левиновский Николай Яковлевич (род.1944) – джазовый пианист и композитор.

Лежень Михаил Юрьевич (род.1958) – художник.

Липаев Иван Васильевич (1865–1942) – тромбонист, музыковед.

Листов Константин Яковлевич (1900–1983) – композитор.

Малохаткин Иван Иванович (род.1931–1915) – поэт.

Маскаев Павел Александрович (род.1951) – художник.

Матвеев Александр Терентьевич (1878–1960) – скульптор.

Медведев Пётр Михайлович (1837–1906) – театральный антрепренёр.

Мельников Константин Степанович (1890–1974) – архитектор.

Микоша Владислав Владиславович (1909–2004) – оператор и режиссёр кино.

Милашевский Владимир Алексеевич (1893–1976) – художник.

Мордовцев Даниил Лукич (1830–1905) – писатель.

Муратов Степан Михайлович (1885–1957) – актёр.

Муратов Степан Михайлович (1885–1957) – актёр.

Мыльников Андрей Андреевич (1919–2012) – художник.

Начинкин Василий Никифорович (1896–1958) – актёр.

Неменский Борис Михайлович (род.1922) – художник.

Несмелов Григорий Наумович (1890–1952) – актёр, режиссёр.

Никитин Юрий Михайлович (род.1935) – писатель.

Орешин Пётр Васильевич (1887–1938) – поэт.

Палькин Николай Егорович (1927–2013) – поэт.

Панфёров Фёдор Иванович (1896–1960) – писатель.

Передреев Анатолий Константинович (1932–1987) – поэт.

Петрова-Званцева Вера Николаевна (1876–1944) – оперная певица.

Пильняк Борис Андреевич (1894–1941) – писатель.

Плотников Сергей Николаевич (1903–1990) – актёр.

Поляков Михаил Иванович (1903–1978) – художник.

Пушков Венедикт Венедиктович (1896–1971) – композитор.

Пыпин Александр Николаевич (1833–1904) – литературовед.

Радугин Борис Константинович (1887–1966) – пианист.

Рудольф Леопольд Морицевич (1877–1938) – музыковед, композитор.

Савинов Александр Иванович (1881–1942) – художник.

Сальников Георгий Иванович (1909–1983) – актёр.

Сатановский Александр Оскарович (1891–1968) – пианист, дирижёр.

Саша Аи (Гнутов Александр Павлович, род.1945) – поэт.

Симонов Юрий Иванович (род.1941) – дирижёр.

Скафтымов Александр Павлович (1890–1968) – литературовед.

Скафтымов Александр Павлович (1890–1968) – литературовед.

Скворцов Александр Васильевич (1894–1964) – художник.

Скворцов Юрий Иванович (род.1947) – фаготист.

Скляревский Александр Фёдорович (1882–1963) – пианист.

Слабневич Игорь Михайлович (1921–2007) – кинооператор.

Слаповский Алексей Иванович (род.1957) – писатель.

Сливинский Иосиф Иванович (1865–1930) – пианист.

Соболева Валентина Константиновна (1903–1993) – актриса.

Сосновский Сергей Валентинович (род.1955) – актёр.

Спирина Зоя Георгиевна (1926–1986) – актриса.

Станиславова Галина Евгеньевна (1920–2003) – оперная певица.

Стрижова Анна Николаевна (1898–1971) – актриса.

Стрижова Ольга Николаевна (1923–1984) – певица, педагог.

Суворов Николай Георгиевич (1889–1972) – художник.

Тихомиров Роман Иринархович (1915–1984) – оперный режиссёр.

Тобольский Исай Григорьевич (1921–1995) – поэт.

Унковский Николай Владимирович (1857–1904) – оперный певец, режиссёр.

Уткин Пётр Саввич (1887–1934) – художник.

Учаев Анатолий Васильевич (род.1939) – художник.

Фёдоров Александр Митрофанович (1868–1949) – писатель.

Федотова Валентина Александровна (род.1947) – актриса.

Фомичёв Василий Осипович (1924–1992) – художник.

Цаплин Дмитрий Филиппович (1890–1967) – скульптор.

Чернобровкина Татьяна Анатольевна (род.1965) – балерина.

Шевырёв Степан Петрович (1806–1864) – поэт.

Шумская Елизавета Владимировна (1905–1988) – оперная певица.

Щербаков Владимир Иванович (род.1939) – оперный певец.

Эйхенвальд-Дубровская Мария Александровна (1886–1926) – оперная певица.

Юстицкий Валентин Михайлович (1892–1951) – художник.

Язвицкий Валерий Иовлевич (1883–1957) – писатель.
Яковлев Александр Степанович (1886–1953) – писатель.
Янин Яков Иванович (1917–1998) – актёр.

Нет сомнений в том, что приведённый перечень далеко не полон. И если бы мы попытались охватить все названные имена, пришлось бы раздвинуть пределы этой книги до многотомного издания. Остаётся надеяться, что когда-либо это будет сделано.

А пока что в качестве итога, опираясь на сказанное и только упомянутое, можно с полным правом утверждать: искусство Саратовского края уникально по изобилию и богатству явлений самого высокого художественного порядка. И трудно представить, что подобным «арсеналом» располагает какая-либо из других провинций России. Поэтому можно утверждать, что Саратов был, есть и останется культурной «столицей Поволжья» и важнейшим центром общероссийской культуры.

Ирина Николаева

Об авторе этой книги

В панораму художественной жизни Саратова, воссозданной на страницах этой книги, представляется необходимым ввести и её автора, персона которого представляется весьма примечательной во многих отношениях. Имеет смысл начать с краткой творческой справки, подготовленной для одного из энциклопедических изданий.

Демченко *Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.*

Главный научный сотрудник и руководитель организованного им Международного Центра комплексных художественных исследований, председатель Фонда композитора Елены Гохман, действительный член (академик) Российской и Европейской академий естествознания, действительный член (академик) Академии общественных и фундаментальных наук имени М.В.Ломоносова (председатель отделения «История и теория искусств»), заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования, почётное звание «Основатель научной школы», сертификат «Золотая кафедра России». Будучи основателем докторского диссертационного совета при Саратовской консерватории, в качестве председателя обеспечивал его в высшей степени плодотворную работу с 2005 по 2017 год.

Главный редактор журнала «Манускрипт» (из числа рецензируемых ВАК по специальностям Исторические науки и археология, Философские науки, Искусствоведение), инициатор создания и член редакционной коллегии общероссийского журнала «Проблемы музыкальной науки», член редакционной коллегии ряда других отечественных и зарубежных журналов,

Лауреат Всесоюзного конкурса на лучшую музыковедческую работу (1974), Знак Министерства культуры РФ «За достижения в культуре» (2001), лауреат Всероссийского конкурса на лучшее учебно-методическое пособие (2009), Золотая медаль имени В.И.Вернадского за успехи в развитии отечественной науки (2009), лауреат Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу 2009 года (2010), лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича (2010), лауреат премии для научно-педагогических работников высшего образования «Высота» (2020), медаль П.А.Столыпина (2012), Золотая медаль «За новаторскую работу в области высшего образования» (2013), Почётная грамота Саратовской городской думы (2015), почётный гражданин города Саратова (2016). В 2017 году ему присуждена Международная премия имени Николая Рёриха, которой отмечают особые заслуги в сфере служения культуре и общественному благу. В 2018 году удостоен Почётного знака Губернатора Саратовской области. Лауреат I премии конкурса «Лучшая книга 2017 года» (2018), лауреат Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу 2018 года (2019) и 2019 года (2020), Благодарственное письмо Саратовской городской думы (2019).

Автор около 1.600 научных публикаций (более 200 из них – в рецензируемых отечественных и зарубежных базах данных) и свыше 250 книжных изданий, в том числе опубликованных в московских издательствах «Наука», «Высшая школа», «КноРус», «Юрайт», «Русайнс», «Музыка», «Композитор», а также за рубежом – в данном отношении он является безусловным лидером современного отечественного искусствознания. Для него характерна масштабность изысканий с охватом практически всех эпох и национальных школ. Последние три десятилетия самым активным образом разрабатывает новое научное направление – всеобщее искусствознание, которое базируется на комплексном изучении всех видов художественного творчества. Соответствующая методология апробирована в капитальной монографии «Мировая художественная культура как системное целое» (2010), а затем в книгах «Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности» (2019), «Мировая художественная культура» (2020) и «Смысловые концепты всемирного художественного наследия» (2021). В настоящее время, помимо большой серии книг и статей всевозможной тематики, осуществляет три фундаментальных проекта: «Вселенная слова, цвета, звука» в 12

томах, «Художественная энциклопедия» в 3 томах и «Художественная сокровищница Поволжья».

Под его руководством созданный им Международный Центр комплексных художественных исследований вырос в многоотраслевую структуру, объединяющую усилия более 500 учёных многих городов России и 22 зарубежных стран – проведено 10 Международных научных форумов «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART»), и по их материалам издано 45 томов одноимённого альманаха. Подготовил более 60 кандидатов и докторов наук, успешно защитивших диссертации. Принимал участие более чем в 300 международных, всероссийских и региональных научных конференциях (в том числе в качестве руководителя). Периодически выступает в качестве научного редактора и редактора-составителя ряда изданий (свыше семидесяти). Его творческой деятельности посвящено более 200 публикаций.

Член Союза композиторов и Союза журналистов РФ, заместитель председателя правления Саратовской организации Союза композиторов России, член Музыковедческой комиссии Союза композиторов России. В его активе более 900 статей и заметок в общей прессе, около 500 выступлений по радио и телевидению. Организатор множества различных художественных акций, в том числе трёх музыкальных фестивалей. Широкий резонанс имеет его просветительская деятельность – масштабные циклы лекций по различным направлениям мировой художественной культуры проведены им в целом ряде городов страны.

Автор либретто нескольких опер и балетов, режиссер-постановщик двух телеопер. Автор сочинений в различных музыкальных жанрах, стихов, рассказов, двух романов, а также ряда графических и живописных работ.

Александр Иванович Демченко родился в 1943 году в Москве. Закончив дирижёрско-хоровое отделение Псковского музыкального училища, поступил в Белорусскую консерваторию (г. Минск) по классу композиции. Прервав занятия после II курса, профессионально занимался журналистикой и литературным трудом, много ездил по стране. Возобновив занятия, теперь уже на музыковедческом отделении Саратовской консерватории, закончил её в 1973 году. Затем совершенствовался в аспирантуре Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (научный руководитель – доктор искус-

ствоведения, профессор Л.Н.Раабен) и в докторантуре Московской консерватории (научный консультант – доктор искусствоведения, профессор Е.Б.Долинская). По окончании Саратовской консерватории работал в Марксовском музыкальном училище, с 1974 года в Саратовской консерватории. В 1987 году защитил кандидатскую диссертацию, в 1992 – докторскую диссертацию, с 1994 года профессор кафедры истории музыки Саратовской консерватории, ныне является главным научным сотрудником и руководителем созданного им в 2009 году Международного Центра комплексных художественных исследований.

Для А.И.Демченко характерен чрезвычайно широкий круг научных интересов. Долгое время они были в основном связаны с отечественной музыкой XX века. Первым серьёзным трудом в данном направлении была монография о творчестве С.Слонимского, отмеченная премией Всесоюзного конкурса на лучшую музыковедческую работу (1974). Со временем в орбиту его исследований вошли все более или менее примечательные явления и имена (И.Стравинский, С.Прокофьев, Н.Мясковский, Д.Шостакович, Г.Свиридов, Р.Щедрин, А.Шнитке, Б.Тищенко, В.Гаврилин и многие другие). Помимо русских авторов, он постоянно обращался и к творчеству тех, кого ныне относят к так называемому ближнему зарубежью (М.Чюрлёнис, Н.Леонтович, У.Гаджибеков, А.Хачатурян, К.Караев, О.Тактакишвили, А.Тертерян, Г.Канчели, Э.Бальсис, В.Тормис, А.Пярт и т.д.). Итоговыми в этой области стали монографические труды «Вокально-хоровые жанры в русской музыке 1950–1970-х годов», «Очерки истории русской музыки XX века», «Отечественная музыка XX века». Обратимся вкратце к последнему из названных трудов.

Это фундаментальное исследование выполнено в уникальном ракурсе: материал музыкального искусства служит здесь целям реконструкции того, что происходило на протяжении недавно ушедшего столетия. Впервые в практике отечественного музыкознания удалось реализовать идею воссоздания художественной картины мира. В отдельных своих сторонах эта картина корреспондирует известным представлениям о данной эпохе, наполняя их особой аурой, присущей её преломлению в образах искусства, но главное состоит в том, что высвечиваются те грани исторического процесса, которые удаётся вскрыть именно благодаря возможностям ви́дения происходящего через призму художественного творчества. Большим достоинством

книги является то, что она органично сочетает особенности строго научного изыскания с доступностью и живостью изложения, и это делает её одинаково интересной как специалистам, так и широкому кругу людей, интересующихся искусством.

На протяжении ряда лет самое пристальное внимание исследователя было обращено к периоду рубежа и начала XX века, как к ключевому, переломному моменту эволюции художественной культуры. Чтобы убедиться в этом, достаточно назвать круг статей по различным вопросам, связанным с данным историческим этапом: «1890–1920-е годы как единый переходный период в развитии отечественной музыки», «На рубеже столетий», «В преддверии нового», «Чайковский и XX век», «У истоков отечественного музыкального неоклассицизма», «На заре XX века», «“Колокола” Рахманинова как социально-психологический феномен», «Симфония перепутья. О Пятой симфонии Мясковского», «“Микромир” в русской музыке начала XX века», «Жанр фольклорной обработки в музыкальном искусстве России начала XX века», «Феномен “язычества” в русской музыке начала XX века», «Племя младое, незнакомое…», «Фольклоризм и проблема хронотопа в творчестве Комитаса», «В едином потоке времени» и др. Своё завершение эти искания нашли в монографиях «Оперы З.Палиашвили», «Начало XX столетия в зеркале русской музыки», «Отечественная музыка начала XX века».

Влечение к постижению музыкальной классики обнаружилось у Демченко ещё на студенческой скамье, когда он выполнил две весьма объёмистые «штудии»: «Драматургические особенности оперы Даргомыжского “Каменный гость”» и «Архитектонические процессы в сказочных операх Римского-Корсакова». Влечение это не остывало и впоследствии, только временами оно оттеснялось на второй план обращением к актуальным пластам художественного творчества. Не считая многочисленных статей и этюдов, с наибольшей явственностью об этом говорят четыре обстоятельных труда, которые носят резюмирующий характер: «Периодизация европейской музыки и закономерности её эволюции», «Европейская музыка второй половины XVIII столетия», «Европейская музыка первой половины XIX столетия» и «Всеобщая история музыки» (учебное пособие для гуманитарных вузов и колледжей). В настоящее время ведётся работа над большими сериями «Классики зарубежной музыки» и «Классики отечественной музыки». К тому же, его богатый опыт педагога находит

своё отражение в издании цикла брошюр под общим названием «Лекции по истории музыки».

Сосредоточивая свои усилия главным образом на изучении различных сторон музыкально-исторического процесса, Демченко исследовал попутно и ряд общеэстетических проблем (к примеру, в очерках «О трагическом в музыке», «Категория эпического в музыкальном искусстве»). Сквозной среди них можно назвать теорию романтизма как типологического целого, так и в классической фазе развития романтизма в первой половине XIX столетия, чему посвящено свыше двух десятков статей (одна из них – «*Essentia* и *existentia* романтического менталитета») и три монографии («Система романтических качеств в европейской музыке 1810–1840-х годов», «Романтическое движение в русской музыке второй половины XX века», «Взаимодействие романтизма и реализма как принцип развития искусства»).

В нескольких работах различного профиля он впервые разработал в приложении к музыкальному искусству понятие «художественная картина мира» и тем самым ввёл его в обиход музыковедческой науки. Кроме того, привлекают исследователя и вопросы методологии – начиная с давней статьи «О преподавании музыкальной литературы в училище» и кончая разработкой модели коренного реформирования вузовского музыкального образования на основе синхронизации эволюционного изучения специальных и общественных дисциплин. На одном из этих вопросов имеет смысл остановиться подробнее.

Речь идёт о концепционном методе музыкально-исторического анализа. По мнению Демченко, при целостном анализе музыкальных произведений в качестве цементирующего стержня эффективнее всего может служить концепционная основа сочинения. Именно концепция, трактуемая как идейно-содержательный субстрат, к выражению которого осознанно или интуитивно стремится композитор, является высшим объединяющим фактором, сводящим в смысловую целостность всё и вся в данном произведении. При таком подходе удаётся нацелить анализ на ту сверхзадачу, к которой устремлено и само изучаемое произведение, и одновременно способствовать преодолению трёх широко распространённых недостатков музыковедческого анализа: констатационность, описательность и технологизм.

Суть концепционного анализа состоит в том, что во главу угла ставится выявление образно-смыслового содержания и все компонен-

ты (от общеисторических сведений до технологических выкладок) подчиняются его раскрытию. Иными словами, целью данного аналитического метода являются не средства выразительности, а собственно выразительность, то есть образ, характер, идея, концепция, возникающие на основе использования определённых средств. Подробное рассмотрение названного метода с обилием разноплановых образцов содержится в учебном пособии «Концепционный анализ избранных произведения отечественной музыки начала XX века» (во втором, переработанном издании – «Концепционный метод музыкально-исторического анализа»). Сам автор в большинстве своих работ неукоснительно следует разработанному им методу – в этом отношении особенно показательна монография «Балет И.Стравинского “Весна священная” (Опыт концепционного анализа)».

Касаясь методологической проблематики, необходимо отметить и круг статей, которые увенчались недавно завершённой монографией «История музыкознания». Исследование такого профиля и назначения впервые выполнено в нашей стране и в нём последовательно прослеживается эволюция музыкальной науки, чему соответствуют главы «Древний мир и Античность», «Средневековье», «Эпоха Возрождения», «Эпоха Барокко» и т.д. Таким образом, этот историографический труд воссоздаёт законченную и целостную ретроспективу развития мирового музыкознания в различных его отраслях и разделах.

Говоря о Демченко как учёном-музыковеде в целом, можно выделить такие присущие ему черты: интенсивность научных поисков, всеобъемлющая широта тематики исследований, масштабность замыслов, оригинальность выдвигаемых идей и их глубинная проработка, тяготение к обобщающему охвату больших исторических периодов в развитии музыкального искусства, самобытность манеры изложения. И при том, что он обращается к всевозможным проблемам (типы музыкальной образности, специфика жанров, стилеобразующие компоненты и т.д.), всё же ощущается определённая избирательность – активный акцент на семантико-концептуальных сторонах художественного творчества.

Названные качества, а также основные направления исследовательской деятельности, нашли своё отражение в пяти выпусках авторского сборника «Избранные статьи о музыке», которые дают некоторое представление и об объёме выполненных научных работ (на данный момент общее число публикаций составляет более полутора

тысяч и что особенно важно – свыше двухсот пятидесяти книжных изданий).

По-своему о диапазоне научной деятельности говорят и сотни докладов, прочитанных на научных симпозиумах и конференциях федерального и международного уровня. Он руководит написанием кандидатских и докторских диссертационных исследований различной тематики, инициирует публикацию книг и сборников, осуществляет их редактирование (более семидесяти изданий), сотрудничает с зарубежными изданиями, в частности с энциклопедией *«The New Grove Dictionare of Music and Misicians»* (Лондон). А.И.Демченко – организатор объединённого (регионального) диссертационного совета при Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова (в содружество входили также Астраханская государственная консерватория, Воронежская государственная академия искусств и Тамбовский музыкально-педагогический институт имени С.В.Рахманинова). В помощь молодым исследователям он разработал пособие «Соискателю учёной степени кандидата искусствоведения» (в 2010 году в Москве вышло его третье издание).

* * *

А.И.Демченко никогда не замыкался в сфере сугубо музыковедческих вопросов, время от времени обращаясь даже к специальным разысканиям в различных отраслях гуманитарного знания – эстетика, философия, экономическая наука (большие монографические очерки «О свободе художественного творчества», «О стадиальности в развитии мировой философской мысли», «Искусство и экономика»). В последние три десятилетия в полной мере заявило о себе уникальное свойство его творческой личности – универсализм научно-художественных интересов, желание и способность к изучению различных видов искусства в их исчерпывающей полноте.

В работах более частного характера он разработал теорию эпох с выявлением соответствующих закономерностей и принципа эволюционной периодичности в движении составляющих их фаз, ввёл и обосновал понятие *Классическая эпоха* как единого исторического периода с середины XVIII до рубежа XX столетия, уточнил хронологические параметры эпохи Возрождения (с середины XIII до середины XVI столетия) и эпохи Барокко (с середины XVI до середины XVIII столетия) с тщательной аргументацией необходимости пересмотра их временны́х границ, раскрыл сущность и выявил ведущие

признаки «серебряного века» русского искусства (конец XIX – начало XX столетия).

Кроме того, он опубликовал ряд книг и эссе о выдающихся представителях литературы и изобразительного искусства (Гёте, Пушкин, А.К.Толстой, Л.Толстой, А.Н.Толстой, Ремарк, Фейхтвангер; Рембрандт, Давид, Энгр, Кипренский, Репин, Врубель, Пикассо, Дали́ и т.д.).

С начала 1990-х годов свои основные усилия А.И.Демченко отдаёт освоению мировой художественной культуры, рассматриваемой в максимальном объёме. В её изучении он внедряет принципы комплексного подхода. Ввиду чрезвычайной важности применяемой при этом инновационной методологии необходимо остановиться на данном вопросе более подробно и наметить общие черты предлагаемой им научной концепции.

Многовековая традиция наук, связанных с художественной культурой, почти всегда и во всём была ориентирована на раздельное восприятие каждой из отраслей искусствознания – основные из них: литературоведение, искусствоведение как наука об изобразительном искусстве и архитектуре, музыковедение, театроведение, а с XX века и киноведение.

Такая специализированность совершенно естественна по причине ярко выраженной специфичности любого вида художественного творчества и совершенно необходима, поскольку обеспечивает предпосылки для углублённого изучения соответствующей области искусства.

При всём том, наше время выдвигает на повестку дня необходимость создания исследований на стыке смежных сфер искусствоведения, что приближает к формированию **всеобщего искусствознания** – науки, стремящейся к всеобъемлющему охвату множественного ареала основных фактов, имен, явлений и тенденций мировой художественной культуры.

Совершенно очевидно, что развиваться эта своего рода метанаука может и должна в опоре на огромные запасы всевозможных наблюдений и обобщений, накопленных в различных разделах отдельно взятых ветвей искусствознания. И развитие это мыслимо только в одном направлении – по линии интегрирующего осмысления предшествующего опыта, что выражается в целостном и комплексном подходе к анализируемому материалу.

В качестве необходимого условия предусматривается охват всех видов художественного творчества, продуцирующих на данной стадии, с попутным исключением в их рассмотрении каких-либо барьеров и «перегородок». Имеются в виду привычные границы между различными искусствами, а внутри них – ходовая рубрикация по родам и жанрам. Кроме того, предполагается способность исследователя подняться над региональной спецификой к тому, что составляет суть мирового художественного процесса, наиболее значимое в нём.

Сказанное вовсе не означает того, что игнорируются особенности и колорит, определяемые материалом того или иного вида искусства, тип ментальности и свод традиций той или иной национальной школы. Вопрос в том, что акцентуацию всех этих моментов предпочтительно соотносить с выявлением общего, магистрального в развитии духовной культуры, взятой в её интернациональном срезе.

Посредством подобной методологии преодолевается какая бы то ни было локализованность и неизбежная односторонность исследовательского поиска. Комплексный подход, с характерной для него опорой на взаимодополняющие ресурсы различных видов искусства и различных национальных школ, позволяет выходить на самые широкие обобщения.

Становление всеобщего искусствознания корреспондирует приобретающим ныне всё бóльшую актуальность процессам глобализации человеческого сознания. Эти процессы продиктованы окончательно сложившейся к началу третьего тысячелетия общеисторической ситуацией: непродуктивность и даже невозможность какой-либо национальной замкнутости, нарастающая взаимосвязанность всего происходящего в современном мире.

Параллельно этому открывается перспектива выхода за пределы специальной научной дисциплины к горизонтам общезначимого гуманитарного знания. Такой выход может быть реализован на путях построения **художественной картины мира**, что выступает в качестве «сверхзадачи» всеобщего искусствознания. И, в свою очередь, выявляемые в данном случае содержательные, идейно-концепционные стороны художественного материала оказываются объединяющей основой комплексного изучения явлений духовной культуры.

Художественная картина мира – это система обобщённых представлений о той или иной исторической эпохе, которые складываются в результате осмысления произведений искусства, принадлежащих

данному периоду. За кажущейся иллюзорностью художественных текстов скрывается огромный материк своеобразно запечатлённого человеческого бытия, представленного как в характерном для своего времени спектре идей, побуждений, мотиваций, так и во всевозможных эмоциональных, интеллектуальных, нравственно-психологических и двигательно-динамических проявлениях.

Благодаря существованию художественного творчества каждый этап развития цивилизации оставляет для последующих поколений богатейший фонд **исторической памяти**. Следовательно, речь идёт о формировании знания о мире и человеке, исходя из образно-семантической системы искусства.

Ныне искусствознание вплотную приблизилось к осознанному стремлению увидеть в художественной культуре память времён, запечатление конкретно-исторического опыта эволюционирующего человечества, отображение социума и внутреннего мира человека, всего многообразия граней его существования.

Освоение этой памяти в достаточной её полноте возможно только при условии комплексного изучения всех развивавшихся в данную эпоху видов искусства, так как при общности объекта и функций каждый из них даёт свои аспекты в выявлении общей проблематики – именно этому в конечном счёте служат их специфические особенности, определяющие автономность любого рода художественного творчества.

Не упуская из виду этой необходимой и очень плодотворной спецификации, следует подчеркнуть, что ещё в большей степени важна общность тенденций и умонастроений, детерминируемая единочувствием людей, принадлежащих одной эпохе. Объединяет различные виды искусства и их соотношение с философским знанием и социальной историей в плане фиксации происходящего с миром и человеком. Между художественной памятью и научной картиной бытия есть немало соприкосновений, перекрещивающихся моментов. Однако многое из отображённого в искусстве предстаёт совершенно в ином свете.

Кроме того, в художественной летописи отражается широкий круг наблюдений, которые обычно остаются вне поля зрения исторической науки, в основном оперирующей фактами и событиями. Искусство вводит такие ракурсы «спектрального анализа» жизненных процессов и затрагивает такие пласты бытия, которые практически недосягаемы для осмысления с привычных позиций. Главный из них

связан с духовным миром человека, с его эмоциональной и деятельностной сферами – как в типологическом целом, так и в мириадах индивидуально-неповторимых проявлений.

Осознавая искусство как свидетельство породившей его эпохи, оценивая его как своеобразный инструмент познания, выявляя его возможности в плане моделирования облика мира и человека, знание о человеке и человечестве приобретает богатейшие, пока что малоизученные ресурсы красочной и многомерной исторической памяти, позволяющей существенно расширить и обогатить наши представления о происходившем и происходящем.

Обозначенная выше концепция свидетельствует о безусловно новационном и уникальном характере деятельности А.И.Демченко. В первую очередь это касается собственно искусствоведческих исследований. Метод художественных исследований «единым потоком» ему впервые удалось реализовать в конспекте-программе, а затем в вузовском курсе и учебном пособии «Мировая художественная культура как системное целое» (2010). Затем отдельными изданиями вышли брошюры из серии «Лекции по культурологии и мировой художественной культуре» и книги, посвящённые различным художественным эпохам («Барокко», «Романтизм» и т.п.), а в 2019–2021 гг. три фундаментальные монографии («Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности», «Мировая художественная культура» и «Смысловые концепты всемирного художественного наследия».

* * *

Совершенно необходимо сказать об исключительно важных организационных инициативах А.И.Демченко в сфере науки. Для реализации разработанной им концепции он создал при Саратовской консерватории **Международный Центр комплексных художественных исследований**. Его основные цели и задачи состоят в следующем:

- консолидация научных кадров, стремящихся к проведению комплексных художественных исследований (Саратовская консерватория – Саратов – Поволжье – Россия – зарубежные страны);
- разработка методологии комплексных художественных исследований и выполнение конкретных практических работ по изучению мирового художественного процесса на его различных исторических стадиях;

• построение художественной картины мира, интерпретируемой в качестве инструмента познания бытия и богатейшего ресурса исторической памяти;

• утверждение всеобщего искусствознания как нового научного направления, базирующегося на принципах интегративно-глобального знания, и внедрение его достижений в образовательную практику;

• подготовка и издание фундаментальных трудов по истории искусства, взятого как целое («Древний мир», «Античность», «Средневековье», «Возрождение», «Барокко» и т.д.), а также монографий и сборников статей по различным проблемам более частного характера;

• подготовка и издание «Художественной энциклопедии (Литература, Изобразительное искусство, Архитектура, Музыка, Театр, Кино)» и ряда специализированных справочников («Художественные стили, школы и направления», «Энциклопедия авангарда», «Художественная сокровищница Поволжья и т.п.);

• организация и проведение Международных научных форумов «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART») с последующим изданием соответствующих томов одноимённого альманаха.

Обозначенные выше позиции свидетельствуют о безусловно новационном и уникальном характере деятельности Международного Центра комплексных художественных исследований.

В штатном режиме деятельность Центра осуществляют главный научный сотрудник и руководитель Центра, доктор искусствоведения А.И.Демченко и старшие научные сотрудники – доктор искусствоведения В.Н.Алесенкова и кандидат искусствоведения Н.В.Королевская.

Структурные подразделения Международного Центра комплексных художественных исследований:

• Лаборатория по изучению традиций культовой музыки (руководитель – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки А.Г.Хачаянц);

• Лаборатория имени Л.Л.Христиансена по изучению традиционной культуры (руководитель – доктор искусствоведения, заведующая кафедрой народного творчества и этномузыкологии А.А.Михайлова);

• Лаборатория инновационных музыкально-педагогических исследований (руководитель – доктор искусствоведения и доктор педагогических наук Д.И.Варламов);

• Открытая научно-творческая лаборатория «Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы» (руководитель – доктор исторических наук Н.И.Девятайкина);

• Творческая ассоциация *Art-Barocco* (координатор – кандидат искусствоведения О.А.Белецкая);

• Фонд композитора Елены Гохман (председатель – доктор искусствоведения А.И.Демченко).

Кроме того, в ближайшее время планируется создание двух научно-практических студий: «Арт-терапия» (руководитель – кандидат философских наук Е.Г.Плетухина) и «Арт-электроника» (руководитель – кандидат искусствоведения, композитор И.А.Субботин), в деятельности которых предусматривается широкий междисциплинарный спектр научных и прикладных аспектов.

Относительно четырёх последних из названных структур требуются некоторые пояснения.

Art-Barocco

Деятельность участников этой творческой ассоциации концентрируется на изучении и популяризации искусства XVI–XVIII столетий во всех его ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, фольклор и т.д.) с привлечением изысканий в сфере истории, философии, социологии, психологии, культурологии, эстетики и других разделов научного знания. Важной составной частью этой деятельности является развитие принципов исторически ориентированного (аутентичного) исполнительства (как в музыке, так и в других видах исполнительского искусства).

Фонд композитора Елены Гохман

Фонд создан в целях планомерного изучения и всемерной популяризации музыкального наследия лауреата Государственной премии России, выдающегося композитора Елены Владимировны Гохман (1935–2010), вся творческая жизнь которой была связана с Саратовом и Саратовской консерваторией. Задачи Фонда состоят в следующем:

• периодическое исполнение произведений Е.В.Гохман,

• издание неопубликованных произведений Е.В.Гохман,

• исследование творчества Е.В.Гохман,

• поддержание сайта Е.В.Гохман и его постоянное обновление.

Арт-терапия *(Art-Therapy)*

Направление в психотерапии и психологической коррекции, основанное на применении для терапии ресурсов художественного творчества и подразумевающее их воздействие на психоэмоциональное состояние пациента. Главная цель арт-терапии состоит в гармонизации психического состояния через развитие способности самовыражения и самопознания.

Методика арт-терапии базируется на убеждении, что содержание внутреннего «Я» человека может быть выражено в художественных образах. И когда человек воспринимает произведения искусства или сам занимается художественным творчеством, происходит гармонизация состояния психики и преодоление таких дефектов, как трудности эмоционального развития, стресс, депрессия, эмоциональная неустойчивость, импульсивность эмоциональных реакций, чувство одиночества, межличностные конфликты, неудовлетворённость семейными отношениями, повышенная тревожность, страхи, фобии, низкая самооценка и т.д.

Виды арт-терапии:

- музыкотерапия – наиболее распространённый метод психотерапии, использующий музыку в лечении и реабилитации разного рода болезней и расстройств, а также как средство оптимизации творческих сил и педагогико-воспитательной работы;
- библиотерапия – метод психотерапии, использующий литературу как форму лечения словом;
- драматерапия – использование театральных и драматических средств в их групповой динамике, включая куклотерапию;
- терапия изобразительным творчеством в его различных видах, включая скульптуротерапию;
- танцевально-двигательная терапия;
- фототерапия – набор психотехник, связанных с лечебно-коррекционным применением фотографии;
- практикуется также кластерное воздействие, то есть комплексное использование разных видов арт-терапии (например, музыкотерапия и драматерапия или, что особенно естественно, музыкотерапия и танцевально-двигательная терапия).

Арт-электроника (*Art-Electronic)*

Электронное искусство – формы искусства, в которых используются электронные носители. Основные из этих форм:

• электронная музыка – музыка, созданная с использованием электромузыкальных инструментов и электронных технологий. Электронная музыка оперирует звуками, которые способны издавать электронные и электромеханические музыкальные инструменты, а также звуками, возникающими при помощи электрических/электронных устройств и различного рода преобразователей (магнитофоны, генераторы, компьютерные звуковые карты и т.п.);

• компьютерное (цифровое) искусство – направление в искусстве (музыка, живопись, графика, скульптура и др.), основанное на использовании компьютерных программ и технологий, результатом которых является художественное произведение в цифровой форме;

• медиаискусство – вид искусства, произведения которого создаются и представляются с использованием медиа-технологий, включая компьютерное (цифровое) искусство, компьютерную графику, компьютерную анимацию, видеоарт и т.д.

* * *

Итак, деятельность Международного Центра комплексных художественных исследований связана с разработкой принципов всеобщего искусствознания как нового научного направления, что подразумевает различного рода междисциплинарные подходы к изучению всеобъемлющего ареала основных фактов, имен, явлений и тенденций мировой художественной культуры и её интегративное осмысление. С этой целью осуществляется большой цикл соответствующих научно-исследовательских проектов, и результативно эти проекты концентрируются на проведении Международных научных форумов «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART») с последующим изданием соответствующих томов одноимённого альманаха (к началу 2022 года проведено 9 форумов с публикацией 45 томов данного альманаха).

Большинство форумов нацелено на многостороннее коллективное воссоздание **художественной картины мира**, что выступает в качестве «сверхзадачи» всеобщего искусствознания. Подобные научные акции посвящёны проблемам взаимодействия искусств и вопросам онтологической направленности, которые разрабатываются в любом историко-хронологическом измерении и на материале различных видов художественного творчества – имеются в виду всевозможные формы сопряжения искусствоведения с общеисторической, философ-

ской, социологической, психологической, филологической и другими сферами научного знания.

Данный модус многоракурсного интегративного охвата различных видов искусства в их развёртывании в любых национальных и временны́х координатах составляет основу деятельности сложившегося научного сообщества, которое представляют специалисты различного профиля: литературоведы и филологи, искусствоведы (изобразительное искусство и архитектура), музыковеды, театроведы, киноведы, фольклористы, а также культурологи, историки, философы и т.д. Как правило, они предлагают научные статьи в любых видах художественного творчества с полной свободой избирательности материала и исследовательского подхода.

Однако чаще форумы «Диалог искусств и арт-парадигм» проходят под эгидой какой-либо значительной научной проблемы, собирающей исследовательские усилия целого ряда учёных вокруг того или иного заявленного смыслового направления.

Первым из них стал II Международный научный форум **«Парадигма “война и мир”. К 75-летию Победы»**, за которым последовал III форум, проведённый в связи с организацией отраслевой структуры **Art-Baroccо**. Следующей из подобных акций стал V Международный научный форум «**Эпоха Бетховена – к 250-летию со дня рождения**. **Художественный мир рубежа XIX столетия в общеисторическом контексте»**, когда на рассмотрение был вынесен весь круг вопросов, связанных с изучением основного времени творческой деятельности великого композитора.

Чрезвычайно большой интерес вызвала тема, заявленная на VI форуме: **«“Серебряный век” – сущности и парадоксы»**. Его участникам удалось охватить весь круг проблем взаимодействия искусств и вопросов онтологической направленности в историко-хронологическом измерении эпохи рубежа и начала XX века (основной ареал – с конца 1880-х по 1910-е годы) и на материале различных видов творчества, причём не только в отношении русской художественной культуры, но и с параллелями к нему в зарубежном искусстве, что позволило панорамировать многообразие стилевых течений и эстетических платформ (от символизма и позднего импрессионизма до стиля модерн и футуризма).

Одна из магистральных тем VII форума была сформулирована следующим образом: **«Из анналов Древнего мира».** Адресатом VIII форума явилось творческое наследие выдающегося композитора,

гордости Саратовского края, что получило название **«Посвящение Елене Гохман»**. Содержание IX форума определяла проблематика, обозначенная как **«Шестидесятники XX века»**.

Ближайшие из следующих тематически направленных форумов: **«Грандиозный эксперимент XX века: *pro et conra* (К 100-летию образования СССР)»** (в конце нынешнего года) и «**Великие ровесники. Время Сергея Рахманинова и Фёдора Шаляпина (К 150-летию со дня рождения)»** (весна 2023 года).

Помимо томов альманаха, издаваемых по материалам форума, под эгидой Международного Центра комплексных художественных исследований издаются многочисленные научные сборники, монографии и учебные пособия (свыше 100). Назовём некоторые из них, изданные в самое последнее время:

Алесенкова В.Н. Диалектика постдраматического театра: опыт когнитивного театроведения;

Барабаш О.С. Воплощение поэзии Ф.И.Тютчева в сочинениях для хора *a cappella*: взаимодействие поэтического и музыкального текстов;

*Груцынова А.П.*Музыка французского балета конца XIX – начала XX веков;

Демченко А.И. Два «солнца» мировой литературы;

Демченко А.И. Художественная культура Саратовского края;

Демченко А.И. Смысловые концепты всемирного художественного наследия;

Егорова И.Л. Путь познания русской песни. Научно-творческое наследие Льва Львовича Христиансена;

*Егоян Н.А.*Рихтер – мой кумир;

Искусство как социокультурный проект (коллективный сборник);

Королевская Н.В. Слово и музыка: в пространствах смысла;

Мстиславская Е.В. Теория и практика концертно-исполнительской деятельности музыканта;

Яйленко Е.В. Образ женщины в венецианской живописи эпохи Возрождения.

* * *

К настоящему времени состав участников названных акций превышает 500 учёных многих городов России и 22 зарубежных стран.

Отечественная география представлена следующим образом: Астрахань, Барнаул, Владивосток, Владимир, Волгоград, Воронеж, Екатеринбург, Казань, Кемерово, Краснодар, Курск, Липецк, Москва, Нижний Новгород, Новосибирск, Омск, Оренбург, Орёл, Пенза, Пермь, Петербург, Петрозаводск, Ростов-на-Дону, Рязань, Самара, Саранск, Саратов, Сыктывкар, Тамбов, Тула, Тюмень, Ульяновск, Уфа, Элиста, Ялта и ряд других городов.

Представлены также около ста представителей ближнего и дальнего зарубежья: Абхазия, Австрия, Армения, Беларусь, Болгария, Венгрия, Германия, ДНР, Израиль, Иордания, Италия, Испания, Киргизия, Китай, Куба, ЛНР, Республика Корея, Словакия, США, Франция, Чехия, Япония.

По своему научному профилю это в основном искусствоведы, к которым активно присоединяются представители ряда других областей научного знания: филология, философия, история, психология, социология и педагогические науки, а также богословие и культурология. Среди участников проходящих форумов доктора наук (более 120), кандидаты наук, магистры, соискатели, аспиранты, магистранты, студенты. Особое внимание уделяется поддержке молодых исследователей.

Если попытаться в самых общих чертах наметить картину исключительного многообразия коллективного исследовательского поиска, то получим приблизительно следующую картину наиболее существенных направлений (по каждому из тематических направлений даются только отдельные примеры многочисленных публикаций).

Всеохватывающий хронологический диапазон

От самых далёких истоков художественного творчества (*О.О.Алиева* Культура камня в скульптурной пластике Древнего Египта, *А.А.Виниченко* Барокко, джаз, рок, фольклор, *М.Ю.Гендова* Отражения стиля барокко в русском балетном искусстве, *А.П.Груцынова* Из истории французского балета XVII века, *В.А.Ищенко* Пещерная живопись, *Н.Ю.Киреева* Музыкальная театрализация как проявление творческой активности древнего человека: к вопросу об аксиологии искусства, *А.Г.Коробова* Античная буколика как «пастушеская песня», *И.В.Кочубей*, *У Чжофэнь* Великие цивилизации Древности: обучение музыкальному искусству как важный фактор воспитания, *Л.П.Лабинцева* Истоки музыкально-педагогического образования в культуре античного мира) до явлений самого последнего времени (*В.Н.Алесенкова* «Драма» и «постдрама»:

смена парадигмы, *Т.Э.Батагова* Русская музыка Серебряного века и Миллениума. О некоторых эстетических и творческих параллелях, *Е.В.Безрядина* Романтизм XXI века, *Н.В.Власова* Нью-эйдж в контексте творчества джазовых музыкантов, *И.П.Зайцева* Война XXI века в современной женской лирике, *О.А.Туминская* Эстетика консьюмеризма, *Л.В.Черниенко* Человек и Время в романе Евгения Водолазкина «Лавр»).

Безграничный спектр регионов мира

А.С.Х.Альшурман, И.И.Орлов Специфика исламского орнамента эпохи правления Омейядов, *О.Г.Вильданова* Балетное творчество башкирских композиторов, *Н.И.Воронина* Духовная реальность С.Д.Эрьзи, *Го Шаоин, Хуан Цзэхуань* Музыка в представлении китайских мыслителей: pro et contra, *И.П.Дабаева* Духовный концерт в культуре современной России: традиции и новаторство, *М.Н.Дрожжина* Образ великого певца и этика зороастризма в опере Мустафо Бафоева «Борбад», *А.В.Журавский* Лютня на Великом шёлковом пути, *Н.А.**Калугина*** Пирамида Гая Цестия и её образы в русском искусстве XVIII–XIX веков, *Т.Н.Капина* Окно как знак «сверхвидимости» в советском искусстве 1970–1980-х годов, *И.Ю.Коломойцев* Франсуа-Жозеф Госсек: художник и социум, *С.Д.Красная* Графика эпохи ар-нуво: Иван Билибин и Альфонс Муха, *В.Я.Левиновский* Набросок к Антологии советской оперы о Великой Отечественной войне, *Лу Чжицзе* Шестьдесят лет китайской семиотики и процесс развития художественной семиотики, *Л.А.Назаренко* Ближневосточная мелизматическая музыка в пении Торы, *В.В.Никулина* Французские векторы развития русского театра, *И.А.Свиридова* Партесный хоровой концерт второй половины XVII – начала XVIII века, *Н.В.Сыпало* Генетико-типологический анализ национальной композиторской школы Дагестана, *Сыцзя Лю* Мастера Лейденской школы тонкой живописи в Голландии XVII века, *Г.Э.Тюмбеева* Диалог времен по-калмыцки, *Чжоу Чжэньюй* Взаимовлияния дворцовой живописи династии Цин, западного, русского искусства эпохи «серебряного века».

Философские ракурсы художественного творчества

Л.А.Воротынцева Метастилистический универсум В.Сильвестрова, *В.Н.Грачев* Жизнетворящая энергия запретов: о том, что можно и что недопустимо в общественном сознании и культуре, *О.В.Губарева* Влияние трансгуманизма на искусство XXI века, *М.Л.Зайцева* Философско-эстетическое обоснование онтологической

и аксиологической значимости синестезийных аспектов художественного сознания в искусстве европейского Средневековья и Возрождения, *Р.Р.Измайлов* «Библейский текст» в творчестве И.Бродского, *Иоанн Богомил (Береславский)* Гениальная духовность Моцарта, превосходящая человеческую, *А.Л.Казин* Частицы бытия. Роман с философией, *В.Н.Катасонов* Святая Русь и Советская Россия: проблема наследования культурных ценностей, *А.Г.Ковалёва, Т.Н.Сиренко* Философия и музыка Людвига ван Бетховена, *О.О.Москвина* Особенности трактовки философских тем в симфонических поэмах Р.Штрауса, *С.В.Перевезенцев* «И нача философъ глаголати сице…», *Д.А.Попов* Противоречие между отражательной и креативной функциями современного искусства, *Т.В.Сафонова* Философские подходы к исследованию музыкального искусства, *Г.В.Скотникова* Художественно-исторический процесс в новой парадигме гуманитарной науки России, *И.А.Стеклова* Архитектоника и образы архитектуры в художественной картине мира, *Т.Н.Суминова* Альфред Шнитке как генератор Текста художественного мира, *Т.В.Котович* Александр Соловьев: мышление цветом, ритмом и пространством, *С.П.Шлыкова* Феномен русской покаянности в культурном пространстве рубежа XX–XXI веков, *Н.А.Ярославцева* Душа художника как «эманация души мировой» (философия творчества В.М.Васнецова).

Экзистенциальное осмысление художественных стилей

М.А. Бурганова Суровый стиль в искусстве 60-х годов XX века, *Г.Я.Вербицкая* Проблема экзистенциального выбора как способ самоидентификации героев драматургии рубежных времён, *Т.Ш.Гершбейн* Музыканты Холокоста: человеческое в бесчеловечном, *Г.-Г.Декер-Фойгт* Мне свыше данные отцы: антигитлеровское сопротивление в Германии периода национал-социализма и роман «Пасторский дом», *С.В.Кекова* Основные категории мироощущения в поэзии А.Тарковского, *А.В.Медведев* Искусство: ценность бесценного в эпоху тотального потребления, *В.В.Медушевский* Максима Эпиктета и фундаментальная педагогика человечества, *В.П.Павлинова* К проблеме национальных истоков трагического в музыкальных драмах Мусоргского, *Н.Н.Самохина* Экспрессионизм в музыке: истоки трагического существования, *Е.А.Скоробогачева* Россия Ильи Глазунова, *М.П.Файзулаева* Лоренс Блинов: поиск смысла бытия в философии, музыке, поэзии, *Н.В.Чанба* Эпический герой и его музыкальный портрет. Героизм как жизненная необходимость человека.

На пересечении разных видов искусства

О.С.Барабаш Поэтический текст хорового сочинения в парадигме рационально-логического и духовно-эстетического методов анализа, *П.С. Волкова, Э.В. Выбыванец* «Белые ночи» Тейлора Хэкфорда: Барышников–Высоцкий, *Е.А.Боровская* М.Добужинский и Ф.Достоевский. Сумерки Петербурга, *С.Я.Вартанов* Образ Фауста в литературе и музыке, *Г.Ф.Головатая* Инклюзивный театр как творческая лаборатория, *А.М.Грумбина* Искусство «серебряного века» как одна из доминант в многогранном развитии отечественной культуры рубежа XIX–XX вв., *Г.Ю.Демченко* Страницы перекрёстных связей различных видов искусства, *К.Дихтль* Несколько замечаний о взаимоотношениях музыки и изобразительного искусства, *А.И.Зыков* Пластика и танец в драматическом спектакле рубежа XX–XXI вв.: режиссёр и хореограф, концепции и модели, *Е.О.Казьмина* Горизонты музыкального мира художника В.Д.Поленова, *А.С.Ковальчук, Ф.Фуртай* Античная костюмерия Льва Бакста, *Н.В.Королевская* Внутренняя форма слова – логическая основа смыслообразования в музыке, *Н.В.Кошкарева* Слово и музыка в духовных циклах Николая Каретникова, *В.В.Красов* «Стикс» Г.Канчели: парадигма художественных связей музыки и драматического театра, *Е.В.Красикова* «Бетховениана» в прозе латиноамериканских писателей XX века – Алехо Карпентьера, Гильермо Кабреры Инфанте и Хулио Кортасара, *И.М.Кривошей* Танец как смыслообразующий элемент в русской камерной вокальной музыке, *Ли Бинь, Сюн Инвэнь* Аудиовизуальный синтез – основа развития современного музыкального искусства в Китае, *Л.В.Моденкова* Диалог искусств в историко-культурной парадигме рубежа XIX–XX веков, *С.В.Мозгот, И.А.Дидимова* Принципы организации художественного пространства в творчестве А.Н.Бенуа и Н.А.Римского-Корсакова, *Е.А.Московкина* Семиотика танца в творчестве А.Белого, *О.В.Немкова* Поэтическая мариология Данте Алигьери в контексте искусства Раннего Ренессанса, *В.О.Петров* Соотношение музыкального и визуального начал в произведениях инструментального театра Карлхайнца Штокхаузена, *Н.А.Прядуха* Музыкальность искусства скульптуры (на примере скульптуры Барокко), *О.В.Рыбина* Музыка И.С.Баха в контексте смежных видов искусства эпохи Барокко, *С.К.Саркисян* Музыкальный феномен в фильмах С.Параджанова, *Э.Тригеро* Современный танец в перспективе диалога искусств, *Н.В.Штольдер* Душа и тело: Ходлер – Голейзовский – Бежар.

Кинематограф в его связях с литературой, театром и музыкой

Г.В.Горбулич Взаимодействие музыки и изображения в контексте динамики развития художественного образа в кинематографии, *Г.Е.Домбраускене, Д.Н.Болотин* Античная мифологема космоса в музыке Э.Артемьева к кинофильму А.Тарковского «Солярис», *Т.К.Егорова* Теоретические аспекты изучения музыки кино, *Е.Ю.Матвеева* Фильмы-оперы В. Гориккера 1960-х годов, *Т.Ф.Шак* О киномузыке А.Шнитке: «обобщение через жанр», интонационные параллели *Л.Б.Фрейверт* Пространство Е.Енея, Г.Козинцева, Й.Грицюса и Д.Шостаковича в культурном контексте 1960-1970-х гг.: синтез минимализма и *Arte povera* в фильме «Король Лир», *Н.А.Хренов* Шестидесятники и их последователи: дискурс А.Тарковского и его значение для отечественного кино второй половины XX века и первых десятилетий XXI века.

Новые ракурсы осмысления музыкального искусства

А.Г.Алябьева О коммуникативных возможностях тембра, *М.В.Аплечеева* Парадоксальность музыкальной драматургии кантаты «Здравица» Сергея Прокофьева, *О.А.Астахова* О пьесе Э.Денисова *«POUR DANIEL»* (к понятию фактуро-формы), *О.А.Белецкая* Из истории немецкой музыки XVII века для клавишно-струнных инструментов, *Н.Б.Бондаренко* К проблеме феномена бельканто в вокальной лирике Е.В.Гохман, *Д.И.Варламов* Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании, *Т.А.Вилюжанина* Моцарт в музыке и «Моцарт в психологии», *Л.А.Вишневская* Альфред Шнитке – Елена Гохман: загадки судьбы и творчества, *И.С.Воробьев* Эстетическая «революция» 1948 года и квазилитургические свойства советских кантат и ораторий конца 1940-х, *Г.И.Ганзбург* Фатум-аккорд Чайковского, *М.Глокова* Поиск необычных мотивов в творчестве словацкого композитора Ладислава Купковича, *Г.И.Грушко* Эпохи музыкальной истории в парадигме цикличности, *К.А.Джагацпанян* Стилистические метаморфозы музыки Арно Бабаджаняна, *Л.П.Казанцева* Семантика басового регистра в европейской музыке, *В.А.Колоней* Творческие возможности музыкального темпа, *Е.В.Парусова* Воссоздание образно-коммуникативного мира животных в музыкально-художественной картине природного пространства, *Л.В.Саввина* Проблема казусного мышления в музыке XX века, *У Лиян* Музыка в пространстве межкультурной коммуникации.

Вопросы исполнительского искусства

Е.Н.Байкова Исполнительский процесс в контексте симбиоза: «исполнитель – музыкальное произведение», *А.П.Баюнов* Современный взгляд на взаимодействие французской и фламандской традиций клавесиностроения, *А.Е.Лебедев* Музыкально-исполнительская интерпретация и современная музыкальная практика, *А.П.**Матусевич*** Оперы Мусоргского в современной практике российского театра, *Е.Я.Михалёва, Н.В.Теслюк* Параметры гениальности. Поздние сонаты Бетховена в прочтении Э.Гилельса и С.Рихтера, *Е.В.Мстиславская* Роль дивергентных качеств в структуре исполнительской деятельности музыканта, *Е.А.Островская* Музыкальные конкурсы как образовательно-развивающий ресурс, *Л.А.Стецкая* Художественно-смысловая сущность исполнительской интерпретации, *А.А.Фёдорова* Теоретико-методологические основы применения арт-технологий в процессе профессиональной подготовки актёров музыкального театра.

Мемуаристика как раздел источниковедения

Н.И.Девятайкина Интеллектуал и война, *Е.Б.Долинская* Федор Дружинин – Мария Юдина. Диалоги и монологи об исполнительстве, *В.В.Задерацкий* О 60-х 60 лет спустя, *А.М.Цукер* Григорий Фрид: второе рождение.

В контакте с изучением иностранных языков

Л.А.Ахмыловская Искусство рубежа XIX столетия в контексте обучения иностранному языку в творческом вузе, *А.В.Бояркина*, *Л.Н.Пузейкина* Современные аудиовизуальные технологии в преподавании иностранного языка музыкантам.

В условиях пандемии

Е.В.Кравчик Влияние пандемии на сохранение культуры с точки зрения истории искусства, *М.Стреначикова* Образование во время пандемии.

В многотомном собрании альманаха « Диалог искусств и арт-парадигм» важную роль играют публикации **А.И.Демченко** (общим числом около 130). Их ключевое положение определяется прежде всего тем, что они либо открывают очередной том, «задавая тон» изданию ярко выраженным кластерным междисциплинарным подходом, либо становятся стержнем «драматургии» тома, прослаивая его в виде серии очерков соответствующей тематической направленности.

Примером первого рода могут служить тома 1, 2, 5, 6, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 19, 26, 27, которые открываются однотипными по названию фундаментальными эссе «Пропилеи исторические. Художе-

ственная культура Древнего мира», «Пропилеи исторические. Художественная культура Античности», «Пропилеи исторические. Художественная культура Средневековья» и т.д., вплоть до заключительного очерка «“Золотой век” русской художественной культуры», призванного подытожить достижения времени высокого расцвета отечественного искусства.

Пример второго рода – том 11, посвящённый 75-летию Великой Победы, где «несущей конструкцией» становятся шесть авторских разделов (Прелюдия. Артефакты, Интерлюдия I. Кануны, Интерлюдия II. Нашествие, Интерлюдия III. Освобождение, Интерлюдия IV. Аномалия, Постлюдия. Контексты), каждый из которых открывает сбор публикаций других участников, раскрывающих особенности того или иного этапа Великой Отечественной войны.

Как видим, размах творческих инициатив Международного Центра комплексных художественных исследований, как новационного проекта, можно считать уникальным и многообещающим. Его конечные цели солидаризуются с теми персональными начинаниями, над которыми в настоящее время работает научный руководитель Центра: **«Вселенная слова, цвета, звука»** в 12 томах, где в целостном сопряжении реконструируется панорама развития всех видов искусства в их движении от истоков до наших дней, и 3-томная **«Художественная энциклопедия (Литература. Изобразительное искусство. Архитектура. Музыкальное искусство. Театр. Кино)»**.

Показательны те чрезвычайно высокие оценки данной стороне деятельности А.И.Демченко, которые исходят от свидетелей осуществляемых им инициатив. Сошлёмся на одну из них принадлежащую доктору философских наук, профессору, главному научному сотруднику Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, председателю Комиссии междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете РАН «История мировой культуры» Н.А.**Хренову** (Москва): «Уважаемый Александр Иванович! Вы – самый великий энтузиаст в нашем деле на фоне сегодняшней России. В высшей степени радуюсь, что знаком с такими людьми, что они вообще существуют. Ваше издание томов альманаха выглядит очень внушительно и впечатляет, представляя собой грандиозное зрелище. Памятник Вам как величайшему труженику на земле Русской – о Вашей деятельности можно говорить только с подобным пафосом. Всячески стараюсь помогать Вам и обещаю делать это и в будущем».

* * *

А.И.Демченко при всей интенсивности научных занятий отличает высокая активность и разносторонность художественно-просветительской деятельности. Как музыкальный критик, он заявил о себе в 1962 году и ныне его «послужной список» насчитывает около тысячи статей и рецензий в местной и центральной прессе, не менее 400 выступлений по радио и телевидению (в том числе Всесоюзному и Российскому). Музыкальная жизнь, композиторское творчество и исполнительская культура Саратова постоянно находятся в его поле зрения. Трудно назвать какой-либо местный творческий коллектив или видного музыканта, которому не были бы посвящены его статьи, рецензии, критические обзоры. Многократно откликался он на творчество коллег по Саратовской композиторской организации – композиторов Е.Бикташева, А.Бренинга, Е.Гохман, В.Ковалёва, В.Кривилёва, Ю.Массина, О.Моралёва, М.Симанского, Б.Сосновцева, музыковедов Б.Манжоры, Л.Христиансена и многих других.

В книгах и статьях, адресованных широкому читателю, ему неизменно присущи такие качества, как доброжелательность и искренний интерес к объекту разговора, стремление поддержать всё ценное и значительное, вдумчивый анализ и способность схватить глубинную суть явления, а также квалифицированность профессиональных оценок, нестандартность подачи материала, яркий литературный язык.

Важными вехами этой деятельности стали брошюры и книги о композиторах Е.Гохман и Ю.Массине, певце Сметанникове, пианистах А.Скрипае и Л.Шугоме, балерине Л.Телиус, а также сводные работы «Саратовские пианисты», «Музыкальная культура Саратова», «Два столетия музыкального искусства Саратова», «“Золотой фонд” столицы Поволжья», «Вехи. События. Лица (Искусство Саратова)».

Итогом огромных краеведческих накоплений стала вышедшая в прошлом году фундаментальная монография «Художественная культура Саратовского края». На очереди издание ещё более объёмного труда – «Художественная сокровищница Поволжья».

С 1970 года А.И.Демченко начал работу в качестве лектора и с тех пор провёл около шестисот встреч с самой различной аудиторией. Помимо Саратова и городов Саратовской области, неоднократно выезжал с выступлениями в другие регионы страны (Москва, Петер-

бург, Минск, Харьков, Нижний Новгород, Самара, Волгоград, Астрахань, Чебоксары, Ростов-на-Дону, Оренбург, Воронеж, Тамбов и т.д.). Тематически круг его лекций и вступительных слов к концертам охватывает едва ли не абсолютный спектр музыкального искусства во всех его исторических стадиях и национальных проявлениях. Его лекции о музыке отличают большая содержательная наполненность, серьёзность обобщений, нетрафаретность лексики и вместе с тем живость, доходчивость в изложении материала, способность к дифференцированному подходу в зависимости от конкретного состава слушателей.

С 1996 года на базе Саратовской универсальной научной библиотеки А.И.Демченко проводил художественно-познавательный цикл «Панорама столетий (История мировой художественной культуры от истоков до наших дней)», продолжавшийся свыше шести лет. С 1997 года он осуществлял распространение этого популяризаторского цикла в другие города области и за её пределы (Тамбов, Оренбург, Ростов-на-Дону и т.д.). С 2002 года осуществлялись такие рассчитанные на долговременную перспективу просветительские проекты, как «Энциклопедия искусств (Художественные стили, школы и направления)» и «Художественная сокровищница Поволжья».

Параллельно этому он реализует крупномасштабные серии «Классики отечественной музыки», «Классики зарубежной музыки», «Выдающиеся музыканты-исполнители», «Наш кинозал (Классика и авангард мирового кинематографа)», а также микроциклы, состоящие из 3–4 лекций: «“Серебряный век” русской художественной культуры», «Музыка XX века», «*Ave Verum* (Евангельские образы и сюжеты в европейском художественной культуре)», «Неопримитивизм в искусстве начала XX века», «Космогония авангарда», «Из истории американского джаза» и т.д. Всё это осуществляется с самым широким привлечением конкретного художественного материала (литературные тексты, демонстрация слайдов, показ фрагментов музыки и кинофильмов).

Как педагог, вот уже полстолетия ведущий в Саратовской консерватории различные предметы музыкально-исторического цикла (преподавать здесь начал ещё будучи студентом, с 1971 года), А.И.Демченко неизменной задачей для себя ставит соединение тщательного анализа специфических возможностей музыкального искусства с раскрытием его общечеловеческой сущности, сочетание историзма с вниманием к тому, что диктует актуальное состояние обще-

ства. Он ищет нестандартные подходы, практикует проблемные формы обучения, стремясь пробудить в студентах самостоятельность суждений и оценок, заботясь о максимальном расширении их познавательных горизонтов. Многократно апробировал различные методики преподавания, постоянно обновляет содержание читаемых курсов.

С лекциями, консультациями и в качестве председателя государственной аттестационной комиссии А.И.Демченко выезжает в музыкальные училища Саратовской и других областей, в музыкальные вузы страны (Астраханская и Ростовская консерватории, Тамбовский музыкально-педагогический институт, Воронежская академия искусств, Оренбургский, Волгоградский и Северо-Кавказский институты искусств и т.д.). В сфере культурологии сотрудничает с Саратовским государственным университетом и Саратовским государственным социально-экономическим университетом.

Общественный темперамент А.И.Демченко нашёл своё выражение в организации и проведении фестивалей (самый крупный из них – фестиваль отечественной музыки прошлых лет «Ретроспектива»), больших концертных циклов (например, цикл молодёжных музыкальных вечеров), авторских встреч (А.Петров, С.Слонимский, Б.Тищенко, Б.Кравченко, В.Бибик, О.Тактакишвили, Г.Канчели, А.Тертерян, саратовские композиторы), вечеров различной тематики (в том числе посвящённых И.Гёте, А.Пушкину, Н.Некрасову, А.Блоку, М.Цветаевой), концертных исполнений и телепостановок оперных спектаклей.

Выступает он также как автор либретто ряда произведений для музыкального театра (в том числе опер Е.Гохман «Цветы запоздалые», «Мошенники поневоле» и её балета «Гойя»), а также в качестве сценариста, художественного руководителя и режиссёра-постановщика видеоварианта названных опер Е.Гохман (впервые в практике Саратовского телевидения). А.И.Демченко – автор ряда музыкальных сочинений (песни, вокальные циклы и кантаты, пьесы и сонаты для фортепиано, композиции для камерных ансамблей различных составов, Прелюдия, Скерцо и Постлюдия для симфонического оркестра) и литературных произведений (стихи, два сборника новелл, повести, романы «Вендетта по-абхазски» и «Перевёрнутый мир»).

Подытоживая, приходится признать, что рядом с нами живёт и творит совершенно неординарная личность. Когда говорят, что никто не пророк в своём отечестве, прежде всего подразумевают неизбеж-

ное ощущение находящегося рядом с нами человека несколько «заземлённо», расценивая его как того, которому, само собой, «*ничто человеческое не чуждо».* Однако когда удаётся отвлечься от такой заземлённости и попытаться ощутить поистине планетарный масштаб дерзаний Александра Ивановича, тогда начинаешь осознавать титанизм его натуры. Об этом в частности свидетельствует упомянутая выше фантастическая продуктивность его творчества (свыше полутора тысяч научных публикаций и двухсот пятидесяти книг).

Уникальность его деяний состоит и в том, что он воспринимает свой глобальный исследовательский проект как реализацию столь характерных для русского менталитета *«всемирной отзывчивости»* (Фёдор Достоевский) и блоковского *«Нам внятно всё». «Жить удесятерённой жизнью»* (это опять-таки Александр Блок), чтобы осуществить задуманное, которому нет аналогов в мире, добиваясь в избранной сфере мощного прорыва во славу нашей страны – именно в этом видится высокая миссия нашего современника.

Основные книжные издания А.И.Демченко

Летопись эпохи в современном музыкальном искусстве. – Саратов, 1979.

Отечественная музыка начала XX века. – Саратов, 1990.

Концепционный анализ избранных произведений отечественной музыки начала XX века. – Саратов, 1991.

У времени в плену. – Саратов, 1991.

Дарить людям радость. – Саратов, 1994.

Пианист Лев Шугом. – Саратов, 1996.

Два пути музыкального исполнительства. – Саратов, 1998.

Голос души мира. Искусство Ф.И. Шаляпина – Саратов, 1998.

«Что не подвластно мне?..» Муза Александра Пушкина – Саратов, 1999.

Балет И.Стравинского «Весна священная». – М., 2000.

Концепционный метод музыкально-исторического анализа. – Саратов, 2001.

Музыкальная культура Саратова. – Саратов, 2001.

Полёт и музыка души. – Саратов, 2002.

Барокко. – Тамбов, 2002.

Саратовские пианисты. – Саратов, 2002

Романтизм. – Тамбов, 2002.

Евангельские образы и сюжеты в мировой художественной культуре. – Саратов, 2003.

Творчество Р.Щедрина. – Саратов, 2003.

К вершинам искусства // Саратов, 2003.

Портреты выдающихся мастеров музыкального исполнительства. – М., 2003.

Русские певцы. – Саратов, 2004.

Творчество А.Г.Шнитке. – Саратов, 2004.

Лион Фейхтвангер. – Спб., 2005.

Этюды о Пушкине. – Спб., 2005.

Идея космизма в художественной культуре XX века. – Саратов, 2005.

Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. – М., 2005.

Древний мир. – Саратов, 2006.

Античность. – Саратов, 2006.

Мировая художественная культура. – Саратов, 2006.

Два столетия музыкальной культуры Саратова. – Саратов, 2006.

Искусство Лемешева. – Саратов, 2007.

Этапы эволюции современной музыки. – Саратов, 2007.

Творчество Й.Гайдна. – Саратов, 2007.

Ж.Л.Давид. – Саратов, 2007.

А.К.Толстой. – СПб., 2007.

О.Энгр. – Саратов, 2007.

Странствующие актёры Средневековья. – Саратов, 2007.

«Золотой век» русской художественной культуры. – Саратов, 2008.

Коллаж и полистилистика. – Саратов, 2008.

«Русский путь» и «русская идея» в творчестве Рахманинова. – Саратов, 2008.

Хуан Рамон Хименес и испанская поэзия XX века. – Саратов, 2008.

Творчество Стравинского. – Саратов, 2008.

Ранний русский музыкальный авангард. – Саратов, 2008.

Статьи о музыке. – М., 2008.

Искусство Леонида Сметанникова. – М., 2008.

Мифологемы Древнего мира. – СПб., 2008.

Гёте и музыка. – Саратов, 2009.

А.С.Пушкин и музыка. – Саратов, 2009.

А.К.Толстой и музыка. – Саратов, 2009.

Гений из Энгельса. – Саратов, 2009.

Антитезы эпохи Барокко. – СПб., 2009.

Альфред Шнитке. Контексты и концепты. – М., 2009.

Конструктивизм в музыкальном искусстве. – Саратов, 2009.

Мировая художественная культура как системное целое. – М., 2010.

Соискателю учёной степени кандидата (доктора) искусствоведения. – М., 2010.

Райнер Мария Рильке. – СПб., 2010.

Начало русской литературы. – Липецк, 2010.

Иван Андреевич Крылов. – Тверь, 2010.

Концепционный метод музыкально-исторического анализа. – М., 2010.

Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов, 2010.

Эстетика и антиэстетика тоталитаризма. – СПб., 2011.

Салтыков-Щедрин: «Люблю Россию до боли…». – Тверь, 2011.

Валентин Серов: Петербург-Домотканово. – Тверь, 2011.

Творчество И.Ф.Стравинского. – Саратов, 2011.

Творчество С.В.Рахманинова. – Саратов, 2011.

«Серебряный век» русской художественной культуры. – Саратов, 2011.

Сокровищница искусства Твери. – Тверь, 2011

Сокровищница искусства Ярославля. – Ярославль, 2011.

Сокровищница искусства Костромы. – Кострома, 2011.

Сокровищница искусства Ива́нова. – Иваново, 2011.

Сокровищница искусства Нижнего Новгорода. – Нижний Новгород, 2012.

Врубель и его время. – СПб., 2012.

Рембрандт и его время. – СПб., 2012.

Космогония авангарда. – Саратов, 2012.

Музыка XX века. – Саратов, 2011.

Сокровищница искусства Ульяновска. – Ульяновск, 2012.

Сокровищница искусства Самары. – Самара, 2012.

Саратовская консерватория (1912–2012). – Саратов, 2012.

Классический реализм Постромантизма. – СПб., 2012.

Маньеризм и рококо как ипостаси стиля барокко. – Новосибирск, 2012.

Сокровищница искусства Волгограда. – Волгоград, 2012.

Сокровищница искусства Астрахани. – Астрахань, 2012.

Два солнца мировой литературы. – М., 2012.

Аналогии и параллели. – Саратов, 2013.

Сергей Рахманинов. Звёзды и тернии «русского пути». – Тамбов, 2013.

Мир музыкальной культуры. – Саратов, 2013.

Сводная редакция евангелий Матфея, Марка, Луки и Иоанна. – Саратов, 2013.

Немеркнущие идеалы Античности. – Пенза, 2013.

«Золотой фонд» столицы Поволжья. – Саратов, 2015.

Коллаж и полистистилистика: от экспериментов авангарда в общехудожественное пространство. – Саратов, 2015.

За линией горизонта. – Саратов, 2015.

Вехи. События. Лица (Искусство Саратова). – Саратов, 2015.

Творчество Г.В.Свиридова. – Саратов, 2015.

Творчество А.И.Хачатуряна. – Саратов, 2015.

Con tempo. Композитор Елена Гохман. – М., 2016.

Творчество С.С.Прокофьева. – Саратов, 2016.

Азбука музыкального искусства. – Саратов, 2017.

Два гения с берегов Волги. – Саратов, 2017.

Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. – М., 2017.

Классики отечественной музыки. Михаил Иванович Глинка. – М., 2017.

Очерки музыкального искусства. Барокко. – Саратов, 2017.

Освободительная эпопея в зеркале музыкального искусства России. – Saarbrücken, 2017.

«…Тяжкий путь познания». Лион Фейхтвангер. – Тамбов, 2017.

Художественная культура Саратовского края. Часть первая. Литературная классика. – Саратов, 2017.

Художественная культура Саратовского края. Часть вторая. Пластические искусства (Архитектура. Скульптура. Живопись). – Саратов, 2017.

Художественная культура Саратовского края. Часть третья. Музыка, театр и кино. – Саратов, 2017.

Ave Elena. Композитор с берегов Волги. – Saarbrücken, 2017.

Об одной из русских земель. Искусство Саратовского края. – Saarbrücken, 2017.

Константин Федин. – Саратов, 2017.

Историко-революционная эпопея в отечественной музыке 1950-х годов. – Саратов, 2017.

Искания, труды, дерзания. – Саратов, 2018.

Избранные страницы исполнительского искусства. – Саратов, 2018.

Анализ музыкальных произведений. – Саратов, 2018.

Максим Горький. – Саратов, 2018.

О первых классиках музыки Закавказья. – Саратов, 2018.

Творчество Н.Я.Мясковского. – Саратов, 2018.

Теория и история музыки. Концепционный метод анализа. – М., 2018.

История исполнительского искусства. Портреты выдающихся мастеров. – М., 2018.

«Какой во мне пылал огонь!». – Тамбов, 2018.

Муза Александра Пушкина. – Саратов, 2018.

Эрнст Теодор Амадей Гофман. – Саратов, 2018.

Мир и человек начала XX века в призме музыкального искусства России. – Саратов, 2018.

Мэтр вокала. – Саратов, 2018.

Третья в России, первая в провинции. – Саратов, 2018.

Музыкальное искусство России начала XX века. – Саратов, 2018.

Диалог эпох в отечественной музыке XX века. – Саратов, 2018.

Комплекс агрессивности в отечественной музыке XX века. – Саратов, 2018.

Проблема гуманизма в отечественной музыке XX века. – Саратов, 2018.

Фольклорное движение в отечественной музыке XX века. – Саратов, 2018.

Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. – М., 2018.

Смысловые концепты отечественной музыки начала XX века. – М., 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Древний мир. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Античность. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Средневековье. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Возрождение. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Барокко. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Просвещение. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Романтизм. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Постромантизм. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Модерн I. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Модерн II. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. Модерн III. – Саратов, 2019.

Мейнстрим художественного процесса. «Золотой век» русской художественной культуры. – Саратов, 2019.

Творчество Д.Д.Шостаковича. – Саратов, 2019.

Альфред Шнитке. К 85-летию со дня рождения. – Саратов, 2019.

Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности. – Саратов, 2019.

Композитор Евгений Бикташев. – Саратов, 2019.

«Немецкий композитор из России…». – Тамбов, ТГМПИ, 2019.

Алексей Константинович Толстой. – Саратов, 2019.

Отечественная музыка XX века. Реалии и мифы. – М., 2019.

Арам Ильич Хачатурян. Очерки творчества. – Саратов, 2019.

Музыкальная летопись военных лет. – М., 2020.

Художественная культура Поволжья. Тверь. – Саратов, 2020.

Военная эпопея. – Саратов, 2020.

Наш Кассиль. – Саратов, 2020.

Полтора столетия назад. – Саратов, 2020.

Appassionata. Очерки творчества Бетховена. – М., 2020.

Eroica. Людвиг ван Бетховен. – Тамбов, 2020.

Великие имена. – Саратов, 2021.

Мировая художественная культура. – М., 2021

Художественная культура Саратовского края. – Саратов, 2021.

Бетховен. Смыслы творчества. – Saarbrücken, 2021.

Титаны словесности. – Saarbrücken, 2021.

Смысловые концепты всемирного художественного наследия. – М., 2021.

Памяти Сергея Слонимского. – Саратов, 2021.

Фирдоуси. – Саратов, 2021.

Оперы Палиашвили. – Саратов, 2021.

Н.А.Некрасов. – Саратов, 2021.

Истоки музыкознания. – Саратов, 2021.

Два «солнца» мировой литературы. – М., 2021.

Эволюция европейской оперы. – Саратов, 2021.

История русской музыки. – М., 2022.

Николай Яковлевич Мясковский. – Саратов, 2022.

Георгий Свиридов. – Курск, 2022.

Сергей Прокофьев. – Саратов, 2022.

Фёдор Шаляпин. – М., 2022.

Сергей Рахманинов. – М., 2022.

Саратовская консерватория. Вехи хорового искусства. – Саратов, 2022.

Библиография

А.И.Демченко – Всеобщее (универсальное) искусствознание // Российские научные школы (юбилейное издание). М., 2010.

А.Н.Радищев и литература его времени. Л., 1977.

Абузяров В. Голливуд на Волге. Саратов, 2016.

Акишин В. Саратов. Театр оперетты // Музыкальная жизнь. 2011, № 11.

Акишин В. Станцуем ЖЗЛ? // Саратовские вести. 1997, 4 декабря.

Аккордеон и оркестр русских народных инструментов. Саратов, 2015.

Актуальные вопросы искусствознания: музыка-личность-культура. Саратов, 2015.

Актуальные вопросы искусствознания: музыка-личность-культура. Саратов, 2016.

Актуальные вопросы исполнительства на русских народных инструментах. Саратов, 2016.

Актуальные вопросы исполнительства на русских народных инструментах. Саратов, 2018.

Алевтина Михайловна Пасхалова // Музыкальная жизнь. 1968, № 3.

Александр Демченко. Статьи о музыке // Музыкальное обозрение. 2008, № 9.

Александр Иванович Демченко // Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В.Рахманинова. От века XIX – к XXI столетию. Тамбов, 2016.

Александр Матвеев. М., 1978.

Александрова О. Новое дыхание «Бессонницы» // Рампа. 2006, № 10.

Алесенкова В. Когнитивная теория постдраматического театра. Саратов, 2019.

Алесенкова В. Мифотворчество и перформативность в театральном искусстве. Саратов, 2018.

Алифанов В. Энциклопедия искусства Саратовского края // Волга XXI век. 2017, № 3–4.

Алифанов В. «Мне в одной музыке тесно». Встреча. 2000, № 11–12.

Алифанов В. «Хочу увидеть жизнь в призме искусства». Трибуна. 2000, 15 июня.

Алифанов В. Талант возвышает трудолюбие. Земля саратовская. 1995, 20 января.

Алов А. «И дам ему звезду утреннюю…» // Коммунист. 2005, 8 декабря.

Алов А. Юбилейный вечер. Трибуна. 2005, 10 ноября.

Алпатов А. Творчество А.Н.Толстого. М., 1956.

Альберт Тараканов. Человек. Музыкант. Педагог. Саратов, 2003.

Альфред Шнитке – Елена Гохман: загадки судьбы и творчества. Новости Шнитке-центра, 2017.

Альфред Шнитке – Елена Гохман: загадки судьбы и творчества. Новости Шнитке-центра, 2017.

Альфред Шнитке. Контексты и концепты (рецензии Г.Консона, О.Кулапиной, Е.Островской) // Аналогии и параллели. Саратов, 2013.

Альфред Шнитке: художник и эпоха. Саратов, 2010.

Альфреду Шнитке посвящается. Вып.1–9. М., 1998–2014.

Анатолий Скрипай. М., 2008.

Анатолий Скрипай. Творческий портрет музыканта. Саратов, 2003.

Андреев Б. Большая сцена. М., 2003

Арнольд Бренинг – композитор и педагог. Саратов, 2016.

Архангельская В. Саратовская частушка. Саратов, 1961.

Архитекторы Саратова XVII – начала XX вв. Саратов, 1994.

Архитектурное наследие К.Л.Мюфке. Саратов. 2012.

Архитектурное наследие Саратовской области: история и современность. Саратов, 2009.

Архитектурный комплекс Саратовского университета: от замысла к воплощению. Саратов, 2018.

Аршинова Н. «Ах, любовь, любовь!» // Саратовская мэрия. 1997, 18 декабря.

Аршинова Н. Музыкальное сотрудничество (Братислава и Саратов) // Советская музыка. 1980, № 1.

Аршинова Н. Наш камерный оркестр. Коммунист. 1978, 14 апреля.

Астафьева М. Слагаемые таланта // Театральная жизнь. 1979, № 8.

Африканов П. Сказки о Саратове. Саратов. 2015.

Ах, как бы начало вернуть: Олег Янковский в Саратове. Саратов, 2014.

Б.А. Сосновцев – композитор, исследователь, педагог. Саратов, 2016.

Бажилин Р. Поздравление // Камертон. Саратов, СГК, 2018, № 1.

Бакман Т. Саратов. Саратов, 1967.

Балашовский драматический театр: история, события, люди. Саратов, 2017

Барабаш О. Работа над поэтическим текстом хорового произведения. Саратов, 2018.

Баркова Г. 25 апреля. «Два гения с берегов Волги // Новости Шнитке-центра. 2017, № 3.

Баркова Г. В преддверии юбилея // Камертон. 2011, № 27.

Барыкин Е. Саратовский кинословарь. М., 1996.

Беккер В. Воспоминания о Саратовской губернии. М., 1852.

Белецкая О. Международный научный форум «Диалог искусств и арт-парадигм» // Искусство и образование, 2020, № 2.

Белецкая О. Шнитке-форум // Новости Шнитке-центра, 2019, № 11.

Бендицкий И. Семён Соломонович Бендицкий. Штрихи к портрету пианиста и педагога. Ростов-на-Дону, 1997.

Бернандт Г., Ямпольский И. Советские композиторы и музыковеды. Т. 1. М., 1978.

Бессонова Л. Нам искусство освещает. Саратов, 2014.

Бикташев Е. Время и песня. Саратов, 1982.

Бикташев Е. Саратовский вальс. Саратов, 2004.

Благодатов Г. Русская гармоника. М., 1960.

Богаткин В. Течёт Волга. М., 1971.

Боголюбов А. Записки моряка-художника. Саратов, 1996.

Боголюбовские чтения. Открываем коллекции. Саратов, 2017.

Бойко Л. «За исчезающей линией горизонта…» // Красота спасёт мир. Саратов, 1993.

Бондарь Н., Стешин И. Архитектура городов СССР. Саратов. М., 1951.

Борис Тевлин. Хоровые пути. М., 2001.

Борисов С., Демченко Т. Города Саратовской области. Энгельс. Саратов, 1982.

Бочкова Л. Литература и искусство. Эфир. 1984, 1 июня.

Браво, «Поволжье»! Браво. Саратов, 2017.

Брайнина Б. Константин Федин. М., 1962.

Брайнина Б. Талант и труд (Критические раздумья о Ф.Гладкове). М., 1977.

Брайнина Б. Федин и Запад. М., 1983.

Бугаенко П. Константин Федин. Личность, творчество. Саратов, 1980.

Бурамбаева Е. Закономерности и прогнозы // *Gradus ad Parnassum*. 2011, № 1.

Бурсов Б. Мастерство Чернышевского-критика. Л., 1959.

Быстряков М., Хорошайлов Л. Баянист Иван Паницкий. Саратов, 1976.

Бялик М. Галина Ковалёва. Л., 1984.

В.Э.Борисов-Мусатов и «Саратовская школа». Саратов, 2001.

Валеев В., Кузнецов С. Города Саратовской области. Ершов. Саратов, 1984.

Ванюков А. Литературный XX век: перевалы, перекрестки, перепутья. Саратов, 2017.

Вардугин В. Два Ивана (биографические повести об И.Ларионове и И.Паницком). Саратов, 2003.

Вардугин В. «…И гармошки перебор – саратовский разговор». Саратов, 2014.

Вардугин В. Легенды и жизнь Лидии Руслановой. Саратов, 1999.

Вардугин В. Марш-бросок на «Злату Прагу» // Саратовские вести. 2007, 4 августа.

Вардугин В. Музыка и музы Александра Демченко // Саратовские вести. 2013, 23 января.

Вардугин В. Незавершённый турнир // Шестидесятые. Саратов, 2017.

Вардугин В. Саратовская азбука. Саратов, 2003.

Вардугин В. Экскурсант. Саратов, 2020.

Варламов Д. Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании. Саратов, 2016.

Варламов Д. Уникальная книга // Музыкальная академия. 2010, № 4.

Вартанова Е. «Все наши страдания потонут в милосердии…» // Камертон. 2011, № 25.

Вартанова Е. Об одном из юбилейных приношений С.В.Рахманинову // Музыкальная академия. 2014, № 1.

Вартанова Е. Ты в сердце моём, Россия (Композитор Олег Моралёв). Саратов, 2002.

Василий Осипович Фомичёв. Саратов, 2009.

Венок Яворскому. Саратов, 2005.

Ветрова А. Мы должны пережить Божий промысел. Известия. 2003, 20 февраля.

Виниченко А. Мы очень часто забываем, кого нам дарила судьба. Новости Шнитке-центра, 2017.

Вишневская И. Константин Симонов. М., 1966.

Вишневская Л. «Два гения с берегов Волги» // Музыка и время. 2017, № 11.

Вишневская Л. «Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века» // Камертон, 2020, № 116.

Вишневская Л. IV международная конференция // Камертон. 2011, № 2.

Вишневская Л. В траектории бесконечно меняющегося // Музыкальная академия. 2016, № 4.

Вишневская Л. Вариации на тему *«EGCH»* // Музыка и время. 2006, № 8.

Вишневская Л. Елена Владимировна Гохман – педагог // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2016.

Вишневская Л. Из педагогического наследия Саратовской консерватории. Елена Владимировна Гохман в классе гармонии // Музыкальное искусство и наука в современном мире. Астрахань, АГК, 2019.

Вишневская Л. Музыкальная педагогика в творчестве Е.В.Гохман // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2011.

Вишневская Л. О книге А.И. Демченко «Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века» // Музыка и время, 2020, № 11.

Вишневская Л. Юбилей негубернского масштаба // Саратовская областная газета. 2005, 13 декабря.

Вишняков Ю. Успехи, проблемы, мнения // Советская музыка. 1979, № 4.

Владимирцева Н. Саратовский губернский Театр хоровой музыки. Саратов, 2004.

Власенко Л. Наталья Тарасова. Астрахань, 2009.

Внук Радищева. Саратов, 2013.

Водонос Е. Выдающиеся мастера «Саратовской школы» в зеркале художественной критики 1900–1933. Саратов. 2003.

Водонос Е. Очерки художественной жизни Саратова эпохи «культурного взрыва». Саратов, 2006.

Волжская сюита Василия Фомичёва. Саратов, 2009.

Волжские сказки, легенды, были. Саратов, 2016.

Волков С. Искусство без барьеров. Неделя области. 2005, 20 июля

Володарский Г. Творческий вечер саратовцев. Советская Чувашия. 1975, 9 апреля.

Володин А., Карякин Ю., Плимак Е. Чернышевский или Нечаев? М., 1976.

Волошко С. Первый региональный // Проблемы музыкальной науки. 2008, № 3.

Вороновская И. Русский язык и культура речи. Саратов, 2018.

XVIII век. Саратов, 2019.

Воспоминания о Константине Федине. М., 1981.

Воспоминания о Ф.Гладкове. М., 1978.

Воспоминания об А.Н.Толстом. М., 1982.

Всегда наша. Наталья Сухостав. М., 2005.

Второй открытый фестиваль-конкурс детского кино «Киновертикаль», 14-18 сентября 2015 года. Саратов, 2015.

Г.Э.Конюс. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1965.

Гаврилова К. Прирожденная заслуга. Саратов, 2018.

Гайдамович Т. Святослав Кнушевицкий М., 1985.

Галактионов В. Паницкий, или Вечное движение. М., 1996.

Галактионов В. Чарующая песнь его баяна. Саратов, 1985.

Ганский В. Дорогие мои саратовцы. Кн. 7. Саратов, 2017.

Ганский В. Мой саратовский причал. Саратов, 2012.

Ганский В. Щедрая душа артиста. Саратов, 2002.

Гейлиг М. Композиторы-волжане – своим землякам // Советская музыка. 1957, № 4.

Гейлиг М. Образы Волги // Советская музыка. 1959, № 7.

Гейлиг М. У композиторов Саратова // Советская музыка. 1960, № 7.

Гераклитов А. История Саратовского края в XVI–XVIII веках. Саратов, 1923.

Гераклитов А. Саратов. Краткий исторический очерк. Саратов, 1928.

Герасимова Л. Пунктирная линия жизни. Саратов, 2018.

Герои истории на музыкальной сцене, XXXII Собиновский музыкальный фестиваль. Саратов, 2019.

Глазкова Л. Русская народная певица О.В.Ковалёва // Советская музыка. 1948, № 3.

Глубоков Б. О книге Александра Демченко. Земское обозрение. 2002, 19 июня.

Годы и люди. Саратов, 1983.

Годы и люди. Саратов, 1992.

Голенищева Е. Эволюция исследований русского народно-певческого искусства: теория, история, практика. Саратов, 2019.

Головченко Н. Исчезают ученичества следы // Заря молодёжи. 1978, 23 мая.

Гольденберг А. Скрипичная школа Саратова (XX век) // Традиции художественного образования и воспитания. Саратов, 2004.

Гольденберг А. Формирование профессиональной скрипичной культуры Саратова. Саратов, 2014.

Горелик Л. Вернисаж одной жизни. Саратов, 1998.

Горелик Л. Львиная доля. Саратов, 2000.

Город. Музей. Дети: книга-альбом. Саратов, 2014.

Государственный художественный музей. Саратов, 1978.

Гохман Елена Владимировна // *Who is who* в России. Цюрих, 2008.

Грачёва Л. Пасхалова А.М. Саратов. СГК, 1988.

Григорьева А. «Бессонница» // История музыки народов СССР. Т. VII, вып.2. М., 1997.

Григорьева А. Камерно-вокальная музыка – поиски и обретения // Музыкальная академия. 1997, № 2.

Гром О. Саратовский Пигмалион. Грани. 2003, 6 марта.

Грудцова О. Александр Бек. М., 1967.

Грудцова О. Сергей Наровчатов. М., 1971.

Губерния в лицах. Саратов, 1999.

Губин В. Новогодний подарок телезрителям. Саратовская мэрия. 1995, 13 января.

Гуральник У. Наследие Н.Г.Чернышевского-писателя и советское литературоведение. М., 1980.

Гурьянова Р. Валентин Адашевский. Саратов. 2007.

Гусакова З. О тех, кто жил, о том, что было. Саратов, 2012.

Гусев Ю. История ансамблевого исполнительского искусства на духовых инструментах. Саратов, 2017.

Давыдов В. Дворцы и замки архитектора Каллистратова. Саратов, 2015.

Давыдов В. Зримые образы. Саратов, 2012.

Давыдов В. Рассказ о прошлом. М.-Л., 1962.

Два века губернии. Саратов, 1997.

Девуцкий В. О диссертационном совете Саратовской государственной консерватории // Проблемы музыкальной науки. 2014, № 1 (14).

Девуцкий В. Обнимая необъятное // Музыкальная академия. 2009, № 4.

Дело Чернышевского. Саратов, 1968.

Демченко Адольф Н.Г.Чернышевский. Саратов, 1994.

Демченко Адольф Саратовский государственный университет им. Н.Г.Чернышевского. Саратов, 2014.

Демченко Александр Ave Elena. Композитор с берегов Волги. Saarbrücken, 2017.

Демченко А. Альфред Шнитке // Новости Шнитке-центра. 2019, № 11.

Демченко А. Альфред Шнитке Диалог искусств и арт-парадигм. Том XXV. Саратов, 2021.

Демченко А. Альфред Шнитке – гений из Энгельса // Практический журнал для учителя. 2013, № 7.

Демченко А. Альфред Шнитке и авангард // Искусство и культура. 2012, № 3.

Демченко А. Альфред Шнитке и город его детства // К 80-летию со дня рождения А.Г.Шнитке. Энгельс, 2015.

Демченко А. Альфред Шнитке и современный музыкальный процесс // Актуальные проблемы современного искусствознания. Оренбург, 2009.

Демченко А. Альфред Шнитке. К 85-летию со дня рождения. Саратов, 2019.

Демченко А. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М., 2009.

Демченко А. Альфред Шнитке: на грани тысячелетий // Искусство на рубеже эпох. Ростов-на-Дону, 1999.

Демченко А. Альфред Шнитке – начало авангарда // Авангард, современная и новая музыка. Пермь, 2009.

Демченко А. Альфред Шнитке о своих «национальных ферментах» // Музыка и время. 2009, № 11.

Демченко А. Альфред Шнитке: феноменология глобализма // Музыкальная академия. 2009, № 4.

Демченко А. Аналогии и параллели. Саратов, 2013.

Демченко А. Анатолий Скрипай // Анатолий Скрипай. М., 2008.

Демченко А. Антимиры // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2015.

Демченко А. Архитектурно-исторический пейзаж Саратова // Волга XXI век. – 2016, №№ 7-8.

Демченко А. Астраханская консерватория отметила 100-летие Саратовской консерватории (Вечер памяти Е.В.Гохман) // Камертон. 2012, № 46.

Демченко А. Б.Л.Яворский и перспективы исторического музыкознания // Проблемы музыковедения и гуманитарного знания. Тамбов, 2003

Демченко А. Б.Яворский и некоторые аспекты исторического музыкознания // Традиции и новации в высшем художественном образовании. Харьков, 2000.

Демченко А. Баррикады // Елене Гохман посвящается. Саратов, 2005.

Демченко А. Большая Волга // Муз.академия, 2006, № 2.

Демченко А. Большая песенная летопись // Спасибо, Волга! Песни Евгения Бикташева. Саратов, 2019.

Демченко А. Большая саратовская триада начала XX века // ИКОНИ, 2019, № 3.

Демченко А. Борис Тевлин // Избранные страницы исполнительского искусства. Саратов, 2018.

Демченко А. В зеркале звукозаписей // Борис Тевлин. Хоровые пути. М., 2001.

Демченко А. В камне и кистью // Волга XXI век. 2016, №№ 9-10.

Демченко А. В обретении позитивных опор // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире. Краснодар, 2020.

Демченко А. В пике творческой зрелости (о пианизме Льва Шугома) // Исполнительское искусство и педагогика. Саратов 2014.

Демченко А. Verbum musicus. К 85-летию Альфреда Шнитке // Филологические науки. 2019, № 8.

Демченко А. Вехи творческой эволюции // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.6. М., 2008.

Демченко А. Вечера камерной музыки // Сов.музыка. 1979.

Демченко А. Веяния Постмодерна в музыке русской провинции // Проблемы современной музыки. Пермь, 2013.

Демченко А. Взлёт // Муз.академия. 1996, № 3.

Демченко А. Virtus virtualis. Феноменология запредельного. Очерк первый // Диалог искусств и арт-парадигм. Том III. Саратов, 2018.

Демченко А. Virtus virtualis. Феноменология запредельного. Очерк второй // Диалог искусств и арт-парадигм. Том IV. Саратов, 2019.

Демченко А. Вместо постлюдии // Диалог искусств и арт-парадигм. Том XXIII. Саратов, 2021.

Демченко А. Вновь о Постмодерне // Оренбуржье музыкальное. 2010, № 1.

Демченко А. Вокальные циклы Елены Гохман // *Елена Гохман* Вокальные циклы. М., 2010.

Демченко А. Вокальный цикл Е.Гохман «Бессонница» // *Е.Гохман* Бессонница. М., 1994.

Демченко А. Волга-Бэнд: сотворение праздника // *Анатолий Селянин* Моя творческая жизнь. Саратов, 2017.

Демченко А. Волжские истоки // Волга XXI век, 2019, № 9–10.

Демченко А. Всего несколько слов // Лев Шугом. Саратов, 2006.

Демченко А. Вслед и навстречу // Альманах современной науки и образования. 2017, № 7.

Демченко А. Вслед уходящему юбилею // Новости Шнитке-центра. 2020, № 12.

Демченко А. Выпускники Петербургской консерватории – основатели Саратовской консерватории // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе. Петербург. 2002.

Демченко А. Высоты духа Диалог искусств и арт-парадигм. Том XXIII. Саратов, 2021.

Демченко А. Гений из Энгельса. Саратов, 2009.

Демченко А. Год Елены Гохман //Диалог искусств и арт-парадигм. Том XXIII. Саратов, 2021.

Демченко А. Гойя: любовь и творчество против ударов судьбы // Балет. 1998, № 7.

Демченко А. Горизонты полистилистики // Историческая, философская науки, культурология и искусствознание. 2015, № 5.

Демченко А. Горизонты постмодерна (На материале творчества Елены Гохман) // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве Ростов-на-Дону, 2008.

Демченко А. Гохман Елена Владимировна // Саратовская государственная консерватория. Саратов, 2012.

Демченко А. Грани гротеска // Музыковедение. 2018, № 12.

Демченко А. Da camera //, Музыкальная академия. 2018, № 4.

Демченко А. Давние шестидесятые. Н.Г.Чернышевский // Филологические науки. 2019, № 8.

Демченко А. Дарить людям радость // Камертон. 2018, № 104.

Демченко А. Дарить людям радость. Саратов, 1993.

Демченко А. Два Алексея большой русской литературы. Очерк первый // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 28.

Демченко А. Два Алексея большой русской литературы. Очерк второй // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 29.

Демченко А. Два гения с берегов Волги. Саратов, 2017.

Демченко А. Два столетия музыкальной культуры Саратова. Саратов, 2006.

Демченко А. Два этюда о творчестве Елены Гохман // ИКОНИ, 2021, № 3.

Демченко А. Две авангардные партитуры // Музыка в современном мире. Тамбов, 2017.

Демченко А. Две исповеди // Коммунист. 1989, 23 февраля.

Демченко А. Двенадцать в Большом зале // Камертон. 2017, № 12.

Демченко А. Диалог времён в музыке Шнитке // Проблемы музыкальной науки. 2014, № 4.

Демченко А. Диссонансы // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019, № 3.

Демченко А. Достойно есть! // Музыкальная академия. 2018, № 4.

Демченко А. Досье гения из провинции // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2016, № 4.

Демченко А. Духовная составляющая музыки А.Шнитке // Общественные науки. 2012, № 2.

Демченко А. Духовная тематика в творчестве Шнитке // Музыковедение. 2009, № 12.

Демченко А. Е.М.Бикташев // Браво, «Поволжье», браво! Саратов, 2017.

Демченко А. Евгений Бикташев // Композиторы и музыковеды Саратова. М., 2008.

Демченко А. Его начало // Волга XXI век. 2018, № 9–10.

Демченко А. Его пианистическое реноме // Анатолий Скрипай. Творческий портрет музыканта. Саратов, 2003.

Демченко А. Её путь в искусстве // Елене Гохман посвящается. Саратов, 2005.

Демченко А. Елена Гохман // *Демченко А.* Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. М., 2017.

Демченко А. Елена Гохман // Композиторы и музыковеды Саратова. М., 2008.

Демченко А. Елена Гохман // Отечественная музыка XX века. Реалии и мифы. М., 2019.

Демченко А. Елена Гохман. К 70-летию со дня рождения (буклет). Саратов, 2005.

Демченко А. Елена Гохман. Саратов, 2005.

Демченко А. За линией горизонта. Саратов, 2015

Демченко А. За пределами бренного времени? // Оренбуржье музыкальное. 2007, № 3.

Демченко А. Запоздалые «Цветы запоздалые» // Саратов. 1993, 15 июня.

Демченко А. Звезда Леонида Сметанникова // Мастера саратовской сцены. Саратов, 1995.

Демченко А. Звучат духовые инструменты // Сов.музыка. 1987, № 9.

Демченко А. Зигзаги прямой (начало) // Волга – XXI век. 2012, № 3–4.

Демченко А. Зигзаги прямой (окончание) // Волга – XXI век. 2012, № 7–8.

Демченко А. Золотой фонд современного саратовского пианизма // Фортепианное исполнительство и педагогика. Саратов, 2011.

Демченко А. И в качестве резюме // Альфред Шнитке: художник и эпоха. Саратов, 2010.

Демченко А. И вновь «Испанские мадригалы» // Новости Шнитке-центра. 2018, № 7.

Демченко А. Иван Субботин // Диалог искусств и арт-парадигм. Том XXV. Саратов, 2021.

Демченко А. Из истории музыкальной культуры Саратова // Композиторы и музыковеды Саратова. М., 2008.

Демченко А. Из истории становления региональной музыкально-образовательной системы // 120 лет муз. Образования в Тамбове: история, проблемы, перспективы. Тамбов, 2002.

Демченко А. Из истории фортепианной педагогики Саратова // Исполнительская интерпретация. Музыкальная наука. Музыкальная и театральная педагогика. Саратов, 2012.

Демченко А. Избранные страницы исполнительского искусства. Саратов, 2018.

Демченко А. Избранные страницы творчества Елены Гохман. Саратов, 2014.

Демченко А. Инновационные технологии в исследовании художественно-культурных процессов // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика. Саратов, 2019.

Демченко А. Искания, труды, дерзания. Саратов, 2018.

Демченко А. Искусство Леонида Сметанникова. М., 2008.

Демченко А. Искусство об одной из перспектив нашего бытия // Музыкант-классик. 2019, № 6.

Демченко А. Испания в сердце… // Музыкальная академия. 2015, № 3.

Демченко А. Испанские мадригалы // Елена Гохман, «Испанские мадригалы». Тамбов, 2016.

Демченко А. Испанские мадригалы // Фестиваль камерной музыки. Волгоград, 2005.

Демченко А. Исходные вехи большого пути // Волга. 2019, № 7–8.

Демченко А. Исходные вехи становления музыкальной культуры Саратова // Музыкальная летопись. Вып.9. Майкоп, 2019.

Демченко А. Итог итогов // Музыкальная академия. 2016, № 3.

Демченко А. Итог: мудрая сдержанность и душевный покой // Музыкальная академия. 2012, № 2.

Демченко А. Их имена в истории // Энциклопедия Саратовского края. Саратов, 2011.

Демченко А. К 100-летию Саратовской консерватории // Музыкальная академия. 2012, № 3.

Демченко А. К 15-летию прославленного коллектива // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика. Саратов, 2018.

Демченко А. К 200-летию оперы в Саратове // РМГ. 2003, № 9.

Демченко А. К 70-летию со дня рождения Альфреда Шнитке // Вопросы музыкознания и музыкальной педагогики. Тамбов, 2004.

Демченко А. К большому юбилею композитора // Музыка и время. 2010, № 11.

Демченко А. К вершинам искусства. Саратов, 2003

Демченко А. К вопросу о творческом потенциале российской периферии // Музыка в современном мире. Тамбов, 2005.

Демченко А. К новым жизненным горизонтам // Музыкант-классик. 2018, № 11–12.

Демченко А. К проблеме Постмодерна // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Оренбург, 2011.

Демченко А. Кафедра истории музыки Саратовской консерватории в её прошлом и настоящем // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика. Саратов, 2020.

Демченко А. Кинематограф Альфреда Шнитке // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Вып.20. Оренбург, 2019.

Демченко А. Когда Сметанников поёт… Очерк первый // Народное творчество. 2018, № 4.

Демченко А. Когда Сметанников поёт… Очерк второй // Народное творчество. 2018, № 5.

Демченко А. Коллаж в искусстве XX века // Обсерватория культуры. 2015, № 4.

Демченко А. Коллаж и полистистилистика (учебное пособие). Саратов, 2015.

Демченко А. Коллаж и полистистилистика: от экспериментов авангарда в общехудожественное пространство (монография). Саратов, 2015.

Демченко А. Композитор Евгений Бикташев // Браво, «Поволжье»! Саратов, 2017.

Демченко А. Con tempo. Композитор Елена Гохман. М., 2016.

Демченко А. Консонансы–диссонансы // Диалог искусств и арт-парадигм. Том XXIII. Саратов, 2021.

Демченко А. Константин Федин. Саратов, 2017.

Демченко А. Контур творческого облика // PianoФорум. 2016, № 2.

Демченко А. Контуры Постмодерна // Музыка в современном мире. Тамбов, 2011.

Демченко А. Контуры театрального искусства // Исполнительское искусство и педагогика. Саратов, 2014.

Демченко А. Космогонические прозрения художественного авангарда // Классический авангард. Вып.12. Минск, 2009.

Демченко А. Космогония авангарда // Беспредметность и абстракция. М., 2011.

Демченко А. Космогония авангарда и прогнозы Альфреда Шнитке // А.И.Демченко. Статьи о музыке. М., 2008.

Демченко А. Космогония авангарда. Саратов, 2012.

Демченко А. Л.Л.Христиансен // Сов.музыка. 1980, № 4.

Демченко А. Леонид Сметанников // Муз.жизнь. 1981, № 9.

Демченко А. Леонид Сметанников. Саратов, 1994.

Демченко А. Леонид Сметанников // Избранные страницы исполнительского искусства. Саратов, 2018.

Демченко А. Леониду Сметанникову – 75! // Камертон. 2018, № 104.

Демченко А. Лето в Саратове приходит после Собиновского // Музыкальный журнал. 2019, № 3.

Демченко А. Литературное прошлое Саратова (Часть I) // Волга XXI век. 2017, № 3–4.

Демченко А. Литературное прошлое Саратова (Часть II) // Волга XXI век. 2017, № 5–6.

Демченко А. Луч света в тёмном царстве // Балет. 2000, № 1–2.

Демченко А. Любая превосходная степень… // Муз.академия. 1996, № 3.

Демченко А. Любовь и творчество против ударов судьбы // Балет. 1998, № 7.

Демченко А. Люди, которые знают, что делают, не боятся провала // Музыкальная жизнь. 2018, № 4.

Демченко А. Людмила Алексеевна Лицова // По страницам истории дирижёрско-хорового образования в Саратове. Саратов, 2004.

Демченко А. Людмила Алексеевна Лицова в панораме хорового искусства Саратова // Камертон. 2017, № 12.

Демченко А. Людмила Лицова // Избранные страницы исполнительского искусства. Саратов, 2018.

Демченко А. Людмила Телиус // Балет. 2001, № 6.

Демченко А. Магия звука // РМГ. 2002, № 3.

Демченко А. Маленькая история одной почтовой карточки // Альфред Шнитке: художник и эпоха. Саратов, 2010.

Демченко А. Маэстро на все руки // Волга XXI век. 2017, № 9–10.

Демченко А. Между Саратовом и Самарой // Волга – XXI век, 2021, № 5

Демченко А. Мир личности в творчестве Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.9. М., 2014.

Демченко А. Мировая художественная культура как системное целое. М., 2010.

Демченко А. Миссия выдающегося певца // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2018.

Демченко А. Михаил Кузмин // Диалог искусств и арт-парадигм. Том XIX. Саратов, 2021.

Демченко А. Многообразная музыкальная реальность // Вестник Саратовской консерватории. 2019, № 4.

Демченко А. Музыка над Волгой. Саратов, 2001.

Демченко А. Музыкальная космогония // Проблемы музыкальной науки. 2013, № 2.

Демченко А. Музыкальная культура Саратова. Саратов, 2001.

Демченко А. Музыкальная наука в Саратове // Традиции художественного образования и воспитания. Саратов, 2004.

Демченко А. Музыкальное искусство (Цикл статей) // Энциклопедия Саратовского края. Саратов, 2011.

Демченко А. Музыкально-театральная летопись Саратова // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2010.

Демченко А. Музыкальный театр // Энциклопедия Саратовского края. Саратов, 2011.

Демченко А. Мэтр вокала. Саратов, 2018.

Демченко А. На вираже 1960-х // Временник Зубовского института. 2019, № 3.

Демченко А. На волне расцвета русской детской литературы. Лев Кассиль // Филологические науки. 2020, № 1.

Демченко А. На заре XX века // Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры. Самара, 2019.

Демченко А. На исходных рубежах художественного поиска // Музыкальное искусство и наука в XXI веке. Астрахань, 2014.

Демченко А. На пути к авангарду // Проблемы современной музыки. Пермь, 2014.

Демченко А. На пути к высшему музыкальному образованию в российской провинции // 120 лет музыкального образования в Тамбове: история, проблемы, перспективы. Тамбов, 2002.

Демченко А. На рубеже XXI столетия // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2011.

Демченко А. На финише эпохи // Музыка, XXI век. Проблемы творчества. Пермь, 2019.

Демченко А. Навстречу юбилею // Музыкальный Саратов. 2005, № 1.

Демченко А. Найти своё место // РМГ. 2005, № 4.

Демченко А. Наталья Тарасова и Анатолий Скрипай // Диалог искусств и арт-парадигм. Том XXIV. Саратов, 2021.

Демченко А. Наш Кассиль. Саратов, 2020.

Демченко А. Наш Чернышевский // Волга XXI век. 2020, № 9–10.

Демченко А. Немецкий композитор из России // Проблемы музыкальной науки. 2010, № 6.

Демченко А. Немецкий композитор из России // Культура и искусство Германии. Тамбов, 2014.

Демченко А. Немецкий композитор из России. Тамбов, 2019.

Демченко А. Немцы России и немцы Поволжья как фактор культуры // Проблемы языка. Саратов, 2004.

Демченко А. Нерв инакомыслия. К 85-летию Альфреда Шнитке // Музыкальное искусство, выпуск 20. Донецк, 2019.

Демченко А. Новационный проект // Национальное культурное наследие России. Самара, 2018.

Демченко А. О взаимодействии искусств на примере коллажа и полистилистики // Искусство и культура. 2015, № 2.

Демченко А. О музыкальной жизни Саратова // Художественное образование. Саратов, 2008.

Демченко А. О музыке М.Симанского // Сов.музыка. 1977, № 6.

Демченко А. О научном потенциале музыкального вуза // Проблемы музыкальной науки. 2012, № 2.

Демченко А. О научных конференциях // Камертон. 2008, № 4.

Демченко А. О некоторых чертах общего и различного в науке и искусстве // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.7. М., 2010.

Демченко А. О приоритетах саратовских исполнителей на народных инструментах // Актуальные вопросы исполнительства на русских народных инструментах. Саратов, 2018.

Демченко А. О российских немцах, о немцах Поволжья и об одном из них // Музыкальный Саратов. 2005, № 1.

Демченко А. О саратовской постановке балета «Гойя» // Елене Гохман посвящается. Саратов, 2005.

Демченко А. О сегодняшнем лидере // *Демченко А.* Избранные статьи о музыке. Вып.4. Саратов, 2005.

Демченко А. О фольклорном компоненте музыкальной культуры Саратова // Памяти Л.Л.Христиансена. Саратов, 2006.

Демченко А. Об одной из вех творческой эволюции Альфреда Шнитке // Проблемы современного искусства. Астрахань, 2009.

Демченко А. Об одной из русских земель. Искусство Саратовского края. Saarbrücken, 2017.

Демченко А. Об одном из региональных вариантов развёртывания культуры исполнительства // Народные инструменты в русской и зарубежной музыкальной культуре. – Тамбов, 2021.

Демченко А. Об одном из векторов Постмодерна // Музыка и время. 2010, № 2.

Демченко А. Об одном из истоков художественного пространства Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.4. М., 2004.

Демченко А. Об одном из компонентов музыкальной культуры Саратова // Основы профессиональной подготовки студентов художественных специальностей. Саратов, 2003.

Демченко А. Один из штрихов одной из региональных культур // Диалог культур: XXI век. Балашов, 2001.

Демченко А. Одна из встреч // Памяти Л.Л.Христиансена. Саратов, 2006.

Демченко А. Opus posth. К 85-летию со дня рождения Альфреда Шнитке // Музыка и время. 2020, № 4.

Демченко А. Ораториальный цикл Елены Гохман // Музыкант-классик. 2015, № 11-12.

Демченко А. От редактора-составителя // *Бикташев Е.* Хоры и вокальные ансамбли. Саратов, 2019.

Демченко А. Откровение // Новости Шнитке-центра, 2019, № 10.

Демченко А. Открывая горизонты Постмодерна // Альфред Шнитке: художник и эпоха. Саратов, 2010.

Демченко А. Открывая горизонты эпохи // Искусство и образование: методология, теория, практика. М., 2018.

Демченко А. Очередной юбилей и предварительные итоги // Волга XXI век. 2019, № 5-6.

Демченко А. Вместо прелюдии // Диалог искусств и арт-парадигм. Том XXII. Саратов, 2021.

Демченко А. Памяти Елены Гохман. Новости Шнитке-центра. 2017.

Демченко А. Панорама композиторского творчества // Музыка и время. 2012, № 11.

Демченко А. Певец // Ровесники, ровесницы. Саратов, 1975.

Демченко А. Perpetuum mobile // Музыка и время, 2018, № 8.

Демченко А. Песенная летопись Евгения Бикташева // Музыка и время. 2021, № 1.

Демченко А. Песенное творчество Евгения Бикташева // Бикташев Е., Саратовский вальс. Саратов, 2004.

Демченко А. Пианист Анатолий Скрипай. Саратов, 2005.

Демченко А. Пианист Лев Шугом. Саратов, 1996.

Демченко А. Пианистическая плеяда // Фортепиано. 2012, № 3–4.

Демченко А. Пианистическая тетрада. Очерк третий. Анатолий Скрипай // Вопросы инструментального исполнительства. Саратов, 2019.

Демченко А. Пианистическая тетрада. Очерк четвёртый. Лев Шугом // Вопросы инструментального исполнительства. Саратов, 2019.

Демченко А. Пианистические традиции Саратова // Культурное наследие Саратова. Саратов, 2012.

Демченко А. Пианистические традиции Саратовского колледжа искусств // Культурное наследие Саратова. Саратов, 2013.

Демченко А. Подводя предварительные итоги // Музыкальная академия. 2006, № 4.

Демченко А. Позднее творчество Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.10. М., 2016.

Демченко А. Позднее творчество Альфреда Шнитке. Саратов, 2009.

Демченко А. Позитивная альтернатива // Музыка и время, 2018, № 12.

Демченко А. Полистилистика Альфреда Шнитке // Актуальные проблемы современного искусствознания. Вып.6. Оренбург, 2009.

Демченко А. Полиэтника Альфреда Шнитке // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Оренбург, 2014.

Демченко А. Полёт и музыка души. Саратов, 2002.

Демченко А. Полтора столетия назад. Саратов, 2020.

Демченко А. Последние из могикан // Музыкальная жизнь. 2009, № 4.

Демченко А. Постмодерн Альфреда Шнитке // Искусство и культура. 2014, № 4.

Демченко А. Постмодерн в призме творчества двух композиторов России // Искусство и культура. 2010, № 4.

Демченко А. Постмодерн Елены Гохман // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы. – М., 2021.

Демченко А. Потенциал музыкальной культуры Саратова // Диалог искусств и арт-парадигм. Том XXII. Саратов, 2021.

Демченко А. Поэтическая душа Испании // Музыка в современном мире. Тамбов, 2016.

Демченко А. Поэтическая траектория Михаила Кузмина // 1917 год: опыт осмысления в культуре. Саратов, 2018.

Демченко А. Прекрасное лицедейство // Волга – XXI век. 2016, № 11–12.

Демченко А. Прогнозы иной эпохи // Проблемы музыкальной науки. 2015, № 2.

Демченко А. Прошлое и настоящее музыкального Саратова // Наука о культуре. Вып.3. М., 2003.

Демченко А. Прощание с композитором // Вестник культуры. 2010, № 12.

Демченко А. Путь в профессиональное искусство // Народные инструменты в русской и мировой музыкальной культуре. Тамбов, 2018.

Демченко А. Путь в профессиональное искусство // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2017.

Демченко А. Путь длиной в столетие // Искусство и образование. 2012, № 4.

Демченко А. Путь длиною в жизнь // Музыкальная жизнь в едином культурном пространстве. М., 2016.

Демченко А. Путь к зрелости // Диалог искусств и арт-парадигм. Том XXII. Саратов, 2021.

Демченко А. Раздвигая горизонты // Проблемы музыкальной науки. 2010, № 2.

Демченко А. Ratio и irratio в науке и искусстве // Музыкальное искусство и наука XXI века. Астрахань, 2009.

Демченко А. Ratio, Urbanus, Kosmogonia // Болховитинские чтения. Воронеж. 2016.

Демченко А. Региональная специфика деятельности художественного вуза // Оренбуржье музыкальное. 2012, № 3.

Демченко А. Religio в музыке Альфреда Шнитке // Обсерватория культуры. 2010, № 6.

Демченко А. Рефлексы генопамяти А.Г.Шнитке // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2020.

Демченко А. Рефлексы памяти генотипа Альфреда Шнитке // Память в искусстве и науке. М., 2016.

Демченко А. Родом из детства // Музыкальная жизнь. 2009, № 10.

Демченко А. Родом из детства // Образование в сфере искусства. 2019, № 2.

Демченко А. Родом из провинции. Три большие имени начала XX века // Манускрипт. 2019, № 9.

Демченко А. Романтизм без берегов // Проблемы музыкальной науки. 2016, № 2.

Демченко А. Русские певцы. Саратов, 2004.

Демченко А. Saratov // *New Grove* (энциклопедия). Т.18. Лондон, 2001.

Демченко А. Saratov conservatory // Saratov musical school. Саратов, 2018.

Демченко А. Саратовская композиторская организация // Союз композиторов РСФСР между съездами (1984–1989). М., 1989.

Демченко А. Саратовская консерватория // РМГ. 2002, № 3

Демченко А. Саратовская консерватория (1912–2012). Саратов, 2012.

Демченко А. Саратовская консерватория в прошлом и настоящем // Музыка: искусство, образование, диалог культур. Махачкала, 2010.

Демченко А. Саратовская консерватория: вехи хорового искусства. – Саратов, 2022.

Демченко А. Саратовская консерватория: горизонты исследовательской деятельности // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры. Саратов. 2013.

Демченко А. Саратовская консерватория: исполнительские традиции на духовых и ударных инструментах // Педагогическая практика. Саратов, 2019.

Демченко А. Саратовская опера: хроника двух столетий // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства. Вып.5. Оренбург, 2008.

Демченко А. Саратовская плеяда // Избранные страницы исполнительского искусства. Саратов, 2018.

Демченко А. Саратовская плеяда // Фортепиано. 2002, № 3.

Демченко А. Саратовская театральная школа // Вестник Саратовской консерватории. 2020, № 4.

Демченко А. Саратовские пианисты. Саратов, 2002.

Демченко А. Саратовский вальс // Музыкальная академия. 2003, № 2.

Демченко А. Саратовской композиторской организации – три четверти века // Образование в сфере искусства. 2015, № 1.

Демченко А. Саратовской консерватории – 100 лет // Волга XXI век. 2012, №№ 11–12

Демченко А. Слово о композиторе // Юрий Массин. Музыка над Волгой. Саратов, 2010.

Демченко А. Смена ориентиров // Диалог искусств и арт-парадигм. Том XXII. Саратов, 2021.

Демченко А. Смысловые ориентиры полистилистики Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.2. М., 2001.

Демченко А. Спектакль состоялся // Труд. 1997, 28 ноября.

Демченко А. Spiritus spiritualis // Диалог искусств и арт-парадигм. Том II. Саратов, 2018.

Демченко А. Становление музыкального образования в Саратове // Традиции художественного образования и воспитания. Саратов, 2004.

Демченко А. 100 лет Саратовской консерватории // PianoФорум. 2012, № 3.

Демченко А. Столетие назад // Филологические науки. 2020, № 12.

Демченко А. Судьбоносная миссия // Императорское русское музыкальное общество: на переломах истории. Екатеринбург. 2018.

Демченко А. Судьбоносная миссия. Очерк первый // Музыкант-классик. 2019, № 2.

Демченко А. Судьбоносная миссия. Очерк второй // Музыкант-классик. 2019, № 4.

Демченко А. Сфера духовного в творчестве Альфреда Шнитке // Великая Победа: наследие и наследники. Саратов, 2020.

Демченко А. Творчество А.Г.Шнитке. Саратов, 2016.

Демченко А. Творчество Е.В.Гохман. Саратов, 2005.

Демченко А. Творчество Елены Гохман в контексте исканий Постмодерна // Литературно-художественный авангард. Саратов, 2008.

Демченко А. Творчество Елены Гохман. Саратов, 2007.

Демченко А. Творчество Шнитке. Саратов, 2004.

Демченко А. Творчество Шнитке. Саратов, 2009.

Демченко А. Театр – это моя жизнь // Музыкальный журнал. 2018, № 10.

Демченко А. The Horizons of Otherness. Towards the 85th Anniversary of the Birth of Alfred Schnittke // Проблемы музыкальной науки. 2019, № 3.

Демченко А. Техника техник // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире. Астрахань, 2020.

Демченко А. Традиции исполнительства на духовых и ударных инструментах // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире. Астрахань, 2020.

Демченко А. Третье направление // Музыка и время. 2015, № 12.

Демченко А. Третья в России, первая в провинции. Саратов, 2018.

Демченко А. Третья в России, первая в провинции. Очерк первый // Музыка и время. 2017, № 7.

Демченко А. Третья в России, первая в провинции. Очерк второй // Музыка и время. 2017, № 8.

Демченко А. Третья в России, первая в провинции. Очерк третий // Музыка и время. 2017, № 9.

Демченко А. Третья в России: поучительный опыт // Профессиональное музыкальное образование: история, теория и практика. Алматы, 2019.

Демченко А. Три больших имени // Диалоги о культуре и искусстве. Пермь, 2019.

Демченко А. Три кита Леонида Сметанникова // Музыкальная академия. 2005, № 4.

Демченко А. 30-й заключительный // *Анатолий Селянин* Моя творческая жизнь. Саратов, 2017.

Демченко А. Триумфальный вечер юбиляра // Музыкант-классик. 2019, № 4.

Демченко А. У времени в плену. Саратов, 1991.

*Демченко А. У*тверждая высокую духовность // Современное исполнительское искусство: традиции и инновации. Астана, 2018.

Демченко А. Фагот – моё вдохновение! // Камертон. 2017, № 95.

Демченко А. Феноменология глобализма // Альфред Шнитке: художник и эпоха. Саратов, 2010.

Демченко А. Фортепианные циклы // Сов.музыка. 1984, № 12.

Демченко А. Христианские дискурсы музыки Альфреда Шнитке // Христианство и славянское культурное наследие. Кемерово, 2013.

Демченко А. Художественная культура Саратовского края. Часть первая. Литературная классика. Саратов, 2017.

Демченко А. Художественная культура Саратовского края. Часть вторая. Пластические искусства (Архитектура. Скульптура. Живопись). Саратов, 2017.

Демченко А. Художественная культура Саратовского края. Часть третья. Музыка, театр и кино. Саратов, 2017.

Демченко А. Художественные проекции процесса космизации // Альманах авангарда. Минск, 2010.

Демченко А. Художественный вуз в региональном формате // Искусство, философия, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. 2012, № 5.

Демченко А. Художественный вуз как центр культуры // Культурное наследие Саратова. Саратов, 2012.

Демченко А. Художник планетарного масштаба (статья первая) // Оренбуржье музыкальное. 2009, № 3.

Демченко А. Художник планетарного масштаба (статья вторая) // Оренбуржье музыкальное. 2009, № 4.

Демченко А. Художники-волжане // Диалог искусств и арт-парадигм. Том XIX. Саратов, 2021.

Демченко А. Цвет саратовской живописи // Волга – XXI век. 2020, № 1–2.

Демченко А. Центр комплексных художественных исследований: концепты и направления деятельности // Новости Шнитке-центра. 2018, № 5.

Демченко А. Центральный элемент художественной системы Альфреда Шнитке // Музыка и время. 2014, № 12.

Демченко А. Central element the artistic system of Alfred Schnittke (to the 85th anniversary of the birth) // Horizons umenia of art № 6 // Iinternational scientific web conference. Banská Bystrica, 2019.

Демченко А. Четыре взгляда из XXI столетия. Очерк первый // Музыкант-классик. 2020, № 6.

Демченко А. Четыре взгляда из XXI столетия. Очерк второй // Музыкант-классик. 2020, № 7.

Демченко А. Четыре взгляда из XXI века, Очерк третий // Музыкант-классик. 2020, № 8.

Демченко А. XIV Собиновский фестиваль // РМГ. 2002, № 6.

Демченко А. Чеховский диптих Елены Гохман // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2018.

Демченко А. Шнитке и авангард // Малевич. Классический авангард. Вып.14. Витебск, 2011.

Демченко А. Шнитке и город его детства // Музыкант-классик. 2014. № 11-12.

Демченко А. Шнитке-локус // Альфред Шнитке: художник и эпоха. Саратов, 2010.

Демченко А. Штрихи к портрету // РМГ. 2001, № 10.

Демченко А. Эволюционная динамика музыкальной культуры Саратова // Культура и искусство Поволжья. Саратов, 2002.

Демченко А. Эволюционная модель становления регионального музыкального образования // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005, № 1.

Демченко А. Юрий Массин // Композиторы и музыковеды Саратова. М., 2008.

Демченко А. Юрий Массин. Легенда о соболиной охоте. Саратов, 2001.

Демченко А., Демченко Г. Вехи. События. Лица (Искусство Саратова). Саратов, 2015.

Демченко А., Демченко Г. «Золотой фонд» столицы Поволжья. Саратов, 2015.

Демченко А., Демченко Г. Композитор Евгений Бикташев. Саратов, 2019.

Демченко А., Королевская Н. И вновь «Испанские мадригалы» // Новости Шнитке-центра. 2018, № 7.

Демченко Александр Иванович // Саратовская консерватория (1912–2012). Саратов, 2012.

Демченко Александр Иванович // *Who is who* в России. Цюрих, 2008.

Демченко Александр Иванович // Международная энциклопедия «Лучшие люди». М., 2012.

Демченко Александр Иванович // Мир музыкальной культуры. Саратов, 2013.

Демченко Александр Иванович // Российские научные школы. Т.3. М., 2009.

Демченко Александр Иванович // Учёные России. Т.5. М., 2009.

Демченко Александр Иванович // Энциклопедия Саратовского края. Саратов, 2011.

Демченко Г. Александр Ярешко // Композиторы и музыковеды Саратова. М., 2008.

Демченко Г. Анатолий Селянин: «Мы с Жаком Шираком читали друг другу Лермонтова» // Рампа. 2007, сентябрь-октябрь.

Демченко Г. Бенефис великолепного фагота // Камертон. 2012, № 43 (57).

Демченко Г. Библиография // Саратовская консерватория (1912–2012). Вехи, события, лица. Саратов, 2012. 2006, № 12.

Демченко Г. В гостях у саратовцев. РМГ. 2003, № 1.

Демченко Г. В гостях у Юрия Массина // Рампа. 2007, январь.

Демченко Г. В зените творческой славы // Рампа. 2005, январь.

Демченко Г. В преддверии юбилея // Камертон. 2011, № 26.

Демченко Г. В русле славных традиций // Рампа. 2008, май.

Демченко Г. «Великолепная семёрка» Виктора Егорова // РМГ. 2002, № 7.

Демченко Г. Вести с «Большой Волги» // РМГ. 2006, №№ 1–2.

Демченко Г. Два гения с берегов Волги // Новости Шнитке-центра. 2017, № 3.

Демченко Г. Две судьбы. Музыкальный Саратов. 2005, № 1.

Демченко Г. Демченко Александр Иванович // Энциклопедия «Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова 1912–2012». Саратов, 2012.

Демченко Г. «Достойно есть» // Музыкальная академия. 2018, № 4.

Демченко Г. «И горнее, и дольнее» // РМГ. 2005, № 12.

Демченко Г. «И дам ему звезду утреннюю…» // Рампа. 2005, Ноябрь.

Демченко Г. Игра контрастов как композиционный принцип творчества Елены Гохман 1960–1980-х годов. Астрахань, 2016.

Демченко Г. Инструментальные камерные ансамбли Елены Гохман // Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики. Саратов, 2011.

Демченко Г. Итог итогов // Музыкальная академия. 2016, .№ 3.

Демченко Г. К 15-летию прославленного коллектива Архиерейского мужского хора Духосошественского кафедрального собора // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практика. Саратов, 2018.

Демченко Г. К 60-летию Саратовской организации Союза композиторов России // Камертон. 2012, № 34 (48).

Демченко Г. Камерно-инструментальный ансамбль в творчестве Елены Гохман. К 85-летию композитора // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Сборник статей по материалам XVI Международной научно-практической конференции 14 февраля 2020. Тамбов, 2020.

Демченко Г. Классика и авангард в камерно-инструментальном творчестве Елены Гохман // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Сборник научных трудов ОГИИ. Вып.11. Оренбург, 2012.

Демченко Г. Композиторы Саратова: прошлое и настоящее // РМГ. 2003, № 9.

Демченко Г. Маэстро на все руки // Волга XXI век. 2017, № 9–10.

Демченко Г. Музыкальное рукопожатие «Большой Волги». Саратовские вести. 2006, 26 января.

Демченко Г. «Музыкальные приношения» Благовещенской недели. // Камертон. 2013, № 52-53 (66-67).

Демченко Г. Музыкант с пламенной душой // Вестник культуры. 2012, .май.

Демченко Г. Мэтр вокального искусства // РМГ. 2004, № 10.

Демченко Г. На вершине педагогического Олимпа // Рампа. 2004, декабрь.

Демченко Г. «Нынче Муха-цокотуха именинница» // Балет. 2008, № 4.

Демченко Г. О сегодняшнем дне Саратовской организации Союза композиторов России. Репортёр. 2002, 29 ноября.

Демченко Г. Основные векторы камерно-инструментальных сочинений Е.Гохман. К 80-летию со дня рождения композитора // Музыка в современном мире: наука, педагогика. исполнительство. Тамбов, 2015.

Демченко Г. От истории к современности // РМГ. 2005, № 5.

Демченко Г. От юбилея к юбилею // Вестник культуры. 2010, ноябрь.

Демченко Г. Очередной юбилей и предварительные итоги // Волга XXI век. Литературно-художественный журнал. 2019., № 5–6.

Демченко Г. Памяти «великого Генриха» // РМГ. 2002, № 4.

Демченко Г. «Первая скрипка» // Рампа. 2006, ноябрь.

Демченко Г. Полиэтника творчества Евгения Бикташева // Музыка как национальный мир искусства. Казань, 2015.

Демченко Г. Праздник в Голубой гостиной // Музыкальный Саратов. 2005, № 1.

Демченко Г. «Саратовский вальс» Евгения Бикташева // РМГ. 2005, №№ 1–2.

Демченко Г. Старейшее училище Поволжья отмечает свой юбилей // Музыкальный Саратов. 2005, № 1.

Демченко Г. Столетнее, но не стареющее (к 100-летию Саратовского муз.училища). Земля Саратовская. 1995, 18 мая.

Демченко Г. Творческое кредо Евгения Бикташева // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тамбов, 2016.

Демченко Г. Триумфальный вечер юбиляра // Музыкант классик, 2019. № 4.

Демченко Г. Трости из дерева // Музыкальная академия. 2009, № 1.

Демченко Г. Уникальный хоровой коллектив // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тамбов, 2019.

Демченко Г. Ученики играют для учителя. Саратов-СП. 2001, 15 декабря.

Демченко Г. Этапы эволюции камерной музыки Елены Гохман // Музыкальное и художественное творчество. Краснодар, 2011.

Демченко Г. «Я всего лишь трубач» // Камертон. 2007, вып.5, сентябрь.

Демченко О. Весь балет в один Саратов // Балет. 2002, № 2.

Диалог искусств и арт-парадигм. Тома XXII и XXIII. Посвящение Елене Гохман. Саратов, 2021.

Диалог искусств и арт-парадигм. Тома XXIV и XXV. Музыкальная культура Саратова. Саратов, 2021.

Динес А. Маркиза. Саратов, 2008.

Дмитриев Ю. Лидия Русланова // Воображаемый концерт. Л., 1971.

Дом жилой. Соляная, 30. Саратов, 2016.

Донецкий Б. Архитекторы Саратова: библиографический словарь. Саратов, 2005.

Донецкий Б. Кто построил Саратовский университет. Саратов, 1999.

Донецкий Б. По саратовским следам «Золотого теленка». Саратов, 2017.

Драгуданова А. Шаги творческой биографии // Камертон. 2013, № 49.

Дьяконов В. Лицедеи, певчие, музыканты. Саратов, 1991.

Дьяконов В. Покоритель музыкальной Вселенной // Саратовские вести. 2018, 14 марта.

Дьяконов В. Театральная провинция – столицам. Саратов, 2009.

Дьяконов В. Театральное отражение эпох. Саратовские театры XX столетия. Саратов, 2001.

Евдокимов Я. Музыкальное прошлое Саратова (до 1917 года) // Из музыкального прошлого. Т.1. М.1960.

Егорова И. Л.Л.Христиансен и его школа научного, педагогического и исполнительского фольклоризма // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2010.

Егорова И. О семантике музыкально-поэтического образа русской народной песни в целостном анализе по методу Л.Л.Христиансена // Традиции художественного образования и воспитания. Саратов, 2004.

Егорова И. Песенный фольклор и проблемы народного исполнительства. Саратов, 2018.

Егорова Т. Памяти Е.В.Гохман // Камертон. 2011, № 21.

Егорова Т. Четвёртая международная конференция им. Б.Л.Яворского // Камертон. 2011, № 1.

Елена Дмитриевна Ершова: музыкант, педагог, учёный. Саратов, 2012.

Елене Гохман посвящается (Статьи Н.Аршиновой, Л.Вишневской, А.Григорьевой, А.Демченко, Е.Ивановой, Т.Кан, Н.Королевской, Е.Михайловой, Н.Михайловой, О.Немковой, Т.Нечаевой, Л.Топорковой, А.Трухановой, Л.Хашовой, Л.Христиансен, М.Цапковой). Саратов, 2006.

Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. Саратов, 2005.

Елизавета Владимировна Шумская. М., 1953.

Елина Е., Орлов М. Преодолевая границы: художественная культура в системе ценностей // Обсерватория культуры. 2010, № 6.

Епанчин Ю. Русская литература XX века глазами историка. Саратов, 2016.

Ерина Е. Страницы театрально-музыкальной жизни АССР немцев Поволжья // Из истории культуры немцев Поволжья. Саратов, 1993.

Жданова Т. Под знаком современной музыки // *Gradus ad Parnassum*. 2011, № 1.

Живое сердце. Саратов, 2013.

Жизнь и творчество Льва Кассиля. М., 1979.

Жизнь после жизни (сборник статей к 80-летию со дня рождения Е.В.Гохман). Саратов, 2016.

Закиров А. Волшебник Москвы из Аткарска // Годы и люди. Вып.1. Саратов, 1983.

Заключительный фрагмент из книги // Проблемы музыкальной науки. 2013, № 1.

Заком Л. Из истории оперного искусства в Саратове // Литература, кн.9. Саратов, 1948.

Заливухина Л. Всё остается людям. Саратов, 2018.

Занорин А. Поздравление // Камертон. Саратов. 2018, № 1.

Захаров Е. Олег Табаков. М., 1966.

Захаров К. Мотивы игры в русских сатирических комедиях XIX века. Саратов, 2017.

Зверев Ю. Я, силы вашей частица. Саратов, 2017.

Зотова И. Душа поющая. Леонид Зотов. Саратов, 2018.

Зубов С. Вклад М.Н.Галкина-Врасского в развитие музыкального образования Саратова // Актуальные вопросы истории. Вып.1. Саратов, 1999.

Зыков А. Танцевально-пластические средства выразительности драматического актера. Саратов, 2014.

И родилась слава столицы Поволжья. Саратов, 1990.

И.В.Способин. Музыкант. Педагог. Учёный. М., 1967.

Иванов Н. Вселенная слова, цвета, звука Александра Демченко. Саратов-СП. 2003, 25 января.

Иванова Е. «Русская душа обречена…». Репортёр. 2003, 18 марта.

Иванова Е. В призвании – спасение себя // Неделя области. 2002, 27 ноября.

Иванова Н. Рудольф Л.М. // Профессора и доктора наук Саратовской области. Т.1. Саратов, 2000.

Ивашкин А. Святослав Кнушевицкий. М., 1977.

Игнатьев В., Лебединский М. Города Саратовской области. Аткарск.

Из истории Саратовской консерватории. Сборник статей и воспоминаний. Саратов, 2004.

Из отзывов на книги А.И.Демченко // Искания, Труды, Дерзания. Саратов, СГК, 2018. Искания, Труды, Дерзания. Саратов, 2018.

Искусство и власть. Саратов, 2014.

Искусство и власть. Саратов, 2016.

Искусству все возрасты покорны. Саратов, 2017.

Исполнительное искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практика. Саратов, 2020.

Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практика. Саратов, 2017.

Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практика. Саратов, 2018.

Исполнительское искусство и педагогика: история, теория, практика. Саратов, 2015.

Исполнительское искусство и педагогика: история, теория, практика. Саратов, 2016.

История Саратовского края в XVI–XVIII вв. Саратов, 1923.

История Саратовского края с древнейших времён до 1917 года. Саратов, 1996.

История Саратовского края с древнейших времён до наших дней. Саратов, 2008.

История, теория и практика фольклора. Саратов, 2017.

К 35-летию Саратовского театра оперетты. Энгельс, 2003.

К выдвижению на Международную премию // Искания, Труды, Дерзания. Саратов, 2018.

Каверин М. Александр Демченко. «Весна священная». Музыкальное обозрение. 2001, № 2.

Кавунов А. Города Саратовской области. Саратов, 1958.

Казаков Б. Страницы летописи Саратова. Саратов, 1987.

Калинина Н. Интересное общение с профессионалом. Оренбуржье музыкальное. 2001, № 4.

Кан Т. О моём друге // Рампа. 2005, № 4.

Карл Людвигович Мюфке и его архитектура. Саратов, 2009.

Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века (рецензии А.Алексеева, Е.Шевлякова, Г.Ермаковой, С.Гончаренко, К.Дюшалиева, Л.Ивановой) // Аналогии и параллели. Саратов, 2013.

Карякин Ю., Плимак Е. Запретная мысль обретает свободу. М., 1966.

Квадратный метр: живопись, графика, фотография, цифровое искусство. Саратов, 2015.

Кекова С. О духовном в русской словесности. Саратов, 2018.

Кенигсберг А. Галина Ковалёва // Театр. 1963, № 6.

Кивалова Л. «Испанские мадригалы» по-саратовски // Саратов. 2002, 27 декабря.

Кивалова Л. Александр Иванович Демченко // Музыкальный фестиваль. Саратов, 2001.

Кивалова Л. Музыкальный фестиваль, посвящённый 50-летию Саратовской организации Союза композиторов России. Саратов, 2001.

Киреева А. Но пораженья от победы… // Саратовские вести. 1992, 5 февраля.

Киреева Н. «Прирождённый музыкальный писатель…» // Искания, Труды, Дерзания. Саратов, 2018.

Киреева Н. Новые горизонты искусствознания // Камертон. Саратов, 2018, № 1.

Киреева Н. Новые горизонты искусствознания // Музыка и время. 2018, № 1.

Кияненко И. По судьбе и по призванию. Саратов, 2008.

Композиторы и музыковеды Саратова. М., 2008.

Консон Г. Аналитический метод А.Демченко в исследовании творчества А.Шнитке // Камертон. 2010, № 16.

Консон Г. Аналитический метод А.Демченко в исследовании творчества А.Шнитке // Альфред Шнитке: художник и эпоха. Саратов, 2010.

Консон Г. Метод целостного анализа художественных текстов. М., 2012.

Консон Г. Целостный анализ и методология современного музыкознания. Москва, АО Издательские Технологии, 2018.

Консон Г. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов. М., 2010.

Константин Федин. М., 1980.

Конюс Г.Э. Материалы, воспоминания, письма. М., 1988.

Конюс Г.Э. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1965.

Королевская Н. Антология детской музыки Елены Гохман // Новости Шнитке-центра, 2019, № 10.

Королевская Н. «Головоломка» Елены Гохман. Семь эскизов для фортепиано // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2016.

Королевская Н. Женская исповедь: Марина Цветаева – Елена Гохман // Музыкальная академия. 2008, № 2.

Королевская Н. «Жизнь после жизни» // Проблемы музыкальной науки. 2016, № 1.

Королевская Н. И любовь, и мудрость // Камертон. 2011, № 25.

Королевская Н. «Испанские мадригалы» Е.Гохман в свете проблемы взаимодействия слова и музыки // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2006.

Королевская Н. Итоги Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM».

Королевская Н. Логика смыслообразования в жанрах вокального цикла, оратории и вокальной симфонии. Саратов, 2008.

Королевская Н. «Неизбежность культуры» сегодня // Обсерватория культуры, 2017, № 4.

Королевская Н. Новая книга о музыкальной жизни Саратова // Музыкальная академия. 2016, № 1.

Королевская Н. Приношение Елене Гохман // Камертон. 2016, № 85–86.

Королевская Н. Путешествие от Твери до Астрахани // Проблемы музыкальной науки. 2013, № 1.

Королевская Н. Рыцарь «ордена» Елены Прекрасной // Волга–XXI век. 2018, № 1-2.

Королевская Н. Слово и музыка в произведениях саратовских композиторов: в пространствах смысла (вокальный цикл «Бессонница», оратория «Испанские мадригалы»). Саратов, 2014.

Королевская Н. Формула успеха, или Под девизом Вольтера // Камертон. 2009, № 6.

Королевская Н., Вартанова Е. Вечер памяти Е.В.Гохман: два взгляда // Камертон 2011, № 4.

Корыхалова Н. Галина Ковалёва. Л., 1986.

Костомаров Н., Мордовцев А. Русские песни, собранные в Саратовской губернии. М., 1862.

Котин В. Города Саратовской области. Красноармейск. Саратов, 1987.

Красные ворота (выставка). Саратов, 2004.

Краткая история Саратова и Саратовской губернии. Саратов, 1881.

Крючков С. Визуальный режим: экранная культура как новая мифология. Саратов, 2014.

Кто есть кто в Саратовской губернии? Саратов, 2007.

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Л., 1966.

Кулакова Л., Западов В. А.Н.Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву». Л., 1974.

Кулапин Б. Живопись в музыке // Новые времена. 2009, № 34.

Кулапина О. Гений из Энгельса. Контексты и концепты // Проблемы музыкальной науки. 2010, № 6.

Кулапина О. Грандиозная реконструкция // Манускрипт, 2019, № 5.

Кулапина О. Несколько слов о знаменательном сборнике и замечательном юбиляре // Музыкальная академия. 2013, № 2.

Кулапина О. Юбилейный сборник // Музыка в современном мире. Тамбов, 2014.

Культура края. Саратов, 2007.

Курышева Н. О себе, о любви и не только. Саратов, 2010.

Кутырев П., Чулков А. Города Саратовской области. Вольск. Саратов, 1985.

Лайкиск М. Балет «Гойя» можно смотреть и слушать – как вам угодно // Известия Поволжья. 1997, № 44.

Ланщиков Н. Николай Гаврилович Чернышевский. М., 1982.

Лапшин В. Жемчужина земли карабулакской. Саратов, 2016.

Лев Шугом. Саратов, 2006.

Лев Шугом в воспоминаниях учеников. Саратов, 2019.

Левиновский В. Балетная сцена в Саратове в 1920-1940-е годы. Санкт-Петербург, 2018.

Левиновский В. Отклик из Нью-Йорка. О прошлом для будущего // Камертон. 2007, № 2.

Левинсон З. Романы Константина Федина. Тула, 1988.

Легенды земли Саратовской. Саратов, 2005.

Летопись жизни и деятельности художника А.П.Боголюбова. Саратов, 1988.

Лидия Русланова в воспоминаниях современников. М., 1981.

Липчанская Е. Творческое половодье // Музыкальное обозрение. 2005, № 12.

Логинова В. Творческие вузы – духовный потенциал страны // Оренбуржье музыкальное. 2012, № 1.

Лузина Е. По паркам и скверам Саратова. Саратов, 1987.

Майорова А. История культуры Саратовского края до начала XX века. Саратов, 2013.

Макогоненко Г. Радищев и его время. М., 1956.

Максимов Е. Имя улицы твоей. Саратов, 2007.

Максимов Е. Саратов, которого нет. Саратов, 2011.

Максимов Е., Сафронов Ю. Старый Саратов на фотографиях и открытках. Саратов, 2004.

Малинин Г. Памятники и памятные места Саратовской области. Саратов, 1971.

Малинин Г. Саратов. Саратов, 1980.

Малышева Т. Арнольд Бренинг. Саратов, 1998.

Малышева Т. Мир музыки Михаила Симанского. Саратов, 2001.

Малышева Т. Память жива // Саратовские вести. 2010, 22 октября.

Малышева Т., Степанидина О. Очерки по истории Саратовской консерватории (1912–1987). Саратов, 1988.

Мальшина Н. Творческие инновации // Bulletin of the International Centr of Art and Education, 2020, № 4.

Манжора Б. Александр Иванович Демченко // Композиторы и музыковеды Саратова. Саратов, 1982.

Манжора Б. Голос сердца. Саратов, 1989.

Манжора Б. Ещё одна книга о музыке. Саратовские вести. 1991, 10 июля.

Манжора Б. Музыкальный писатель Чехов // Саратовские вести. 1993, 22 мая.

Манжора Б. О жизни и творчестве композитора Бориса Сосновцева. Саратов, 2001.

Манжора Б. Саратовский академический театр оперы и балета. Т.1–2. Саратов, 1996, 2004.

Манжора Б. Тонкий, возвышенный ум художника. Саратовская мэрия. 1994, 2 сентября.

Маняхин В. Саратовская рапсодия. Саратов, 2004.

Маркелова Е. «В глушь, в Саратов…» // Искусство и образование, 2019, № 4.

Маркелова Е. Центру комплексных художественных исследований – 10 лет // Новости Шнитке-центра. 2019, № 10.

Маслов А. Песни с Поволжья. М., 1906.

Массина С. Во власти мирового искусства. Рампа. 2003, № 5.

Массина С. Энциклопедию искусства до конца не написать. Саратовские вести. 2001, 12 марта.

Мастера саратовской сцены. Саратов, 1994.

Матюшина М. Духовный оазис. Тамбовские известия. 1998, 2 июня.

Мелодия Саратова. Саратов, 1995.

Менякин Ю.И. Саратов, 2015.

Мировая художественная культура как системное целое (рецензии Д.Варламова, А.Хохловой, Е.Елиной, М.Орлова, Л.Пестряковой, Н.Серовой) // Аналогии и параллели. Саратов, 2013.

Мифы древней Волги. Саратов, 1996.

Михаил Ефимович Медведев. Киев, 1901.

Михайлова А. Традиционные наигрыши на саратовской гармонике. Саратов, 2014.

Мишин Г. Былое. Поиски и находки. Саратов, 2006.

Мишин Г. Волшебной кисти мастера. Саратов, 1987.

Мишин Г. Деятели культуры в Саратовской губернии. Саратов, 2001.

Модерн. Саратов, 2007.

Мостыканов А. Поздравление // Камертон. Саратов. 2018, № 1.

Мошников В. Живописный символизм. Саратов, 2018.

Мстиславская Е. Сценическая подготовка музыканта-исполнителя. Саратов, 2018.

Мстиславская Е. Творческая мастерская А.И.Демченко // Искания, Труды, Дерзания. Саратов, 2018.

Мстиславская Е. Эскиз портрета // Камертон. Саратов, 2018, № 1.

Мстиславская Е. Эскиз портрета А.И.Демченко// Искусство и образование, 2018, № 4.

Музыкальный фестиваль, посвящённый 50-летию Саратовской организации Союза композиторов России. Саратов, 2001.

Мухамадеева А. Встречаем гостей // Оренбуржье музыкальное. 2005, № 4.

Мякшева Л. История Саратовского края. Саратов, 2009.

Н.Г.Чернышевский в воспоминаниях современников, т. 1–2. Саратов, 1958–1959.

Н.Г.Чернышевский в воспоминаниях современников. М., 1982.

Н.Г.Чернышевский. Указатель литературы. Саратов, 1976.

Н.Чернышевский. Л., 1978.

На пересечении граней общехудожественного пространства // ИКОНИ, 2019, № 1.

Надольская О. Новационный проект Саратовской консерватории // Вестник Саратовской консерватории. 2019, № 3.

Надольская О. Юбилей уникальной научной структуры // Манускрипт. 2019, № 10.

Назаревский П. Факел негасимый // Театральная жизнь. 1977, № 6.

Назаревский П., Белецкий И. Пасхаловы. Л., 1970.

Научные записки кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Саратов, 2018.

Научные труды А.И.Демченко // Камертон. 2012, № 44.

Немкова О. «Ave Maria» Елены Гохман в контексте отечественной духовной музыки рубежа XXI столетия // Традиции художественного образования и воспитания. Саратов, 2004.

Немкова О. Музыкальные страницы революционной истории Отечества // Исторические, философские науки, культурология и искусствоведение. 2017, № 12.

Немкова О. О некоторых тенденциях постмодерна (на примере Библейских фресок *«Ave Maria»* Е.Гохман) // Музыкальное произведение: Вопросы анализа. Тамбов, 2002.

Немкова О. Поэтика плача в камерной оратории «Испанские мадригалы» // Музыка в современном мире. Тамбов, 2016.

Нестеров В. «Гойя» на саратовской сцене // Страницы истории саратовского балета. Саратов, 2006.

Нестеров В. Корифеи саратовского балета. Саратов, 2012.

Нечаева Т. Гротеск в инструментальной музыке Е.Гохман // Педагогика искусства. Саратов, 2007.

Никитин Ю. Царские забавы. Саратов, 1998.

Николаев В. Дорогами мечты и поиска. Творческий путь Льва Кассиля. М., 1965.

Николаева И. «Панорама столетий». Музыкальное обозрение. 2001, № 5.

Николаева И. Александр Демченко // Композиторы и музыковеды Саратова. М., 2008.

Николаева И. Горизонты искусствознания // *Демченко А.* Избранные статьи о музыке. Вып.1. Саратов, 2003.

Николаева И. О моём научном руководителе // А.И.Демченко. Статьи о музыке. М., 2008.

Николаева И. Штрихи к портрету // Проблемы музыкальной науки. 2008, № 1.

Николаева И., Колтун Е. Энгельс – город Шнитке // Музыкант-классик. 2014, № 11-12.

Новиков Е. «Я делал своё искусство для моего народа». Скульптор Д.Ф. Цаплин. Саратов, 2016.

Новичкова И. «Панорама столетий»: финиш уникального проекта. Саратов. 2001, № 5.

Новичкова И. Двойной юбилей. Музыкальное обозрение. 2003, № 2.

Новичкова И. К юбилею А.И.Демченко // Камертон. 2008, № 9.

Новичкова И. Магия чисел Александра Демченко // Рампа. 2008, № 2.

Новичкова И. Не расставаясь с музыкой. Деловая газета. 2003, 18 февраля.

О Бендицком. Саратов, 2005.

Огарёва Н. Летопись жизни и деятельности художника А.П.Боголюбова. Саратов, 1988.

Озёрная Р. Виктор Ковалёв. Саратов, 1963.

Оклянский Ю. Константин Федин. М., 1974.

Орленко С. Театр моей жизни. Саратов, 1994.

Орлов В. Онтология «нового» в музыкальном искусстве. Саратов, 2015.

Основные публикации А.И.Демченко о музыке рубежа и начала XX века // А.И. Демченко. Избранные статьи о музыке. Вып.2. Саратов, 2004.

Основные публикации о творческой деятельности А.И.Демченко // А.И.Демченко. Статьи о музыке. М., 2008.

Особенности архитектурно-пространственной городской среды. Саратов, 2016.

Островская Е. Ещё две книги об Альфреде Шнитке // Камертон. 2010, № 2.

Островская Е. Ещё одна книга об Альфреде Шнитке // Музыкальная жизнь. 2009, № 12.

Осятинский А. Архитектурный ансамбль К.Л.Мюфке в Саратове. Саратов, 1984.

Очерки истории Саратовского Поволжья. Т.1. Саратов, 1993.

Очерки истории Саратовского Поволжья. Т.3. Саратов, 2006.

Палькин Н. Не шуми, моя берёза. Саратов, 2005.

Палькин Н. О, Волга. М., 1985.

Памяти Е.В.Гохман // Камертон. 2011, № 2.

Памяти Е.В.Гохман // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2011.

Памяти Елены Владимировны Гохман (статьи А.Демченко, А.Гохмана, Л.Вишневской, Т.Кан, М.Цапковой, Н.Владимирцевой и др.) // Камертон. 2011, № 22.

Памяти Л.Л.Христиансена. М., 2010.

Памяти Льва Львовича Христиансена. Саратов, 2017.

Памяти Марианны Фёдоровны Гейлиг. Саратов, 2010.

Памятная книжка Саратовской губернии на 1914 год. Саратов.

Памятники истории, культуры и архитектуры города Саратова. Саратов, 2009.

Пантиелев Г. «О музыке». «Советская музыка». 1982, № 8.

Панфёров Г. От Руси к России. Саратов, 2020.

Песиков Ю. Лидия Русланова известная и неизвестная. Саратов, 1998.

Песни из Саратова (составитель В.Вардугин). Саратов, 2000.

Песни, сказки, частушки Саратовского Поволжья. Саратов, 1969.

Пестрякова Л. О книге «Мировая художественная культура как системное целое» // Проблемы музыкальной науки. 2011, № 8.

Пестрякова Л. Универсалии искусства // Известия Саратовского университета. 2010, № 2.

Петелин В. Судьба художника. Жизнь, личность, творчество А.Н.Толстого. М., 1982.

Петров В. Новый научный форум // Камертон. Астрахань. 2009, № 7.

Петрова-Водкина М. Мой великий русский муж. Саратов, 2014.

Печурин Е., Танонин В. Города Саратовской области. Балашов. Саратов, 1979.

Писатели Саратова. Саратов, 1977.

Писатели Саратова. Саратов, 1985.

Пичиенко Ф. Города Саратовской области. Хвалынск. Саратов, 1977.

Плакаты и эскизы плакатов периода Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. в собрании Саратовского областного музея краеведения. Саратов, 2010.

Плакаты периода построения социализма в СССР. Саратов, 1987.

По залам Радищевского музея. Саратов, 1985.

По музейным залам Саратова. Саратов, 1977.

По страницам истории дирижёрско-хорового образования в Саратове. Саратов, 2004.

Поздравление с присвоением звания лауреата Всероссийского конкурса // Камертон. 2009, № 5.

Поздравления. Воспоминания. Интервью // Камертон. 2018, № 1.

Поздравляем (Международная премия имени Николая Рёриха). Новости Шнитке-центра, 2017.

Покусаев Е. Н.Г.Чернышевский. М., 1976.

Полёт над Саратовом. Саратов, 1996.

Полозова И. Десятилетний юбилей диссертационного совета // Камертон. 2017, № 95.

Полозова И. Десятилетний юбилей диссертационного совета // Проблемы музыкальной науки. 2017, № 1.

Полозова И. Древнерусская церковно-певческая культура X–XIV веков. Саратов, 2019.

Полозова И. Научная школа Саратовской консерватории // Вестник Саратовской консерватории, 2018, № 2.

Полозова И. Поздравление // Камертон. 2018, № 1.

Полтавец В. Города Саратовской области. Балаково. Саратов, 1974.

Поляк Л. Алексей Толстой – художник. М., 1964.

Попов Д. Научно ориентированное искусство: проекты и результаты. Саратов, 2016.

Попова Н. Архитектурное наследие степного края Заволжья. Саратов, 2014.

Попова Н. Белокаменный феникс архитектора Ф. Шехтеля. Саратов, 2016.

Почётные граждане города Саратова // Саратов, 1992.

Поэтика и семантика фольклора. Саратов, 2017.

Преображенская Ж. Звучит музыка Сергея Слонимского. Коммунист. 1981, 1 ноября.

Преображенский Ю. Города Саратовской области Пугачёв. Саратов, 1989.

Приношение Альфреду Шнитке. Саратов, 2015.

Проблемы художественного творчества. Саратов, 2015.

Проблемы художественного творчества. Саратов, 2017.

Проблемы художественного творчества. Саратов, 2018.

Проблемы художественного творчества. Саратов, 2020.

Прозоров В. Обычай мудрости храня. Саратов, 2000.

Произведения А.П.Кибальникова в Саратове. Саратов, 1982.

Проскурякова Н. Готика назло Ренессансу. Саратов. 1997, 20 февраля.

Протасов А. Саратовская живопись иглой. Саратов, 2005.

Профессора и доктора наук Саратовской области. Библиографический справочник. Т.1. Саратов, 2000.

Прошедших лет цветущее наследство. Саратов, 2015.

Путь через Хвалынск. Саратов, 2016.

Пухов Ю. Фёдор Гладков. Очерк творчества. М., 1983.

Пушков В.В. Музыка кино. Музыка души. СПб., 2006.

50 песен русского народа из собранных в 1902 году в Саратовской губернии И.В.Некрасовым и Ф.И.Покровским. М., 1907.

Радищевский музей. Саратов, 2003.

Рахимбаева И. Управление качеством художественного образования в национальном исследовательском университете. Саратов, 2015.

Родные просторы. Саратов, 2015.

Рождённая в лихие фронтовые. Саратов, 2016.

Рудольф Л. Руководство к анализу музыкальных форм для классов Саратовской Алексеевской консерватории. Саратов, 2020.

Рудякова А. Мэтр вокала // Камертон, 2019, № 110

Рудякова А. О книге А.Демченко «Мэтр вокала» // Проблемы музыкальной науки, 2019, № 1.

Русецкий Фёдор Петрович. Выставка произведений. Саратов, 1966.

Русская интеллигенция и революция в литературе XX века. Саратов, 2018.

Русский авангард. Столицы и провинция. Саратов, 2015.

Ручьевская Е. Ю.В.Кочуров. Л., 1958.

Рыбкова И. «Друзья, прекрасен наш союз…» // Камертон. 2011, № 21.

Рыбкова И. «Три посвящения» Е.В.Гохман: к вопросу об интертекстуальности // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2016.

Сакральная архитектура периода модерна. Саратов, 2015.

Сальникова И. «Наших планов громадьё…» // Волга–XXI век. 2018, № 1–2.

Саратов братьев Леонтьевых. Саратов, 2011.

Саратов и Саратовская область. Саратов, 2010.

Саратов художественный XX–XXI века. Саратов, 2009.

Саратов художественный. XX–XXI века. Саратов, 2009.

Саратов. Саратов, 1978.

Саратов, Саратов, 1981.

Саратов. Саратов, 1984.

Саратов. Фотоальбом. Саратов, 1976.

Саратовская Алексеевская консерватория: 1914 учебный год. Париж, 1914.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова (буклет). Саратов, 2002.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова (энциклопедия). Саратов, 2012.

Саратовская организация Союза композиторов России. Саратов , 2015.

Саратовские художники. Саратов, 2017.

Саратовский государственный академический театр драмы имени И.А.Слонова. Саратов, 2003.

Саратовский государственный театр имени Н.Г.Чернышевского, Саратов, 1926.

Саратовский государственный театр оперы и балета имени Н.Г.Чернышевского. Саратов, 1957.

Саратовский государственный театр оперы и балета имени Н.Г.Чернышевского. Саратов, 1977.

Саратовский государственный художественный музей имени А.Н.Радищева. М., 1991.

Саратовский государственный художественный музей имени А.Н.Радищева. М., 2002.

Саратовский государственный художественный музей. Саратов, 1960.

Саратовский государственный художественный музей. Саратов, 1965.

Саратовский государственный художественный музей. Саратов, 1986.

Саратовский государственный художественный музей. Саратов, 1999.

Саратовский Губернский театр хоровой музыки. Саратов, 2004.

Саратовский край. Исторические очерки, воспоминания, материалы. Саратов, 1893.

Саратовский крытый рынок. Очерки истории. Саратов, 2006.

Саратовский Радищевский музей. Саратов, 2010.

Саратовский театр кукол «Теремок». 70 лет. Саратов, 2006.

Саратовское музыковедение: история, теория, практика. Саратов, 2018.

Сафонова Т. Уникальный проект: первые издания // Проблемы музыкальной науки. 2020, № 1 // Вестник Саратовской консерватории, 2019, № 4.

Сафошкин В. Лидия Русланова. Жизнь в песне. М., 2003.

Сафронов Ю. Времён связующая нить. Саратов, 2006.

Сафронов Ю., Максимов Е. Фотосалоны Саратовского края. Саратов, 2003.

Свиридова И. История русской церковной музыки. Саратов, 2017.

Свистунов В. Города Саратовской области. Новоузенск. Саратов, 1983.

Свищёва Н. Оперные мечтания // Саратов. 1993, 15 июня.

Севостьянова Л. Два послания из восьмидесятых // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2016.

Селянин А. Композитор Елена Гохман // Журнал Международной гильдии трубачей. 1986, № 3.

Селянин А. Моя творческая жизнь (материалы, статьи, воспоминания). Саратов, 2017.

Семенец А. Один за всех // Радиус города. 2008, № 9.

Семёнов В. В старину саратовскую. Саратов, 1993.

Семёнов В., Давыдов В. Саратов историко-архитектурный. Саратов, 2009.

Семёнов В., Семёнов Н. Саратов дворянский. Саратов, 2004.

Семёнов В., Семёнов Н. Саратов купеческий. Саратов, 1995.

Семёнов В., Семёнов Н. Саратов мещанский. Саратов, 2004.

Сергеев М. Посвящение // Саратовские вести. 2010, 20 мая.

Сергеева И. Елена Гохман: служение музыке и родному городу. Интервью с А.И.Демченко // Музыка и время. 2020, № 10.

Сердюченко Г. А.М.Листопадов. М., 1955.

Серова Н. «Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции» // Камертон. 2020, № 116.

Серова Н. Геометрия судьбы // Камертон. 2013, № 49.

Серова Н. Геометрия судьбы // Проблемы музыкальной науки. 2013, № 1.

Серова Н. Два гения с берегов Волги // Проблемы музыкальной науки. 2017, № 3.

Серова Н. Историко-революционная тема в творчестве отечественных композиторов // Музыкальная академия. 2020, № 1.

Серова Н. Масштабное исследование // Камертон. 2019, № 110.

Серова Н. Мировая художественная культура как системное целое // Камертон. 2010, № 5.

Серова Н. Музыкальное искусство России начала XX века // Музыка и время. 2019, № 2.

Сидельников В. О.В.Ковалёва. М., 1964.

Сидорова Е.П. Учитель – человек, которому надо подражать. Саратов, 2017.

Синявская Е. Балет Е.В.Гохман «Гойя» // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2016.

Сказание о Саратове. Саратов, 2015.

Скафтымов А. Жизнь и деятельность Н.Г.Чернышевского. Саратов, 1947.

Скафтымов А. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958.

Скворцов Ю. История класса фагота Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Саратов, 2018.

Скворцов Ю. Посвящается А.И.Демченко (стихи) // Камертон. 2018, № 1.

Скворцова Н. Поздравление // Камертон. 2018, № 1.

Скоробогачёва Е. Историческая живопись России. Саратов, 2018.

Слово молодым ученым: история культуры и проблемы исполнительства. Саратов, 2018.

Слонова Н. Честь актёрская. М., 1966.

Смагина Е. Александр Иванович Демченко // Международная конференция «IV Серебряковские научные чтения». Волгоград, 2006.

Смолянский С. Музыка из Саратова // Дубна. 1991, 16 января.

Собиновский музыкальный фестиваль. Саратов, 2015.

Соколовский М. Былины, исторические, военные, разбойничьи и воровские песни, записанные в Саратовской губернии. Петровск, 1896.

Соколовский М. Великорусские весенние хороводные песни, записанные в Саратовской губернии. Владимир, 1908.

Соколовский М. Великорусские свадебные песни и причитания, записанные в Саратовской губернии. Саратов, 1898.

Сокольская О. Сквозь тени времён. Саратов, 2010.

Сохранение архитектурного наследия и реализация современных тенденций развития городов. Саратов, 2015.

Спутник по реке Волге и её притокам на 1907 год. Саратов, 1907.

Старый Саратов (кн.1–2). Саратов, 1995.

100 лет. Саратовский театр юного зрителя имени Киселева. Саратов, 2018.

Столярова Т. «Гойя» Елены Гохман // Саратов. 1997, 27 ноября.

Столярова Т. «Гойя». Саратов. 1997, 27 декабря.

Субботин И. Аллюзия как ведущий принцип композиции в музыке Елены Гохман // Научный журнал Национальной ассоциации учёных. 2015, № 7.

Субботин И. «Лунная соната» Бетховена как полистилистический феномен (на примере музыки Елены Гохман) // Музыка и время. 2016, № 3 (здесь же опубликованы ноты части «Лунная соната» из триптиха Е.Гохман «Три посвящения»).

Субботин И. Мадригальная модель музыки Елены Гохман // В пространстве смыслов. Петрозаводск, 2016.

Субботин И. О некоторых особенностях полистилистики в музыке Елены Гохман // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире. Астрахань, 2016.

Субботин И. Полистилистика в музыке саратовских композиторов. Саратов, 2017.

Субботин И. Полистилистики вокально-хоровых композиций Елены Гохман // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2016.

Субботин И. Стилевая аллюзия в музыке саратовского композитора Елены Гохман // Музыка и время. 2019, № 1.

Субботин И. Христианские символы музыки Елены Гохман // Научный журнал Евразийского союза учёных. 2015, № 9.

Субботин И., Вишневская Л. Полистилистика в музыке саратовских композиторов. Саратов, 2017.

Творчество Константина Федина. М., 1966.

Театр как судьба. Саратов, 2018.

Театр оперы и балета имени Н.Г.Чернышевского // Твои четыре века, город. Саратов, 1990.

Театр фокусов «Самокат». Юбилей театра 30 лет, 1987–2017. Саратов, 2017.

Терёхин С. Века и камни. Саратов, 1990.

Терёхин С. Поселения немцев в России. Архитектурный феномен. Саратов, 1999.

Тимохин В. Династия Пасхаловых // Музыкальная жизнь. 1979, № 1.

Ткачёва И. Государственный музей Федина. Саратов, 1987.

Топоркова Л. «Гений из Энгельса» // Саратовские вести. 2009, 8 июля.

Топоркова Л. Новое обращение к Чехову // Российская музыкальная газета. 2004, № 2.

Топоркова Л. Стою перед стеной // Репортёр. 2004, 14 января.

Топоркова Л., Игорь Дороднов. Саратов, 2008.

Труханова А. Диссертационный совет: летняя сессия // Камертон. 2009, № 5.

Труханова А. Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века. Саратов, 2015.

Труханова А. О диссертационном совете Саратовской государственной консерватории // Проблемы музыкальной науки. 2010, № 7.

ТЮЗ Киселёва – 90 лет. Саратов, 2008.

У каждого свой Пушкин. Саратов, 2016.

Фёдорова Г. Наш музей. Саратов, 1992.

Финк Л. Константин Симонов. М., 1983.

Фортепианная школа Саратова. Саратов, 2013.

Фрадкина С. Творчество Константина Симонова. М., 1968.

Ханецкий В. 70 лет Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Саратов, 1983.

Ханецкий В. Борис Константинович Радугин. К 100-летию со дня рождения. Очерк. Саратов, 1987.

Ханецкий В. Из истории кафедры специального фортепиано Саратовской консерватории им. Л.В.Собинова: К 75-летию Саратовской консерватории. Саратов, 1987.

Ханецкий В. Из истории кафедры специального фортепиано Саратовской консерватории им. Л.В.Собинова. Саратов, 2011.

Ханецкий В. Иосиф Сливинский. Саратов, 1981.

Ханецкий В. Музыкальная жизнь Саратова: 1914 год. Саратов, 1992.

Ханецкий В. Музыкальная жизнь Саратова: 1915 год. Саратов, 1990.

Ханецкий В. Музыкальная жизнь Саратова: 1917 год. Саратов, 1987.

Ханецкий В. Музыкальная жизнь Саратова: 1918 год. Саратов, 1988.

Ханецкий В. Музыкальная жизнь Саратова: 1921 год. Саратов, 1986.

Ханецкий В. Музыкальная жизнь Саратова: 1922–1923 годы. Саратов, 1985.

Ханецкий В. Отзвучавшее. Саратов, 2017.

Ханецкий В. Сергей Васильевич Рахманинов в Саратове. Саратов, 1993.

Харитонова О. Драмасаратов 1996–2016. Тире между двумя датами. Саратов, 2016.

Харитонова О. Ещё одно амплуа. Саратов. 1995, 23 сентября.

Хачаянц А. Две книги одного автора // Искусство и образование. 2019, № 1.

Хачаянц А. Новые учебные пособия А.И.Демченко // Камертон. 2018, № 108.

Хачаянц А. Презентация изданий Александра Демченко // Вестник Саратовской консерватории. 2019, № 4.

Хачаянц А. Русская музыкальная культура последней трети XIX-начала XX веков. Саратов, 2020.

Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. М., 1990.

Хоружая С. Композитор эмоций // Саратовские вести. 2014, 25 ноября.

Хохлова А. Год в новом статусе // Музыкальное обозрение. 2010, № 7–8.

Хохлова А. Книга книг // Музыкальная жизнь. 2010, № 12.

Хохлова А. По-настоящему уникально // Вестник культуры. 2010, № 10.

Христиансен Л. «Мошенники поневоле» // Саратовские вести. 1994, 26 апреля.

Христиансен Л. «Цветы запоздалые» // Коммунист. 1989, 3 декабря.

Христиансен Л. Как советские композиторы слышат музыку стихов Гарсиа Лорки // «Классика и современность». Л., 1983.

Христиансен Л. Подводя итоги // Советская музыка. 1991, № 10.

Христиансен Л. Слушая время // Коммунист. 1978, 3 сентября.

Христиансен Л. Творчество Е. Гохман и метареализм // Философия. Метафизика. Язык. Саратов, 1998.

Христиансен Л. Цветы запоздалые // Саратов. 1992, 4 марта.

Хроника художественной жизни. Саратов, 1988.

Хрусталёва А. Методология русской литературной критики первой трети XX века. Саратов, 2018.

Художественная галерея имени Василия Осиповича Фомичева. Саратов, 2014.

Художник Василий Фомичёв. Его родные берега. Саратов, 1994.

Художники Саратова. Л., 1963.

Художники Саратова. М., 1978.

Художники Саратова. 1885–1985 годы. Саратов, 1991.

Худяков Д. Земля Саратовская. Саратов, 1998.

Цапкова М. Заметки хормейстера // Музыкальный Саратов. 2005, № 1.

Цапкова М. Мгновение в вечности // Проблемы художественного творчества. Саратов, 2011.

Цветы запоздалые для композитора // Саратовская панорама. 2005, 23 декабря.

Черноморская Г. Хоровое творчество русских композиторов конца XVIII–XIX веков. Саратов, 2017.

Черныш Э. Последние строфы // Камертон. 2011, № 3.

Чернышевская Н. Летопись жизни и деятельности Н.Г.Чернышевского. М., 1953.

Чернышевский Н. Н.Г.Чернышевский в Саратове. Саратов, 1952.

Чернышевский Н.Г. Саратов, 2018.

Чернышов М. «Одно лишь сердце знает…» // Коммунист. 1991, 2 июля.

Чечина С. «Я воистину счастливый человек» // Музыкальная академия. 2018, № 1.

Чечина С. На финишной прямой // Искания, Труды, Дерзания. Саратов, 2018.

Чечина С. О локальном и глобальном // Камертон. 2018, № 1.

Чиркова Л. Литературные перекрёстки. Саратов, 2016.

Чистякова И. Показывает Саратов // Музыкальная академия. 1993, № 4.

Шеленок М. Драматургия И.Ильфа и Е. Петрова и водевильная тенденция в отечественной комедиографии 1920-х – 1930-х годов. Саратов, 2019.

Шеленок М. Путь к «Мандату». Саратов, 2017.

Шеломенцева В. Диалог музыки и слова в вокальном цикле Е.Гохман «Бессонница» // Современные проблемы науки и образования. 2014, № 3.

Шестакова М. Становление поэтики русского экспрессионизма в литературе 1900-1920-х годов. Саратов, 2017.

60 лет. Юбилею Саратовской композиторской организации посвящается. Саратов, 2011.

Шилов К. Борисов-Мусатов. М., 2000.

Шилов К. Мои краски – напевы. Саратов, 1979.

Шишмарёв Н. Города Саратовской области. Ртищево. Саратов, 1986.

Шкода К. Города Саратовской области. Энгельс. Саратов, 1971.

Шторм Г. Потаённый Радищев. М., 1974.

Энциклопедия Саратовского края. Саратов, 2002.

Энциклопедия Саратовского края. Саратов, 2011.

Энциклопедия Саратовского просвещения. Саратов, 2009.

Эпоха «Великого перелома» в истории культуры. Саратов, 2015

Юферова З. Саратовские музыканты // Красное знамя (Харьков). 1990, 14 марта.

Ярешко А. Православные колокольные звоны России: сакральные истоки, основы стиля, система жанров. Саратов, 2018.

Ярешко А. Саратовская консерватория как первооткрыватель профессионального народно-певческого образования в России и творческая деятельность Л.Л.Христиансена // Традиции художественного образования и воспитания. Саратов, 2004.

Научное издание

Александр Иванович Демченко

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА САРАТОВСКОГО КРАЯ

Очерки

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 10.03.2022 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 48,8. Уч.-изд. л. 33,9. Тираж 500. Заказ

Типография «Амирит»
410004, Россия, Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литер У