

КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ ПСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
ПСКОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ
им. Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

«ГЕНИИ РУССКОЙ ЗЕМЛИ»

(К ЮБИЛЕЯМ А. С. ПУШКИНА,
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА,
М. П. МУСОРГСКОГО,
В РАМКАХ ПРАЗДНОВАНИЯ
80-ЛЕТИЯ СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ
ПСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ)

МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

ПСКОВ
2024

Издается по решению
оргкомитета конференции

Редактор-составитель
Н. В. Кашеварова

Редакционная коллегия
Л. Н. Никитина, Н. В. Кашеварова

Статьи и материалы: Международная научно-практическая конференция «Гении русской земли» (к юбилеям А. С. Пушкина, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, в рамках празднования 80-летия со дня основания Псковской области). — Ред.-сост. Кашеварова Н. В. — Псков: ООО «Логос», 2024. — 222 с.

© ПОКИ им. Н. А. Римского-Корсакова, 2024
© ООО «Логос», 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Филимонов Анатолий Васильевич

«Образовать в составе РСФСР область с центром в Пскове...»
(к 80-летию образования Псковской области. 1944-2024) 5

Васильев Владимир Иванович

Этапы осознания псковского архитектурного наследия 20

Цветкова Нина Викторовна

Псковская земля в судьбе А. С. Пушкина, поэта и человека 37

Разумовская Аида Геннадьевна

В. Я. Курбатов. «Похвальное слово Михайловскому» 47

Киселева Елена Григорьевна

О краеведах Псковщины 58

Макарец Дарья Сергеевна

Создатель и хранитель Пушкинского заповедника
С. С. Гейченко и его книга «Заветы внуку» 65

Алексеева Наталья Петровна

Воспоминания В. В. Ястребцева о летних периодах
творчества Н. А. Римского-Корсакова в Вечаше и Любенске 74

Петрова Зинаида Викторовна

Иллюстрации произведений А. С. Пушкина в лаковой
миниатюре 87

Зинина Ольга Константиновна

Псковские малострунные гусли и исполнители на них 96

Савельева Елена Андреевна

Использование псковского фольклора
в творчестве современного композитора Даши Полевой
в произведении «Звоны над водой» 104

Никитина Лариса Николаевна

Пастушья шутка «Милет и Милета» Н. П. Яхонтова
в исполнении студентов Псковского областного колледжа
искусств им. Н. А. Римского-Корсакова 114

<i>Кобыляцкая Светлана Ивановна</i>	
Музыкальная пушкиниана в творчестве Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Мусоргского	126
<i>Гусаков Дмитрий Андреевич</i>	
Воплощение пушкинских образов в музыкально- драматической композиции «Евгений Онегин» С. С. Прокофьева	138
<i>Таратынова Анна Дмитриевна</i>	
История Пскова в драме Мея и опере Римского-Корсакова	148
<i>Паненкова Лариса Ивановна</i>	
Романсы М. П. Мусоргского на стихи немецких поэтов	162
<i>Попова Наталия Александровна</i>	
Рецепция bel canto в оперных ариях Н. А. Римского-Корсакова	174
<i>Галковская Ирина Владимировна</i>	
Современные интерпретации поэзии А. С. Пушкина средствами эстрадной музыки	190
<i>Золотцева Ольга Николаевна</i>	
Поэт Станислав Золотцев и Псковский край	197
<i>Лаптева Татьяна Александровна</i>	
«Ах, душа моя!» – о музыкальном прочтении поэзии Станислава Золотцева	204
<i>Куркова-Пети Елена</i>	
Методика музыкального образования в России и опыт преподавания музыкально-теоретических дисциплин во Франции	211
<i>Санчидриан-Давыдова Ирина</i>	
Методики российского музыкального образования за рубежом (на примере деятельности выпускницы ПОМУ)	216

Филимонов Анатолий Васильевич
*профессор кафедры отечественной
и всеобщей истории
Псковского государственного университета,
кандидат исторических наук, Почетный работник
Высшего профессионального образования РФ*

**«ОБРАЗОВАТЬ В СОСТАВЕ РСФСР ОБЛАСТЬ
С ЦЕНТРОМ В ПСКОВЕ...»
(К 80-ЛЕТИЮ ОБРАЗОВАНИЯ ПСКОВСКОЙ
ОБЛАСТИ. 1944-2024)**

11 августа 1944 г. освобождением города Печоры завершились длившиеся в течение двух с половиной лет бои Красной Армии за полное изгнание немецко-фашистских захватчиков с территории Псковского края, который ко времени войны не представлял собой единой и самостоятельной административно-территориальной единицы. После неоднократных преобразований в административно-территориальном устройстве страны он в 1940 г. имел лишь районное деление: северные районы нынешней области входили в состав Ленинградской области, южные — Калининской. В таком составе и качестве он встретил и Великую Отечественную войну, во время которой вся его территория была оккупирована немецко-фашистскими захватчиками и освобождалась поэтапно с января 1942 по август 1944 гг.

Будучи, в отличие от других территорий РСФСР, оккупированным целиком, являясь ближайшим прифронтовым тылом группы армий «Север», полем ожесточенных сражений между войсками противоборствующих армий, районом развитого

партизанского движения, деятельности карательных экспедиций и различных вражеских спецслужб, Псковский край, пережив наиболее длительную оккупацию, понес колоссальные материальные и людские потери. Подверглись полному разрушению промышленность и энергетика, резко сократилось поголовье скота и посевные площади, превращены в руины или разграблены учреждения образования и культуры, а самой тяжелой и невосполнимой потерей была гибель десятков тысяч людей. Разрушены были все районные центры Псковщины, и особенно большой ущерб нанесен Пскову и Великим Лукам. По данным Псковской и Великолукской Чрезвычайных комиссий по расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков, ущерб Пскову, находившемуся в оккупации в течение трех лет, исчислялся в сумме 1,5 млрд. руб. Великие Луки находились в оккупации свыше 15 месяцев, и ущерб городу составил 500 млн. руб. Общий же ущерб Псковскому краю составил 46 млрд. руб., или почти пятую часть (19%) от ущерба, нанесенного всей РСФСР (в ценах 1940 г.) [3, ф. 1219, оп. 1, д. 27, л. 92].

Чтобы как можно скорее восстановить разрушенный почти дотла край, требовался не только титанический труд его жителей, помощь государства, но и умелое, приближенное непосредственно к местам руководство восстановительными процессами. В этих условиях советское правительство пошло по пути разукрупнения наиболее пострадавших и обширных по территории областей и образования вместо них более мелких и компактных регионов, из центров которых управлять восстановительными процессами было гораздо легче. Указом Президиума Верховного

Совета СССР от 22 августа 1944 г. была образована Великолукская область, вобравшая 23 района прежних Калининской и Смоленской областей, а на следующий день, 23 августа — Псковская область, в состав которой вошли 17 районов из Ленинградской области, три — из Калининской, а также, «учитывая неоднократные просьбы населения Печорской, Слободской, Паниковской и Изборской волостей Эстонской ССР, Вышгородской, Качановской и Толковской волостей Латвийской ССР, населенных преимущественно русскими», и согласие руководства этих республик, указанные территории тоже были переданы в состав Псковской области. Они до 1920 г. входили в состав Псковской губернии, и теперь вернулись на свою «историческую» территорию. Здесь существовала прежняя уездно-волостная сеть, и в целях приведения административно-территориального деления в соответствие с «коренной» территорией области, Указом Президиума Верховного Совета РСФСР от 16 января 1945 г. были образованы Печорский, Пыталовский и Качановский районы. В результате область стала состоять из 23 районов. Впоследствии сеть районов в обеих областях в результате частичного разукрупнения подверглась некоторым изменениям [1, 15], а коренное преобразование административно-территориального деления началось с конца 1950-х гг.

Указом Президиума Верховного Совета РСФСР от 2 октября 1957 г. Великолукская область была упразднена, и 19 ее районов переданы в состав Псковской области, остальные — Калининской (Тверской) области. В следующем, 1958 г., на два района в Псковской области стало меньше: один из них был передан в Новгородскую область,

другой — в Калининскую. С тех пор территория Псковской области не менялась, происходили лишь внутренние изменения путем сначала укрупнения, а затем разукрупнения районов. Самые значительные укрупнения были произведены в течение 1958–1963 гг.: в 1958 г. было упразднено сразу 7 небольших районов, в 1958–10, в 1961 г. — один, и в 1963 г. — 10, а территория их была поделена между соседними районами. Связано это было с перестройкой управления промышленностью и строительством, т.е. переходом от отраслевой системы к территориальной, а также образованием межрайонных колхозно-совхозных управлений, а затем и с разделением партийных органов на промышленные и сельские. Но уже в 1964 г. начался обратный процесс, т.е. разукрупнение чрезмерно громоздких, трудно управляемых районов, и длился он до конца 1966 г. В результате к 1967 г. окончательно сформировалась районная сеть, существующая до настоящего времени: Псковская область включает 24 района и два города областного подчинения — Псков и Великие Луки [1, 16–17]. В последующие годы изменения касались только внутрирайонного деления: создавались и упразднялись сельсоветы, которые в 1995 г. стали именоваться волостями.

Следовательно, из 80 послевоенных лет, в течение которых существует Псковская область, на протяжении уже 67 лет она функционирует в нынешних границах. За годы, истекшие со времени образования, она вместе со страной прошла непростой, и в то же время славный путь становления и развития. Были на этом пути неизбежные трудности, и даже ошибки, но в то же время достойные победы

и немалые достижения. Прежде всего, в течение относительно короткого времени (за 7–8 лет) удалось в основном восстановить после тяжелейшей войны народное хозяйство, достичь довоенного уровня промышленного и сельскохозяйственного производств. Это было сделано благодаря трудовому энтузиазму ее жителей и значительной помощи государства, а также организаторской работе руководства вновь образованной области, в среде которого основную долю составляли вчерашние фронтовики и партизаны. Особенно быстро восстанавливались города Псков и Великие Луки, которые Постановлением СНК СССР от 1 ноября 1945 г. были включены в число 15 старейших городов страны, подлежащих первоочередному восстановлению. В условиях невероятных трудностей был успешно завершен и первый послевоенный 1944-й сельскохозяйственный год, а также и 1945-й, по итогам которого области было вручено Красное знамя Государственного Комитета обороны. По результатам выполнения заданий в 1946 г. оно было оставлено области на вечное хранение. В 1948 г. в сельскохозяйственном производстве области появился первый Герой Социалистического Труда: им стала звеньевая колхоза «Красный маяк» Гдовского района М. А. Прокофьева, молодежное звено которой получило с закрепленного участка небывалый по тому времени урожай зерновых — по 32 ц с га. В 1949–1950 гг. такого же высокого звания удостоились еще трое тружеников сельского хозяйства области [4, 432].

В дальнейшем сельскохозяйственное производство, являвшееся главной отраслью народного хозяйства края, развивалось волнообразно: рост сменялся стагнацией, временное замедление

темпов роста — их подъемом, и наоборот. Наиболее успешным был период 1953–1958 гг., когда в связи с курсом сентябрьского (1953 г.) Пленума ЦК КПСС наблюдался общий подъем сельского хозяйства страны, сменившийся, однако, замедлением темпов роста в конце 1950-х — начале 1960-х гг., а затем новым подъемом после мартовского (1965 г.) Пленума ЦК КПСС. Подъем этот длился примерно в течение десяти лет, а с середины 1970-х гг., несмотря на большие капиталовложения, колхозно-совхозная система вступила в полосу перманентного кризиса, потребовавшего ее реформирования. В то же время большие средства, вложенные государством в аграрный сектор области, не ушли в «никуда»: они выразились главным образом в изменении облика многих деревень и сел, т.е. большие работы были проведены по их социальному обустройству. Был выполнен большой объем работ по строительству жилья, дорог, объектов водоснабжения, зернотоков и животноводческих ферм, мелиорации и культурно-техническому улучшению угодий, т.е. всего того, чем пользуются сельские жители до настоящего времени. Неоценимую роль в обустройстве села сыграла помощь Белорусской ССР, оказанная в соответствии с программой развития Нечерноземья. Несколько колхозов и совхозов области было награждено орденами.

В первые послевоенные годы, как и до войны, промышленность в структуре народного хозяйства области играла небольшую роль и была представлена в основном предприятиями «местного значения». Перелом наметился в середине 1950-х гг., а 1960–1980-е гг. стали временем бурного промышленного развития края, когда постоянно возрастала роль

крупных предприятий союзно-республиканского значения, а продукция их преодолевала местную ориентацию и стала выходить на общесоюзный и даже мировой рынок, а объемы и ассортимент ее неуклонно расширялись. Основные предприятия были сосредоточены в Пскове и Великих Луках. В областном центре, например, вступили в строй инструментальный (впоследствии машиностроительный) завод, заводы радиодеталей, АТС и АДС, впоследствии — ТЭСО и зубчатых колес и др. В те же годы современная промышленность «шагнула» и в районные центры. Примером тому является организация заводов «Вектор» в Острове, «Объектив» в Новоржеве, релейного в Порхове, швейной и обувной фабрик в Невеле и многих других. В результате увеличения удельного веса промышленного производства Псковская область из преимущественно сельскохозяйственного региона страны превращалась в аграрно-индустриальный [5, 30–34]. Некоторые предприятия, — точно так же, как колхозы и совхозы, были удостоены правительственных наград. За трудовой героизм, проявленный на Псковской земле, 29 тружеников различных отраслей народного хозяйства удостоились званиями Героев Социалистического Труда, еще 19 псковичей и людей, связанных с нашим краем, удостоены этого звания за работу в других регионах СССР, а трое стали дважды Героями [2, 3].

Несомненным достижением прошедших лет стало коренное изменение ее энергоснабжения. В первые послевоенные годы источниками электроэнергии являлись: в Пскове — восстановленная ТЭЦ, а в районах — небольшие ГЭС и дизельные установки, энергия которых использовалась

прежде всего для освещения и гораздо меньше — в производственных целях. Лишь в 1959 г. Псков был подключен к государственной электросети, получив ток от Нарвской ГЭС, что имело для города огромное экономическое, социально-политическое и культурное значение. Оно не только сняло на ряд лет обострявшуюся проблему энергоснабжения растущей промышленности и жилищно-коммунального хозяйства города, но и создавало широкие перспективы для электрификации сельскохозяйственного производства. К началу 1970-х гг. в области была возведена сеть линий электропередачи, обеспечившая энергией практически все населенные пункты [8, 3–10].

Жители области в соответствии с государственными плановыми заданиями постоянно участвовали в реализации крупных народнохозяйственных задач за пределами своей территории. Так, уже в первые послевоенные годы в плановом порядке проводилось заселение русским населением вновь присоединенных к СССР территорий — Калининградской области и Южного Сахалина, куда по разнарядке переселялись семьи колхозников и рабочих. В 1954 г. началось освоение целинных и залежных земель в восточных районах страны, прежде всего в Казахстане и на Алтае, куда по призыву поехала молодежь из всех районов страны, в том числе и из Псковщины, в подавляющей массе навсегда покинув родные края. В 1956 г. большие группы молодежи впервые выехали на важнейшие стройки в северные, восточные и южные районы — в Мурманскую область и на Урал — на строительство железных дорог, для работы в угольной промышленности — в Донбасс, для строительства

ГЭС — в Магаданскую область, затем — на строительство Куйбышевской, Братской, Нурекской, Красноярской, Саяно-Шушенской ГЭС, в 1960 г. — на постоянную работу в Челябинскую область, в 1963 г. — для работы на стройках и предприятиях Архангельской и Мурманской областей и др., в 1961–1967 гг. область ежегодно выполняла спускаемые «сверху» планы переселения рабочей силы в многоземельные районы Амурской области, впоследствии многие псковичи поехали на строительство КАМАЗа и БАМа [9, 25–43; 10, 35–44]. Вдобавок, государственные органы постоянно проводили плановые вербовки и мобилизации населения, особенно сельского, на лесозаготовки, торфоразработки, строительно-восстановительные работы в Пскове, молодежи — в ремесленные училища и школы ФЗО, и др. К этому следует добавить стихийные переселения части людей, опять же в основном сельского, на постоянное жительство в Ленинград, республики Прибалтики и др. Как результат, население области в течение всех послевоенных лет неуклонно сокращалось, а уже в 1960-х гг. область стала превращаться в зону «демографической катастрофы».

Если накануне Великой Отечественной войны на территории области (в сопоставимых границах) проживало примерно 1,5 млн. чел. (в том числе только 13% в городах), то в 1950 г. — уже только 1045 тыс., а по данным первой послевоенной Всесоюзной переписи населения (1959 г.) — лишь 952 тыс. (из них в городах — 27%). К следующей переписи (1970 г.) в области насчитывалось уже 875 тыс., т.е. примерно на 80 тыс. чел. меньше по сравнению с 1959 г. Одновременно продолжалась

ускоренная внутриобластная миграция сельского населения в города, главным образом, в Псков, чему способствовало его быстрое промышленное развитие. В последующие годы темпы убыли населения несколько снизились. За период между Всесоюзными переписями населения (1970 и 1979 гг.) она потеряла только 25 тыс. чел., и еще больше темпы замедлились ко времени следующей переписи — 1989 г., ставшей последней Всесоюзной: с 1979 по 1989 гг. население области сократилось лишь на 3,6 тыс. чел., т.е. эмиграционные процессы стали проходить менее интенсивно. Можно даже говорить об относительной стабилизации общей численности населения области, хотя тенденция к сокращению его полностью не остановилась (в 1989 г. в области проживало 846,5 тыс. чел). В полной мере продолжался процесс урбанизации, т.е. постоянное «перетекание» сельского населения в города. Примерно в середине 1970-х гг. удельный вес сельского и городского населения сравнялся, а в 1989 г. уже 63% населения проживало в городах.

К сожалению, значительно сократившийся к концу 1980-х гг. процесс уменьшения численности населения с 1990-х гг. начался вновь, причем пошел по нарастающей очень стремительно. Проведенная в 2002 г., т.е. через 13 лет после последней Всесоюзной, теперь уже Всероссийская перепись населения, установила наличие в области 761 тыс. чел., т.е. на 84,3 тыс. меньше, чем в 1989 г. Следующая перепись (2010 г.) зафиксировала в области уже только 673 тыс. чел. — на 87 тыс. меньше по сравнению с 2002 г. Ныне же население области не достигает уже и 600 тыс.: в 2023 г. — 587 тыс. [7; 50, 54, 56, 61, 65, 71, 74]. Демографическая проблема является для

области самой сложной, очень болезненной и трудно разрешимой по сравнению со всеми другими.

Прошедшие 80 лет со времени образования Псковской области были заполнены не только усилиями и поисками по подъему ее народного хозяйства, но и развитием образования и культуры. Планомерное и последовательное восстановление сети школ позволило уже с 1949/50 уч. года осуществить переход к всеобщему обязательному семилетнему обучению детей, а с конца 1950-х гг. начало повсеместно вводиться всеобщее обязательное 8-летнее образование, переход на которое в основном завершился к 1962/63 уч. году. А с середины 1960-х гг. начался переход к всеобщему среднему образованию, заверченный примерно через 10 лет. Среднее образование молодежь имела возможность получить не только в общеобразовательных школах, но и в системе профессионально-технического образования, а также в средних специальных учебных заведениях. В середине 1980-х гг. в области действовало 580 дневных общеобразовательных школ, 32 ПТУ и 16 учебных заведений среднего специального образования. Высшее образование края в течение ряда послевоенных лет было представлено только педагогическими вузами Пскова и Великих Лук, а с конца 1950-х гг. стала уже складываться система вузов: открылись сельскохозяйственный институт и филиал ЛИИЖТа в Великих Луках (1958 и 1962 гг.), там же — филиал института физкультуры (1970), в Пскове — филиал Ленинградского политехнического института. В области стало, таким образом, пять вузов — два института и три филиала. Разумеется, система высшего образования значительно пополнилась

и расширилась уже в постсоветское время, когда открылись новые учебные заведения или филиалы (как государственные, так и негосударственные) и изменили свой статус все уже действовавшие [5, 27–29]. Увенчала эту череду преобразований организация в 2011 г. Псковского государственного университета.

Прошедшие 80 лет были для области временем, когда она повсеместно покрылась сетью различных культпросветучреждений — клубов, библиотек, Домов культуры, киноустановок, театров; к концу 1950-х гг. завершилась сплошная радиофикация края, а с начала 1960-х гг. в быт населения все шире стало входить телевидение, организован был выпуск областных, районных и городских газет. В 1967 г. образовалась местная организация Союза писателей СССР, а в 1981 г. — Союза художников. Псковская земля — край богатого исторического прошлого, привлекающего многочисленных туристов. После войны буквально из руин и пепла были возрождены музеи, в том числе такие жемчужины как Государственный Пушкинский заповедник «Михайловское», мемориальные музеи М. П. Мусоргского (Куньинский район) и Н. А. Римского-Корсакова (Плюсский район), многие памятники оборонного, культового и гражданского зодчества — Псковский кремль, крепость г. Печоры и Порхова и др., к восстановленным памятникам старины в послевоенные годы добавился ряд монументов, увековечивших славные события и имена в истории края. Нынешняя Псковская область по праву является достойным хранителем славного исторического и культурного прошлого Отечества. В последние годы вошли в практику новые массовые мероприятия, например, дни памяти Великого князя

Александра Невского, Всероссийский Пушкинский театральный фестиваль, музыкальный фестиваль «Крещендо», в июне 2019 г. Псков стал местом проведения XXIX Международных Ганзейских дней нового времени.

Псковская область за массовый героизм и мужество, проявленные ее трудящимися в партизанском движении в годы Великой Отечественной войны, и за успехи, достигнутые в хозяйственном и культурном строительстве в послевоенные годы, Указом Президиума Верховного Совета СССР от 17 февраля 1967 г. была награждена орденом Ленина, город Великие Луки в 1983 г. отмечен орденом Отечественной войны I степени, Псков в 1984 г. — орденом Трудового Красного Знамени. Уже в постсоветское время эти города получили почетные звания России — «Город воинской славы».

С жизнью области, и прежде всего Пскова, по-настоящему сроднилась дислоцированная здесь с 1947 г. 76-я гвардейская Краснознаменная Черниговская воздушно-десантная дивизия (ныне — десантно-штурмовая), которая по праву называется «Псковской». Она является одним из наиболее боеспособных и передовых соединений Вооруженных Сил России, принимает участие в крупных общевойсковых учениях и маневрах, локальных операциях и урегулировании военных конфликтов, выполнении «специальных заданий» — в Нагорном Карабахе, Киргизии, Южной Осетии, Приднестровье, в двух Чеченских войнах (в одной из них ушла в бессмертие легендарная 6-я рота псковских десантников), в настоящее время — в Специальной военной операции на Украине [6, 391–419].

Псковская земля издавна занимала пограничное положение, являясь в течение ряда веков боевым форпостом России на ее северо-западных рубежах. Судьба распорядилась так, что после распада СССР (1991 г.) ее геополитическое положение в очередной раз изменилось: Псковская область вновь стала пограничной, единственной в России (наряду с Республикой Алтай), имеющей государственную границу сразу с тремя государствами — Республикой Беларусь, Латвией и Эстонией. Этот статус придает ей особую роль в жизни страны. Сегодня Псковская область — один из полноправных субъектов Российской Федерации, расположенный на ее Северо-Западе. Как и все остальные регионы, она имеет свой Устав и официальную символику — герб, флаг и гимн.

Литература

1. Административно-территориальное деление Псковской области (1917–2000 гг.): справочник. Книга 1. — Псков, 2002.
2. Никитенко Н. В. Время выбрало их: псковичи — Герои Социалистического Труда. — Псков, 2002.
3. Отделение документов новейшей истории и по личному составу Государственного архива Псковской области (ОДНИЛС ГАПО).
4. Псковский край в истории СССР: очерки истории. — Псков, 1970.
5. Развитие народовластия на Псковской земле. Книга вторая. — Псков, 1998.
6. Рыбчинский М. Б. Псковские страницы истории 76-й гвардейской десантно-штурмовой дивизии

// Псков — город воинской славы: статьи и документы
/ Сост. Н. Ф. Левин. — Псков, 2010.

7. Филимонов А. В. Всеобщие переписи населения
в Псковском крае. — Псков, 2009.

8. Филимонов А. В. Подключение Псковской
области к системе «Ленэнерго» (конец 1950-х гг.)
// Вестник Псковского государственного университета:
Серия «Социально-гуманитарные науки». — Вып.
7/2018. — С. 3–10.

9. Филимонов А. В. Участие псковичей в освоении
целины // Вестник Псковского государственного
университета: Серия «Социально-гуманитарные
науки». – Вып. 8/2018. – С. 25-43.

10. Филимонов А. В. Псковичи на «великих
стройках» (1950-1970-е гг.) // Вестник Псковского
государственного университета: Серия «Социально-
гуманитарные науки». – Вып. 5/2017. – С. 35-44.

Васильев Владимир Иванович
*председатель правления Псковского областного
отделения Союза архитекторов РФ*

ЭТАПЫ ОСОЗНАНИЯ ПСКОВСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Те, кто пытается оценивать сегодняшними мерками поступки людей, живших в другую эпоху, очень сильно заблуждаются и, как следствие, ошибаются в своих оценках. Уж если сегодняшние тридцатипятилетние жители нашей страны (а именно к этой возрастной категории относятся многие хозяева властных кабинетов) искренне не могут понять мотивы действия тех, чье воспитание пришлось на советские годы, то насколько же сложно нам, людям ХХІ в., понять суждения и поступки людей, живших полтора-два столетия тому назад!..

Наиболее талантливые деятели русского искусства до конца первой трети ХІХ в. лишь эпизодически обращались в своем творчестве к истории нашей страны (вспомним, например, рылеевского «Ивана Сусанина», пушкинских «Полтаву» и «Бориса Годунова»). Но уже середину (и тем более, конец) 1830-х гг. можно считать началом всеобщего интереса к событиям и памятникам прошлых веков. Пушкин опубликовал «Историю Пугачевского бунта», Глинка создал оперу «Жизнь за царя», в архитектуре входит в моду неорусский (тогда его называли «византийский») стиль, активно проповедуемый К. А. Тоном и всемирно поощряемый императором Николаем І. Казалось бы, Пскову с его многочисленными памятниками старины самой судьбой уготовано стать местом изучения

древнерусского зодчества и поклонения его шедеврам. Но, как известно, нет пророка в своем отечестве... Ни рядовые псковичи, ни представители власти не видели в древних строениях ничего, кроме неприглядных руин. Можно лишь представить, каким шоком стали для тогдашнего псковского губернатора А. Н. Пещурова, который откровенно стыдился неприглядного вида наших крепостных стен, слова самодержца российского, произнесенные им во время одного из вынужденных (мимо Пскова никак было не проехать ни в польские, ни в малороссийские губернии) визитов. Николай I, прогуливаясь по берегу Великой, неожиданно для подбострастной свиты произнес: *«Как бы желательно сохранить этот прекрасный памятник русской старины!»* [2, л. 25] День, когда были сказаны эти слова, — 01 августа 1838 г. — по праву мог бы считаться днем зарождения псковской реставрации. Увы, монаршее высказывание поколебало, но не истребило пренебрежительное отношение псковских чиновников к доставшемуся им историческому наследию. И когда в 1841 г. следующий губернатор, Ф. Ф. Бартоломей вновь испросил разрешения на «сломку», как тогда говорили, обветшавших крепостных стен, столичное начальство напомнило ему: *«...имея в виду Высочайшее <...> соизволение на поддержание вообще древних памятников, <...> и в настоящем случае желательно бы было изыскать средства для сохранения в первоначальном виде крепостной стены города Пскова, служащей воспоминанием важных событий»* [3, л. 282-284].

Однако изучение архивных документов приводит нас к парадоксальному заключению, что сохранение памятников древнего зодчества (хотя

бы ради «воспоминания важных событий») больше заботило столичные ведомства, чем псковских чиновников. Судите сами, уважаемые читатели: в то самое время, когда петербургская и московская публика рукоплескала композитору Глинке и превозносила зодчего Тона, члены Псковской губернской строительной и дорожной комиссии на своем заседании, состоявшемся 18.03.1844, *«имели рассуждение, что Губернский Город Псков, богатый древними безобразными постройками* [подчеркнуто мною. — В. В.], *весьма мало украшается новыми приличными зданиями, и далеко отстал в этом от Прочих Городов Губернских»* [1, л. 98]. Заметим, что среди упомянутых «рассуждавших» как минимум два человека — губернский архитектор Иван Кириллович Шевцов и его помощник Павел Герасимович Голицын¹ — имели за плечами классическое архитектурное образование, полученное ими в петербургской Академии Художеств! И они оба отнюдь не выступили, судя по протоколу заседания, в защиту памятников псковского зодчества. Удивительно, не правда ли?

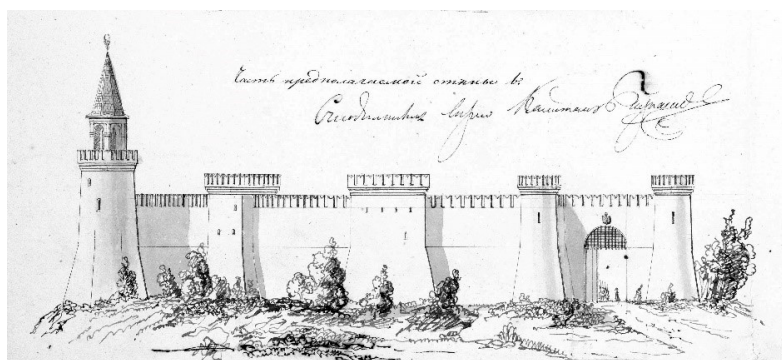
Повторю сказанное мною в самом начале: не следует оценивать поступки людей прошлых веков привычными нам категориями. Ведь в той же Императорской Академии обучение будущих зодчих в первой трети XIX в. происходило исключительно на образцах классической — античной — архитектуры. Откуда же сыновья мелкопоместных рязанских дворян² — земляки-ровесники Голицын и Шевцов —

¹ Для особо дотошного Читателя заметим, что фамилия этого архитектора в разных документах указана по-разному: Голицын и Галицын

² По удивительному совпадению И. К. Шевцов и П. Г. Голицын были земляками, происходя оба из Пронского уезда Рязанской губернии

могли воспитать в себе не только любовь к псковскому зодчеству, но хотя бы знание оного? Ведь и во Пскове они оба оказались не по собственному горячему желанию, а, как было принято в ту эпоху, направлены волею столичных чиновников, заполняющих вакансии на местах «из того, что было».

Таким образом, на первом этапе изучения и осмысления псковского архитектурного наследия существовали два разнонаправленных течения. Среди местных чиновников — равнодушие и отрицание этого наследия. Среди отдельных, наиболее выдающихся представителей столичных творцов — романтическое воспевание. И если пример первого течения мы привели, процитировав протокол заседания псковской губернской строительной комиссии, то ярчайшим примером противоположного взгляда стали проекты воссоздания Персей и Довмонтовой башни псковского



Илл. 1 – Проект реставрации Смердъей башни
и Персей, составленный К. А. Тоном.
Фрагмент второго варианта

Кремля, разработанные академиком К. А. Тоном в 1838–1841 гг. Наивно-трогательные (на наш взгляд — взгляд людей ХХI в.) проекты Тона [4, л. 4-а] словно созданы в качестве иллюстраций к сказкам Пушкина (илл. 1). Однако в действительности они отражают самые передовые (для той эпохи) представления любителей русской старины о том, как же выглядели древние псковские постройки на самом деле.

Эти представления об облике древнего Пскова, сложившиеся вследствие экстраполяции облика московского Кремля — единственной хорошо сохранившейся старинной русской крепости — на остальные города, бытовали до последнего десятилетия ХIХ в., скрепляемыми авторитетными зодчими того времени: сначала — К. А. Тона, затем — А. М. Горностаева. В то же время отношение местных архитекторов к изучению и сохранению псковского зодчества постепенно менялось, как бы нехотя приближаясь к уже общепринятому в российском обществе осознанию ценности древних памятников. При этом складывается ощущение, что упомянутое изменение происходило, прежде всего, из желания угодить начальству. Косвенным подтверждением данного предположения можно считать волнообразное развитие интереса к сохранению древних строений, всплески которого каждый раз удивительным образом совпадали с Высочайшими визитами в Псков либо с предписаниями столичных руководителей. Но приступы такого служебного рвения у псковских архитекторов, послушно исполнявших царскую волю по восстановлению крепостных стен, по-прежнему никак не проявлялись в каких-либо попытках отразить наследие старины в своих новых постройках.

Быть может, причиной такого равнодушия было то, что все архитекторы, присылаемые в Псков по повелению столичного начальства, не были местными уроженцами? Но ведь на рубеже 1880-1890-х гг., когда вдруг, безо всякой очевидной причины, псковские зодчие прозрели и буквально влюбились в наши древние постройки, уроженцев нашей земли среди них тоже не было (за исключением, конечно, А. Н. Векшинского, приехавшего в Псков добровольно, но, между прочим, так и не отметившегося особой любовью к псковской старине). Когорту псковских зодчих в последнее десятилетие XIX в. составляли, как на подбор, исключительно польские выходцы. Возглавлял строительное отделение губернский инженер Войтех-Сатурнин Францевич Езеровский, уроженец Келецкой губернии. Губернским архитектором служил Иосафат Иосифович Данишевский, происходивший из Трокского (нынешний литовский Тракай) уезда Виленской губернии. Дополнял эту парочку Герард-Клименс Фортунатович Станкевич, родом из-под Ново-Александровска (нынешний литовский Зарасай) Ковенской губернии. Уж какие там складывались их личные взаимоотношения — не знаю, но изучением Пскова все трое занимались изрядно. Судите сами, уважаемый Читатель: в декабре 1892 г. на I-й Съезд русских [sic! — В. В.] зодчих отправились в Петербург и наши псковские поляки — Езеровский со Станкевичем (поехал бы и Данишевский, но ведь надо было хоть кому-то «на хозяйстве» остаться — съезды тогда длились до-о-олго...). Так вот Герард Фортунатович, примерный католик, буквально с первых лет своего пребывания в Пскове досаждавший

столичному начальству прошениями о переводе в какую-нибудь западную губернию, выступил с докладом о... Поганкиных палатах! [11, 2].

Можно спорить с коллегами о конкретной дате, но лично для меня именно тот памятный Съезд является рубежом, после которого начался третий этап осознания псковского архитектурного наследия: изучение средневековых псковских памятников. Масштабы этого изучения нарастали стремительно, чему способствовали, во-первых, Псковское археологическое общество (созданное двадцатью годами ранее, но лишь к сер. 1890-х гг. ставшее существенной силой) и, во-вторых, шефство представителей августейшей фамилии над Императорским русским археологическим обществом. Российские архитекторы, поначалу в большинстве своем относившиеся к создаваемым археологическим обществам и комиссиям индифферентно, стали массово вступать в них и, более того, активно участвовать в их деятельности. Журнал «Зодчий», издаваемый Императорским С.-Петербургским обществом архитекторов, регулярно публиковал обзоры и аналитические статьи, посвященные псковскому средневековому зодчеству [7, 481, 489, 513, л.48, 49, 51; 8, 240, 249, 281, 288, л.27, 28]. В том же журнале вышли, например, статьи «О русском стиле для современных построек» [9, 310] и «К вопросу о сохранении старины» [9, 401], написанные авторитетным историком архитектуры В. Я. Курбатовым³.

Таким образом, в умы архитекторов настойчиво

³ Владимир Яковлевич Курбатов (1878-1957) – однофамилец и почти полный тезка псковского литературного критика В. Я. Курбатова

входило убеждение, что не только следует изучать архитектурное наследие, но и необходимо уметь творчески его использовать — там и настолько, где и насколько это будет признано уместным. И зодчие той поры действительно стали не только с интересом изучать древние российские памятники, но и применять (в меру своего таланта) элементы средневековой архитектуры в своем творчестве.

Архитекторы, разрабатывавшие проекты псковских построек, не остались в стороне от ставшего модным направления. Однако используемые ими детали никак нельзя назвать присущими только псковскому средневековому зодчеству. А уж о том, чтобы применять композиционные приемы, характерные для псковских памятников, речь вообще не шла. По своей ли воле, подчиняясь ли общепринятым



*Илл. 2. Здание
Псковской уездной
земской управы,
ок. 1899 г. Главный фасад*



*Илл. 3. Надвратный
корпус Печерского подворья,
1904 1906 гг. Фрагмент южного
фасада. Фотографии 2020 г. из
личного архива В. Васильева*

канонам, но создатели псковских зданий оставались в рамках неорусского стиля (точнее — направления в эклектике), намеченного академиком Тоном и доведенного последователями Константина Андреевича до магического совершенства. Этот стиль предлагал архитектору обширный набор элементов и деталей архитектурного декора, и построенные в этом стиле здания радовали русский глаз нарядным кружевом своих фасадов — как, например, здание Псковской уездной управы (илл. 2), построенное на ул. Ивановской (ныне — ул. Гоголя) по проекту инженер-архитектора Николая Богданова⁴. В то же время архитектор мог в рамках неорусского стиля создать и более сдержанный, почти строгий фасад, каким получился, например, т.н. Надвратный корпус Псковского подворья Псково-Печерского монастыря (илл. 3), построенный архитектором В. Л. Назимовым.

Оба этих здания, как и многие другие, построенные в неорусском стиле в Пскове и особенно в губернии, безусловно, излучают своеобразное очарование. Но влияния именно псковского средневекового зодчества вы в них не найдете — лишь многократные, пусть и мастерские, «перепевы» общедревнерусских (если Читатель позволит мне такое выражение) мотивов. И в первые десятилетия наступившего XX в. этот подход к отражению архитектурного наследия не изменился, хотя и мастерство псковских зодчих возросло, и багаж их знаний о древних памятниках накопился изрядный. Уж на что мастеровит и одарен был Г.-К. Ф. Станкевич,

⁴ В Пскове на рубеже XIX-XX вв. работали архитекторы-однофамильцы Николай Михайлович и Николай Ильич Богдановы. Кто из них запроектировал указанное здание — пока не установлено



*Илл. 4 – Старообрядческая моленная при доме
П. Д. Батова, 1912 г. Северо-восточный фасад.
Фотография 2011 г. из личного архива В. Васильева.*

а и он в декоре старообрядческого моленного дома на Завеличье смог лишь эффектно разместить узорочье белоснежной резьбы на кроваво-красных пряслах стен (илл. 4). Муравленные изразцы стали единственным поклоном псковским храмам «золотого» XVII в. Но симметричное расположение проемов на фасадах... Да где же вы найдете симметрию на древних псковских памятниках?!

В чем причина? Наверное, как ни грустно это признавать, — в отсутствии настоящего, самобытного таланта, да еще подлинного восхищения перед искренним талантом самоучек-предшественников.

А ведь в эти же годы А. В. Щусев — московский ровесник наших псковских архитекторов — создал немало творений, по-настоящему пропитанных духом древнего псковского зодчества: Троицкий собор Почаевской лавры, палаты Василиевского монастыря в Овруче, церковь на Куликовом поле, Никольский храм в итальянском Бари, Марфо-Мариинскую обитель и, наконец, Анастасиевскую часовню в Пскове!

Чем ему ответили псковские коллеги? Часовня Корсунской Божьей матери в Изборске? Но псковичи тут ни при чем, хоть и стоит она на псковской



Илл. 5, 6. Церковь на о. Пийрисаар (Эстония), ок. 1929 г.

Слева фото из открытых источников.

Справа – фото Ф. Зарайского, 2021 г.

земле: создал ее осевший в Эстонии петербуржец А. И. Владовский. Единственным ответом, пожалуй, можно считать Ильинскую церковь, построенную на о. Пийрисаар под надзором (и, вероятно, по проекту) архитектора-псковича А. А. Подчекаева где-то между 1927 и 1932 гг. Однако этот храм, как и Корсунская

часовня, — уже поклон Пскову издалека, из эстонской эмиграции.

Таким образом, третий этап осознания псковского архитектурного наследия, начавшийся ок. 1892 г. и длившийся более полувека, почти не оставил на нашей земле построек, в которых это наследие нашло бы свое творческое отражение и продолжение.

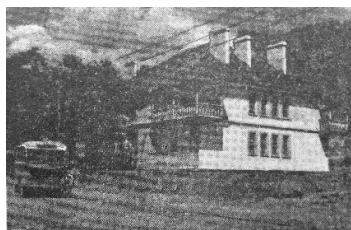
Четвертый же (по нашей самоуверенной классификации) этап начался в 1946 г., когда в Псков приехал архитектор А. А. Ларкин. Он был отнюдь не первым из архитекторов, присланных восстанавливать наш город из послевоенных руин. Однако именно в его проектах впервые была сделана попытка использовать именно псковскую стилистику, черты и приемы псковского средневекового зодчества.

Взгляните, уважаемый читатель, на чертеж фасада (илл. 7). Перед Вами — переработка проекта (вероятно, типового) 8-квартирного жилого дома [3, л. 6] с включением в него элементов традиционной псковской архитектуры: аркатурного пояса и террас-гульбищ. Осмелюсь высказать личное предположение, что данный вариант создан Ларкиным под влиянием творчества Ю. П. Спегальского, рядом с которым Алексей Афанасьевич работал в 1946-47 гг. Кто-то сочтет представленный проект наивным, кто-то — просто неудачным. Но попытка была!

Я, коренной пскович, вот уже шестьдесят лет живущий в родном городе, увидев данный чертеж в ГАПО, был убежден, что этот вариант остался на бумаге и не был осуществлен. Ведь я с детства довольно хорошо помню эти дома на ул. Леона Поземского⁵

⁵ В настоящее время эти дома значатся под №№81, 83, 85, 87, 89, 91 по ул. Л. Поземского

(а именно для этой группы домов, первоначально названных «жилой городок льнокомбината», и был разработан рассматриваемый здесь проект), но не помню таких террас. А ведь их необычный для Пскова вид наверняка впечатлил бы детское сознание и врезался в мою память. Я хорошо помню, как вглядывался в причудливый орнамент этих домов, проезжая мимо них в автобусе (мама работала в конторе льнокомбината, и я после школы нередко бывал у нее). Значит, этих террас не было?



Псков сегодня.
Новый жилой дом на улице Лисеня Псковского.

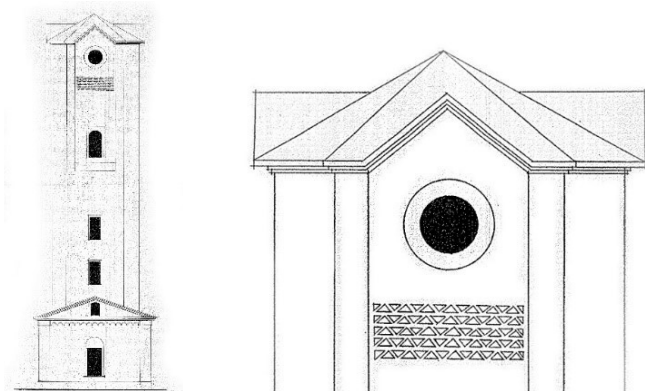
Фото Л. Лукина



Илл. 7, 8, 9. Жилые дома для «городка льнокомбината».
Вверху – проект главного фасада. Слева внизу – вид
построенного дома. Справа внизу – существующий (2020 г.)
вид одного из домов.

Были!! Листая подшивку «Псковской правды» за 1948 г. [10, 3], я обнаружил фотографию «ларкинского» дома на ул. Л. Поземского с осуществленными террасами (илл. 8)! Но качество воплощения замыслов А. А. Ларкина было, судя по всему, весьма невысоким (сообщениями о низком качестве строительных работ пестрят газетные страницы той поры). Поэтому все террасы, которые успели воплотить в натуре, исчезли уже к сер. 1970-х гг. (илл. 9). Что же касается аркатурных поясков, то на большинстве домов они уцелели. В частности, эти пояски, равно как и замысловатый «рунический» орнамент входного портала любознательные псковичи могут разглядеть на фасадах дома № 14 по ул. Некрасова (ныне — здание администрации Пскова).

Ларкин и в других своих проектах первых «псковских» лет предпринимал попытки отразить наследие средневекового зодчества. Далеко не все из



*Илл. 10, 11. Водонапорная башня фабрики «Шпагат», проект капитального ремонта, 1949 г. (арх. А.А. Ларкин).
Фасад. Укрупненный фрагмент фасада.*

этих проектов были осуществлены, поэтому с особым интересом вглядываемся мы в его предложения, оставшиеся только на бумаге. Ниже приведен архивный чертеж (илл. 10, 11) по капитальному ремонту водонапорной башни фабрики «Шпагат» (бывшей канатной фабрики Мейера). Фасады этого строения, изначально решенные сугубо утилитарно, Ларкин предлагал украсить орнаментами, прорисованными по мотивам псковского «бегунца», и все тем же аркатурным пояском.



*Илл. 12. Административное здание Псковского музея.
Главный фасад.*

Увы, Ларкин, как и другие псковские архитекторы, вынужден был прекратить свои творческие поиски: возрастающее давление партийно-хозяйственных органов заставило его самоограничиться рамками того стиля, который впоследствии неуклюже нарекут «провинциальным сталинским ампиром». Справедливости ради все же заметим, что и Ларкину, и его немногим последователям так и не хватило смелости, чтобы выразить своими проектами не только внешний декор, но и вольный дух псковского зодчества.

Таким скоротечным — всего в 4-5 лет — оказался четвертый этап в осознании псковского архитектурного наследия.

Наступления пятого этапа ничто не предвещало, ибо к сер. 1970-х гг. традиции псковского зодчества, казалось, навсегда были погребены под безликими (да простят меня коллеги!) крупнопанельными многоэтажками. Однако в поисках архитектурного решения для нового главного здания псковского музея (илл. 12) родился образ, который, как мне рассказывал его автор — Борис Николаевич Алексеев, — был навеян именно духом псковских средневековых палат и суровых стен псковского Кремля.

Сколько раз я с тех пор, как услышал рассказ моего старшего коллеги, ни проходил вдоль нависающей над Комсомольским переулком громады нового здания музея, столько раз я мысленно аплодирую тому озаренью, которое некогда посетило голову Бориса Николаевича и которое — дай Бог, чтобы хоть однажды — осветило каждого из нас!.. И я, слушая «баховскую фугу» этого здания, верю, что традиции псковского зодчества все-таки живы и долго еще будут вдохновлять моих коллег, продолжаясь в их творениях.

Список источников и литературы

Архивные источники

1. ГАПО, ф.31, оп.1, д.148.
2. ГАПО, ф.66, оп.1, д.541.
3. ГАПО, ф.Р-1924, оп.1, д.157.
4. ГАПО, ф.Р-1924, оп.1, д.186.
5. РГИА, ф.1263, оп.1, д.1420.
6. РГИА, ф.1488, оп.3, д.762.

Литература

7. Зодчий. – 1905.
8. Зодчий. – 1906.
9. Зодчий. – 1910.
10. Псковская правда. – 1948. – №159. с.3.
11. Псковский городской листок. – 1892. – №102.

Цветкова Нина Викторовна
доцент кафедры филологии, коммуникаций
и русского языка как иностранного
Псковского государственного университета

ПСКОВСКАЯ ЗЕМЛЯ В СУДЬБЕ А. С. ПУШКИНА, ПОЭТА И ЧЕЛОВЕКА

Жизнь и судьба Пушкина, его творчество имеют самую глубокую связь с Псковской землей. Она была ему «приютом спокойствия, трудов и вдохновенья» в пору молодости, пристанищем изгнанника в эпоху человеческой и творческой зрелости, стала его вечным «милым пределом» после кончины. Все это объективно и написано мной для кафедральной монографии «Псковский край в литературе» в 2003 году.

«В губернском городе Пскове, по подсчетам ученого-краеоведа, Пушкин бывал 17 раз: или по причинам своего подневольного положения у губернатора Б. А. Адеркаса, или на консультации у доктора В. И. Всеволодова, или в гостях у приятелей молодости Ф. И. Цицианова и И. Е. Великопольского, а также в семьях Набоковых, Назимовых...» [6, 171].

Памятник Пушкину Олега Комова, открытый 3 июня 1983 года в Летнем саду имени А. С. Пушкина во время XVII Всесоюзного Пушкинского праздника поэзии, стоит в Пскове не случайно. Памятник назван удивительно точно «Пушкин и крестьянка». Скульптор передал в нем глубокую связь не столько с городом, сколько с русской крепостной женщиной, олицетворяющей русскую жизнь, ее национальную полноту, которую Пушкин ощутит во время пребывания на Псковской земле.

Во время приезда в Михайловское со своей семьей в 1819 году 20-летний Пушкин пишет стихотворение «Деревня», в котором русская жизнь изображена и осмыслена им в традиции его времени. Стихотворение посвящено, на первый взгляд, прекрасной природе:

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.
Я твой: я променял порочный двор цирцей,
Роскошные пиры, забавы, заблужденья
На мирный шум дубров, на тишину полей,
На праздность вольную, подругу размышленья.
Здесь вижу двух озер лазурные картины... [4, I.

318].

Мы узнаем знакомые виды Михайловского, где лирический герой отдается творчеству, потому что все здесь располагает к нему. Но далее по контрасту следует гневный монолог о «барстве диком», «рабстве тощем», о «невежестве губительного позора». Монолог написан в стиле политических речей декабристов:

Но мысль ужасная здесь душу омрачает:
Среди цветущих нив и гор
Друг человечества печально замечает
Везде **невежества убийственный позор**.
Не видя слез, не внемля стоны,
На пагубу людей избранное судьбой,
Здесь **барство дикое**, без чувства, без закона,
Присвоило себе **насильственной лозой**
И труд, и собственность, и время земледельца.

В конце стихотворения есть понимание и мечта об изменениях в русской жизни «по манию царя»:

<...>

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный
И рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная заря? [6, I, 319]

За эти стихи, где узнаются декабристские мотивы, и за раннюю гражданскую лирику Пушкина высылают на юг, где ему открываются красота и экзотика моря, гор, природы, кавказского, крымского, кишиневского и одесского быта, где происходят встречи в имении Каменка с будущими декабристами. На юге России рядом с южной Европой он узнает события, происходящие в Болгарии, где идет борьба против турецкого гнета, о революционных волнениях в Италии, о борьбе за независимость Греции, где погибает Байрон, восхищающий Пушкина. И здесь на юге ему открывается горькая истина о свободе:

Паситесь, мирные народы
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь... [6, II, 145]

Стихотворение «Свободы сеятель пустынный...» передает горькую истину о том, что человек не дорос до свободы. Стихотворение означало резкий поворот в развитии личности, разочарованной в свободе как вседозволенности (например, в революции). В такой момент своего личностного развития Пушкин выслан в новую ссылку, в Михайловское.

В Псковском крае Пушкину открылась другая, русская жизнь, точнее русское бытие, с неброской и тихой природой, с простыми людьми, ритмом деревенской жизни, которая сменялась праздниками, в которых были хороводы, песни, лилась русская речь. В деревенской жизни был календарь с начальным Рождеством, затем Святками, Крещением и т.д. Самое важное событие, происходящее в Псковском крае с Пушкиным, — это то, что он стал по-настоящему русским человеком: здесь происходит его погружение в русскую речь, русскую жизнь, в историю России и ее традиции и осознание себя как русского человека.

Здесь происходит и глубокое поэтическое развитие, достижение зрелости, когда в своем творчестве Пушкин соизмеряется с такими мировыми гениями как Шекспир и Гете. Он пишет историческую трагедию «Борис Годунов», шутливую поэму и пародию на раннего Шекспира «Граф Нулин», «Сцены из Фауста», центральные главы романа «Евгений Онегин»...

В понимании эволюции творчества Пушкина особенно важна историческая трагедия «Борис Годунов», написанная на материале последних томов «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. Закончив ее 7 ноября 1825 года, Пушкин писал своему другу П. А. Вяземскому: «Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай да Пушкин, ай да сукин сын!» [3, 235]. Письмо передает торжество творческой победы над словом, над огромным материалом, над собой.

В этот момент своей жизни он понял свою конгениальность с Шекспиром, осознал творческую зрелость, осознал свое творческое величие, стал

русским национальным поэтом, русским гением. В Михайловском он соизмеряется с Гете в «Сцене из "Фауста"». Он пишет «Подражания Корану», по стилистике совершенно восточный стихотворный текст, как будто он мусульманин. Он понимает свое творческое могущество.

В основе «Бориса Годунова» лежит пушкинская философия истории, во многом обусловленная концепцией Карамзина, которая противоречит тому, как понимали историю декабристы. Трагедия показывает, что история имеет смысл. «Провидение — нравственная основа, фундамент русской истории, который обуславливает ее движение. Провидение — моральный закон, непреложный для власти» [1, 16]. Значит, этот моральный закон не имеет права нарушать ни народ, ни власть. Об этом подробно и объективно говорит В. С. Непомятый: «История в "Борисе Годунове" есть функция больной, искаженной совести людей (как "Царя преступника", так и народа, попустившего избрание его на царство), она есть процесс противления людей Высшей правде, извращения ими порядка ценностей; однако, пока люди, по выражению Карамзина, думают "не об истине, но единственно о пользе", "истина" царствует и управляет, устремляя тот же процесс к иной "пользе", к исполнению Высшей правды» [2, 234]. Чувствуя свою связь с Карамзиным, Пушкин писал: «Карамзин есть первый наш историк и последний летописец. Своею критикой он принадлежит истории, простодушием и апофегмами — хронике» [4, VI, 94].

Михайловская ссылка закончилась в сентябре 1826 года. После беседы с Пушкиным, Николай I скажет своему окружению, что разговаривал

с умнейшим человеком России. В ноябре 1826 года по его поручению Пушкин в Михайловском напишет «Записку о народном воспитании». В ней он изложит свою концепцию русского просвещения. Она отличается от других проектов, написанных по поручению царя тем, что Пушкин считает просвещение великой нравственной силой, способной остановить общественные потрясения: «...одно просвещение в состоянии удержать новые безумства, новые общественные бедствия» [4, VII, 31].

В отличие от других авторов, написавших свои записки о воспитании, Пушкин думает о гуманизации воспитания, об отношениях между воспитателем и воспитанником. Он единственный в своем проекте говорит: «Уничтожение телесных наказаний необходимо. Надлежит заранее внушить воспитанникам правила чести и человеколюбия; не должно забывать, что они будут иметь право розги и палки над солдатом; слишком жестокое воспитание делает из них палачей, а не начальников» [4, VII, 33].

Среди изучаемых предметов для Пушкина самым важным становится история России, которую нужно **преподавать по Карамзину**. В ней не только образы героев, имеющие воспитательное значение. В труде Карамзина заложено то знание об истории родины, обладая которым человек познает самого себя. В этом процессе самопознания он становится русским. Вспомним французское воспитание Онегина, которое Пушкин воспринимал как настоящую беду и государственную катастрофу, или «просвещенность» графа Нулина, ничтожного космополита. Создавая в Михайловском центральные главы «Онегина», он показывал трагедию частного человека Онегина,

который не знает своей родины и не имеет с ней настоящей связи в отличие от Татьяны.

В конце ссылки в Михайловском написано стихотворение «Пророк», которое говорит о самом Пушкине очень многое: оно говорит о том, кто такой и что такое поэт. Истина заключена в том, что поэт всегда выступает в роли проводника слова Бога и его дела в жизни людей:

<...>

Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей» [4, III, 304].

Стихотворение, таким образом, говорит о том, как Пушкин понимает творчество, о предназначении и высокой миссии поэта, ставшего пророком, имеющим связь с Богом, творящим его волю через поэтическое слово. Такой поэт мог не только передать русскую жизнь, но воссоздать в своих произведениях русскую картину мира, изобразить русское бытие, образ русского человека.

Лирика Михайловской ссылки свидетельствует о самом высоком гуманистическом пафосе. Стихи о любви («Сожженное письмо», «Желание славы», «К***») отличаются чистотой нравственного чувства и самоотвержением. Любовь в них — сила, одухотворяющая творчество и жизнь лирического героя. Такое же одухотворяющее начало имеет дружба, о чем написанное в 1825 году стихотворение «19 октября»:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он как душа неразделим и вечен —
Неколебим, свободен и беспечен
Срастался он под сенью дружных муз.
Куда бы нас ни бросила судьбина,
И счастье куда б ни повело,
Все те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село [4, II, 245].

Творчество Михайловской ссылки подтвердило величие и первенство Пушкина в русской литературе. В 1826 году выходит сборник его стихотворений, имеющий большой успех. О трагедии «Борис Годунов» говорят серьезные критики, обсуждаются новые главы «Евгения Онегина».

В 1827 году Пушкин проводит лето-осень в Михайловском, начиная работу над историческим романом в роде В. Скотта, посвященном своему легендарному предку — арапу Петра Великого, и вообще истории рода Пушкиных. Хотя он не заканчивает его, но начинает работу над прозой, хорошо чувствуя потребности современной литературы.

Последний раз в 1835 году в Михайловское Пушкин приезжает как отец семейства. Но на душе беспокойно, работа не идет. В этот приезд написано стихотворение «Вновь я посетил...»:

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных.
Уж десять лет ушло с тех пор — и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,

Переменился я — но здесь опять
Минувшее меня объемлет живо,
И, кажется, вчерашний еще бродил
Я в этих рощах.
Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей.
Уже старушки нет — уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых,
Ни кропотливого ее дозора[4, III, 313].

<...>

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст,
Когда перерастешь моих знакомцев
И старую главу их заслонишь
От глаз прохожего. Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомнит [4, III, 314].

В стихотворении центральный мотив — само время, его движение и власть над судьбой человека. Это — время в его философском значении. Сознание, что человек зависит от времени, что судьба его ограничена временем, рождает вопрос о смысле жизни. Конец стихотворения выносит в будущее, звучит радостно: «Здравствуй, племя... / Младое, незнакомое!». Мысль о внуке примиряет с неумолимым временем. М. Хайдеггер считал, что «В гении Бытие начинает говорить с нами, — не будь его, никто бы и не слышал голос основы мира. Здесь нет субъекта и объекта, а есть

единое целое, являющее истину» [5, 421]. Исходя из такого свойства гения, можно говорить о пушкинских истинах, которые важны сейчас для того, чтобы понимать момент истории, в котором мы живем, и то, с какими истинами нам нужно жить.

Литература

1. Лотман Ю. М. Колумб русской истории // Карамзин Н. М. История государства Российского. — М.: Книга, 1988. — Кн. 4, с. 3–16 (3-я паг.).

2. Непомнящий В. С. Феномен Пушкина и исторический жребий России // Собрание трудов: в 5 т. — М.: Издательский центр МГИК, 2019. — Т. III. — С. 217–267.

3. Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. Т. 1. — М.: Худож. литература, 1982. — 494 с.

4. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — Л.: Наука, 1978. Пушкин цитируется по этому изданию с указанием в скобках римской цифрой тома, арабской — страницы.

5. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. — М.: Республика, 1993. — 447 с.

6. Цветкова Н. В. Пушкин в Псковском крае // Псковский край в литературе. — Псков: ПГПИ, 2003. — С. 171–220.

Разумовская Аида Геннадьевна
профессор кафедры филологии, коммуникаций
и русского языка как иностранного,
руководитель Научно-просветительского центра
русского языка и культуры имени профессора
Е. А. Маймина Псковского государственного
университета

В. Я. КУРБАТОВ О ПУШКИНЕ И МИХАЙЛОВСКОМ

Литературный критик, литературовед, прозаик Валентин Яковлевич Курбатов (1939–2021) широко известен как автор книг о Викторе Астафьеве, Михаиле Пришвине, Александре Агине, Валентине Распутине, статей о Василии Шукшине, Юрии Куранове, Булате Окуджаве, Юрии Нагибине и многих других отечественных писателях. В его работах отражена судьба русской культуры и истории, русской словесности XIX–XX вв. и нашей современности. Русская культура была для Курбатова синонимом Родины. Вряд ли кто из современных критиков может сравниться с Курбатовым по глубине мыслить, умению чувствовать и понимать писателя, по выразительности и красочности родного языка.

Прожив на Псковской земле большую часть жизни (с 1962 года), Курбатов не мог обойти вниманием феномен А. С. Пушкина. И дело вовсе не в том, что отношение к Пушкину у него было «родственным», по-землячески притязательным, о чем он с доброй улыбкой замечал: «псковский литератор читает и смотрит с удвоенной ревностью» [3, 117]. Курбатовская обращенность к Пушкину как

национальному символу закономерна. На протяжении многих лет думая о Пушкине, критик объединил статьи разных лет в книгу «Пушкин на каждый день» (2014), выдержавшую уже не одно издание. Сегодня мысли Курбатова по-прежнему звучат остро современно.

Статьи, создававшиеся в разные годы (главным образом в 1990–2010-е), объединяются единством и темы, и мысли: они не рассыпаются, а «срастаются» благодаря пушкинским названиям и эпиграфам, «прошиваются» разбросанными по тексту цитатами, формируя цельный и единый текст о ПОЭТЕ, который в понимании критика есть «явление небесной полноты» [3, 178]. «Рильке однажды скажет великие слова, что все государства граничат друг с другом, а Россия — с Богом. Пушкин тому лучшее подтверждение. Отчего его и не перевести никак на чужие-то языки, — как переведешь небо?» [3, 12]. Слова «небо», «небесный» и «полнота», «полный» постоянно звучат в работах не только о Пушкине, но и о той «чистой литературе», «светлой русской Атлантиде», в которой есть «ненаглядная полнота еще целостной жизни» [3, 6], «когда мы еще стояли на земле и касались головой неба» [3, 9]. Критик не устает отмечать неисчерпаемость пушкинского слова, в котором «таинственное чудо всё полного, всё будто нетронутого в небесной цельности Пушкина» [3, 169]. Одна мысль повторяется, кружится в разных статьях: Пушкин открывает каждому из нас заложенную свыше цельность, возвращает нам «золотое единство» [4, 385]. Она усилена тревогой Курбатова по поводу разъединенности современного общества, вместо понятия «народ», представляющего из себя разрозненных индивидуумов.

Многократно бывая и проживая в Пушкиногорье, критик немало страниц посвятил Михайловскому. Значению Михайловского в жизни и творчестве А. С. Пушкина посвящены многие очерковые и научные труды, поэтические и прозаические произведения: авторы пытались и пытаются разгадать феномен его гения, тайну обретения высшей, творческой свободы в условиях несвободы физической. Говоря о Михайловском как о «деревенском кабинете» Пушкина, пишут о гармоничном слиянии души поэта с миром, отмечают переживание михайловских пейзажей как толчок к рождению поэтических образов. В то же время не обходят вниманием горькую участь изгнанника, томящегося в деревне неволей и одиночеством, оторванностью от привычного мира.

Взгляд Курбатова обращен к другому. Годы михайловского заточения важны для него духовным прозрением поэта. В восприятии Курбатова отражен возврат культурного сознания конца XX века к пониманию православной укорененности Пушкина, получивший законченное осмысление в пушкинистике В. С. Непомнящего [5]. В полном согласии с таким подходом критик называет Пушкина «мерной иконой России» [3, 12], «светским Священным Писанием, собирающим русскую душу» [3, 23–24], «формулой русского христианского сердца» [4, 386]. Именно пребывание в псковской деревне, убежден Курбатов, стало условием духовного преображения Пушкина: «Михайловское было суждено ему, написано на роду. Сердце было готово давно, ум глубок и ясен, и не хватало только этой неволи, тесноты, монастырской мерности и заточения, чтобы все собралось разом общими усилиями созревшей души, михайловской

природы, русской истории и православной церкви.<...> Здесь он по-настоящему принял к России и проникся ею, здесь научился видеть чистым сердцем...» [3, 27]. Главное внимание критик сосредоточил на духовном перевороте Пушкина, сделавшем его религиозным человеком и твердым консерватором.

Но в своих религиозно-метафизических, отмеченных широкой эрудицией, рассуждениях Курбатов не теряет из виду важность открытия Пушкиным русской природы как воплощения России. Потому в статьи органично входят живые и осязаемые картины заповедной михайловской земли.

«Святые михайловские рощи» завораживают Курбатова простотой и покоем родных пейзажей: «День такой тихий, что этой тишиной заражается снег и идет реденько и стеснительно, стараясь не попадаться на глаза. Сад Михайловского пуст и как-то равнодушно скучен — перемогается до весны. Седая прошлогодняя трава утомлена, бессильна и не смягчает неровного шага по изыбшей, окаменевшей земле, застывшей на бегу, как взморщенное море. Сорока-игуменья в черной мантии и белом подряснике (все на ней такое новое, что она вначале вертится во все стороны, но смотреть на нее некому) устраивается на спящем улье и больше не суетится, сидит. По-домашнему покойно, как сидят коты или курицы. (А еще летом они летали по саду с чеченской перестрелкой, длинные, как немецкие гранаты.) Ни души. Только за разливом Сороти, на озере Кучане, в его еще не вскрывшейся части, черными точками сидят рыбаки, и полоса льда похожа на неровно оторванный лист, засиженный мухами» [3, 123]. Читатель не может не заметить и проницательность зрения, и чуткость

слуха автора, который к тому же предстает в своих рассказах тонким стилистом. Михайловское позволяет повествователю прикоснуться к тайнам мира, отчего он говорит вполголоса, словно боясь спугнуть тишину. В работах критика немало точных и метафорических, всегда пронзительных описаний природы: «В саду у Семена Степановича яблоня сохранила все до одного яблока. Они промерзли до керамической глазурованной багряности. И тяжело сверкают на солнце своей глиняной тяжестью. Фарфоровая сорока сидит неподвижно, только подчеркивая эту древнюю глину, и чудится в этом что-то древнее, иероглифическое, Тутанхамоновое...» [3, 221]. Михайловское предстает царством птиц: в апреле торопятся напеться зяблики, цапли, пеночки, синицы, овсянки, в мае «соловьи вышивают свои песни по висящим над лугом жаворонкам, как по бисерному фону» [3, 225], в июле «гаички пошли прокалывать воздух тоненьким писком» [3, 227]. Октябрь отмечен другими песнями: «Утки на Кучане репетируют отлет, снимаются по очереди и летят над Соротью, заполошно махая крыльями, будто делают это из последних сил, с криком: “Ой, девочки, не успеем!”» [3, 230]. Курбатов с восторгом пишет о чуде каждого природного проявления не только в прозаических зарисовках, но и в стихах: «Смотри: это яблоня! Это скворец! / А ты их увидел как будто впервые. / Тебе, для тебя и с тобою Творец. / Все живо вокруг, да вот мы неживые» [3, 475]. Ежечасно он открывает здесь красоту мира и испытывает сладостную муку от понимания его совершенства: «Отчего же, Боже правый/ (Я живу здесь тыщу лет), / Так мне новы эти травы, / Этой яблони привет? // Этот ветер, это небо, /

Этой ласточки полет.../ Знание, ум, привычка, где вы? / Кто меня убережет // От пронзительной печали, / От любви и маеты? / Жизнь к концу, а я в начале / Перед мукой красоты» [3, 229]. Отклики Курбатова всегда лиричны и философичны одновременно.

Всесезонные наблюдения за природой, ее круглогодичным ритмом и ходом ведут к неожиданным духовным прозрениям: «главный насельник этих мест» [3, 211] узнается «из самого порядка жизни, из самой природы существования» [3, .41]. «Пушкин всегда тут как тут и всегда под стать погоде — ликующий, одинокий, усталый, даже злой, но всегда весь как есть... <...> для всех свой и всем по полному их разумению» [3, 42]. Но знакомый и привычный мир рядом с Пушкиным, в незримом соприсутствии *genio loci* этого места, оборачивается чудом узнавания себя, — считает автор.

Курбатов живо и осязаемо рисует заповедный уголок, который полнится жизнью: «Михайловское плывет в беспокойных просторах русского океана, как оторвавшаяся страна, как чудный остров — “а живет там князь Гвидон”. Но только мы все мимо, “мимо острова Буяна”...А там все ждет нас ослепительный день с сияющей Соротью, лепетом берез, недвижными стадами по берегам и сеном, в которое только упасть и задохнуться от блаженства и зноя, и с долгим медленным вечером, когда небо стихает, наливается золотом, тускнеет и меркнет в водах озер и прудов, а потом тихо, таинственно, словно простираемое Божьей рукой, взглядывает на землю звездами, несчетными, как лежащий в траве такой же тихий и таинственный мир светляков» [3, 37]. Автор в подробностях раскрывает бесконечность

и таинственность мира, где все свершается по высшим законам. И, словно продиктованная свыше, рождается в этом месте поэзия: «...стихотворение кажется не написанным, а взятым из природы готовым, как куст или облако» [3, 44]. Поэзией пропитан сам воздух Михайловского: «Повседневные слова оставляют тебя, и ты твердишь только “но ближе к милому пределу”, и “цветы последние милей”, и “гляжу ль на дуб уединенный”, и “вновь я посетил” — и опять впервые слышишь их небывалую, будто впервые осознанную полноту и слитность с каждым кустом и облаком, каждой травой и птицей» [3, 37]. «Полнота» как главная курбатовская характеристика Пушкина и русской нации озвучивается в книге постоянно: сам поэт «был полнотой», «полнота и тайна» его поэзии, «полнота народа и веры», «полнота и подлинность бытия», «полнота и слитность» с окружающей природой. И, как не трудно догадаться, в глазах Курбатова она связана именно с Михайловским: «Как ни хороши Захарово и Берново, как ни велики пушкинские Москва и Петербург, а все-таки **весь** Пушкин острее всего чувствуется здесь, словно в Михайловском хранится его “формула”, его тайный закон, словно в других местах только “периоды” его жизни и творчества, а тут — его небесный замысел, его Божья тайна» (курс. автора — А. Р.) [3, 42].

Критик убежден, что михайловский рай был спасительным не только для хозяина, но и для каждого посетителя. С. С. Гейченко, неустанно наблюдавший за изменениями в природе, писал: «Каждый день деревья, кусты и поляны Михайловского проявляют свой характер по-новому. Каждое утро хранитель этой великолепной галереи заменяет одну из старых картин

какой-нибудь новой и как бы говорит нам: “Всё это видел Пушкин. Посмотрите и вы. Станете лучше”» [1, 12]. Курбатов развил мысль дальше, говоря, что привычно раздвоенные посетители здесь, как по волшебству, обретают цельность и целостность: «мы и сами на минуту “срастаемся”, как после живой воды, и вспоминаем что-то навсегда утраченное, райское» [3, 45], «...исцеляемся Пушкиным от своей расхищенной временем дробности» [3, 182]. Потому, «находя все нового Пушкина, будешь находить все нового себя, возвращаться в свое утраченное, но все как будто ожидающее тебя, как блудного сына, райское целое, не ведающего древа познания добра и зла, а только древо жизни и жизни» [3, 45]. В Михайловском осознается, что Родина «все ждет нас и все светит ненаглядной красотой, дожидаясь нашего возвращения из всеобщей эмиграции» [3, 128]. Курбатову свойственно пронзительно тонкое и точное чувство любви к родной земле, к России. «Милый предел» Михайловское в сознании Курбатова и есть символ России — целая «страна», самодостаточный мир, постигаемых в неспешных прогулках. За размышлениями автора кроется тоска по уходящей (ушедшей) России, слышится нота прощания с XX веком.

Но Михайловское предстает в сознании Курбатова и пространством игры. Музей, созданный легендарным директором С. С. Гейченко, он считает великим сочинением, холстом, симфонической поэмой, высоким театром [3, 104]. Курбатов подчеркивает, что художническая натура Гейченко сотворила человечески подлинный мемориальный музей, в котором сохраняется живородная связь с минувшим: «Михайловское было домом Пушкина

именно потому, что оно было домом и Гейченко, своим домом, жильем, а не мемориалом, и хранитель был не слугой, а товарищем поэта, его “домовым”, ангелом-хранителем» [2, 12–13]. Отношение к Пушкину здесь домашнее, не отстраненно официальное и не восторженно-благоговейное, а любящее и понимающее: «...его принимали тут не как “ваше превосходительство”, не как “национального гения” и “славу России”, а как своего доброго хозяина и собеседника, который поездил по России, помучался при дворе, поревновал и пострелялся, а теперь мог и отдохнуть в родовом гнезде, собрать душу под заботливым взглядом своего старого, угадывающего всякое желание с полуслова “управляющего”» [2, 13]. Не раз звучит у Курбатова мысль о редком согласии хозяина и «домового» [2, 13], подпитывавшихся «воздухом игры» [3, 188]. Их общий дар перевоплощения проявлялся в веселых импровизациях, переодеваниях, сочинениях. Критик вспоминает известные Вульфам ребячливость, озорство, беспечную игру Пушкина: «В чем он являлся в Тригорское, чтобы прыгать в окно (и ведь, как вспоминала Мария Ивановна Осипова, во все окна перелезал, чтобы сразу весь дом вверх дном)?

Или в немыслимой шляпе на вороном аргамаке, или в той же красной рубаше на нарочито низкой крестьянской кляче, чтобы ноги чуть не по земле волочились. И раз даже, говорят, явился монахом. А где было взять подрясник? Не шить же специально. Поди, у попа Шкоды и одолжил, который не за такое же ли озорство и потерял роскошную фамилию Илларион Раевский, чтобы остаться в михайловской памяти Шкодой» [3, 187].

Михайловское рождает и сейчас ощущение свободы и полет импровизации, — с улыбкой констатирует критик. Потому заяц, перебежавший в 1825 году дорогу Пушкину, «с легкой руки Андрея Битова, был чествован здесь памятником с возложением капустной и морковной жертвы, с чтением гекзаметров, сочиненных по случаю торжества новым директором Георгием Николаевичем Василевичем:

Заяц, в историю глазом кося,
Здесь дорогу поэта пресек в Санкт-Петербург —
К мятежу, к многоснежной Сибири...» [3, 194].

Игровая стихия Михайловского вдохновляет и театральное сообщество, собирающееся на Псковской земле с 1994 года во время Пушкинского театрального фестиваля.

Земля эта — убежден критик — цельностью отмеченная и потому каждодневно необходимая русскому человеку для спасения от раздвоенности и дробности. «Какое счастье подарил нам Пушкин за краткое с ним изгнанническое землячество, не поминая зла за лучшие, как оказалось, два года своей жизни в Михайловском!» [3, 215]. Отсюда поэт желал вырваться и одновременно благословлял каждый прожитый здесь день.

Благословлял и Курбатов свое родство с Псковской землей. Его книги, статьи и заметки, написанные здесь, отражают богатство и неповторимость творческой личности нашего современника, его внутренние искания, заботу и тревогу о духовном состоянии России.

Литература

1. Гейченко С. С. У Лукоморья. Пушкин. Михайловское: Рассказы хранителя Пушкинского заповедника. — СПб, 2013. — 472 с.
2. Курбатов В. Я. Домовой. Семен Степанович Гейченко: письма и разговоры. — Псков, 2013. — 112 с.
3. Курбатов В. Я. Пушкин на каждый день. — Псков, 2014. — 480 с.
4. Курбатов В. Я. Пушкин на каждый день. — М., 2022. — 400 с.
5. Непомнящий В. С. Пушкин. Русская картина мира. — М., 1999. — 543 с.

Киселева Елена Григорьевна
заведующая отделом регионоведения
ГБУК «Псковская областная универсальная
научная библиотека им. В. Я. Курбатова»

ПСКОВСКИЕ КРАЕВЕДЫ

Псковскому краю, богатому историческими событиями и памятниками старины, всегда везло на замечательных исследователей его древней истории. Среди тех, кто стоял у истоков псковского краеведения, начиная с XVIII века и до начала XX столетия, были не только уроженцы Псковщины, но и приезжие, чьи сердца Псков покорила своеобразием своей архитектуры, мощью крепостных стен, памятниками археологии.

Первая книга по истории Пскова «Историческое описание города Пскова и его древних пригородов, составленное из многих древних летописцев, надписей, записок и Российской истории» в 2024 году отметила свое 234-летие. Она была написана Николаем Степановичем Ильинским, чиновником — членом Псковской казенной палаты. Благодаря служебному положению Николай Степанович имел доступ к архивам палаты Гражданского суда, и особенно Казенной палаты, где хранилось большое количество псковских исторических документов.

Работая над «Историческим описанием...», Н. С. Ильинский использовал «Повесть временных лет», два древних псковских летописца, древнейший новгородский летописец, историю о князьях новгородских, древний летописец, находившийся в церкви Покрова Богородицы, древнейшее описание осады Пскова Стефаном Баторием. Часто Ильинский

ссылался на «сочинителя записок касательно Российской истории», на работы Ф. А. Эмина, А. Я. Хилкова, В. Н. Татищева, М. М. Щербатова.

Свою книгу Н. С. Ильинский подарил другу — графу Николаю Петровичу Рязанову, знакомому нам по романтическому образу командора из рок-оперы ««Юнона» и «Авось»». Когда граф Рязанов на своих кораблях «Юнона» и «Авось» отправился в Америку, он вез с собой подарок своего друга — книгу «Историческое описание города Пскова и его древних пригородов, составленное из многих древних летописцев, надписей, записок и Российской истории». Книга оказалось в Библиотеке Американского конгресса.

Ценнейшим источником по истории края являются труды известных дореволюционных псковских краеведов: Е. Болховитинова, И. И. Василева, И. Ф. Годовикова, К. Г. Евлентьева, Н. С. Ильинского, Н. Ф. Окулич-Казарина, Н. Серебрянского, Ф. А. Ушакова. Эти труды помогают получить «из первых рук» не искаженные позднейшими поправками сведения по истории, культуре и быту с учетом исторической конъюнктуры и дают возможность более всестороннего и углубленного исследования прошлого своего края.

С 1816 по 1822 год митрополит Евгений Болховитинов был архиепископом Пскова и всей Лифляндии и Курляндии. Находясь здесь, он окунулся в изучение истории и природы края, полюбил уютные псковские храмы, особенно Снетогорский монастырь, который стал его жилищем.

Шесть лет пребывания в Пскове ознаменовались новыми изысканиями в архивах и библиотеках монастырей. В 1821 году он издал 5 тетрадей

о некоторых монастырях — Снетогорском, Крыпецком, Святогорском и др. Были подготовлены свод Псковских летописей, списки грамот Пскова, «Летопись древнего славяно-русского княжеского города Изборска» и другие материалы. В этот же период был создан фундаментальный труд «История княжества Псковского», в котором использованы данные Лифляндских хроник, Польского гербовника, архивы Кенигсберга. В нем, как в капле воды, отразились его выдающиеся способности: исследователя, археографа, библиографа. Вчерне работа была закончена к 1818 году, но издана только в 1831 году в Киеве.

Работы митрополита Евгения по истории нашего края не потеряли своей ценности и сейчас, так как содержат большой фактический материал.

Константин Григорьевич Евлентьев родился в Оренбурге. В 1867 году переехал в Псков. По его настоянию статистический комитет возобновил работу Псковской публичной библиотеки, бездействовавшей шесть лет, где он стал библиотекарем. Евлентьев привел в порядок фонды, составил каталог, опубликовал «Хронологический указатель статей, касающихся Псковской губернии, помещенных в неофициальной части Псковских губернских ведомостей» за все время издания газеты. В 1870 году занял должность архивариуса Псковского окружного суда.

Его «Археологическая записка о Поганкиных палатах» была настолько популярна, что издавалась пять раз (в т.ч. дважды посмертно). Московская политехническая выставка 1872 года отметила автора бронзовой медалью.

Евлентьев усиленно занимался поисками неизвестных документов по истории Пскова, издал

памятники псковской деловой письменности XVII века. Его заботами было положено начало архиву и библиотеке Псковского археологического общества, в наше время ставших основой древлехранилища Псковского объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Как исследователь он был известен за пределами Пскова; его избрали членом Казанского Экономического и Московского Археологического обществ.

В Пскове, спустя много лет после смерти, именем этого скромного, бескорыстного собирателя и исследователя старины названа одна из улиц на Запсковье, где он снимал квартиру в последние годы своей жизни.

Перу псковского краеведа Ивана Ивановича Василева принадлежит свыше 50 работ: монографий, словарей, брошюр, указателей статей. Из них более 35 работ посвящены нашему краю. Наиболее известны его «Исторический опыт гор. Пскова», «Опыт статистико-географического словаря Псковского уезда Псковской губернии», «Библиографический указатель статей, относящихся к Псковской губернии 1517–1887 годы». Этот уникальный указатель, учитывающий литературу за 370 лет, не потерял своей ценности по сей день. Являясь преподавателем, он не оставлял без внимания нужды тогдашнего образования. В 1897 году написал специально для учителей гимназии «Историко-географические очерки Псковской губернии», содержащие физико-географическую и экономическую характеристики губернии. Последний труд — «Археологический указатель гор. Пскова и его окрестностей», составленный в 1897 году, представляет собою как бы итог более чем 30-летней научно-литературной деятельности.

Это далеко не полный список трудов страстного исследователя псковского края — Ивана Ивановича Василева. Его работы составляют ценный вклад в сокровищницу краеведческой литературы. 8 октября 1900 г. И. И. Василеву было присвоено звание «Почетный гражданин г. Пскова».

А почти через сто лет еще один псковский краевед был удостоен звания Почетный гражданин г. Пскова. Имя Натана Феликсовича Левина хорошо знакомо тем, кто интересуется историей Псковского края. Н. Ф. Левин открыл псковичам губернский Псков. Им написано около 500 краеведческих статей, опубликованных в местной печати: газетах «Псковская правда», «Стерх», «Псковская губернія», в ранее издававшихся «Новостях Пскова», «Времени псковском» «Вечернем Пскове», «Спортивном вестнике», «Голосе», «Молодом ленинце», «Рекламном вестнике», «Ленинской искре», «Крестьянской жизни», «Псковской старине». Историко-краеведческий журнал «Псков» публиковал его статьи. Н. Ф. Левин участвовал в сборниках «Псков через века. Памятники Пскова сегодня» (1994), «Псковские сезоны» (1999), двух книгах по истории педагогического института (1992) и (1999), был одним из инициаторов псково-германского издания «Немецкие следы в одном русском городе» (1997). К 80-летию Февральской революции составил и прокомментировал альбом «Император Николай II в Пскове» (1997); к Дням славянской письменности и культуры подготовил книгу «Кирилло-Мефодиевские традиции в Пскове» (1999).

В работах Левина уточнена история многих событий в жизни дореволюционного Пскова, установлены юбилейные даты ряда предприятий, учреждений и памятных мест города: военного

городка на Завеличье, городской думы, пароходного сообщения, кирпичного завода, мясокомбината, гончарного промысла, Псковского отделения Государственного банка, местных кинотеатров, газет, мостов, учебных заведений, общественных организаций, Кутузовского и Ботанического садов, Анастасиевского сквера, памятников Александру II и 300-летию обороны Пскова от войск Стефана Батория, городской общественной библиотеки, дома Дворянского собрания и многих других зданий.

По инициативе Левина на основании его исследований и публикаций в Пскове установлены мемориальные доски Яну Райнису (сентябрь 1985 и восстановленная — сентябрь 2008), В. Каверину (апрель 1997), патриарху Тихону (декабрь 1997), писателю-пушкинисту А. Гордину (июнь 1999); взяты на учет в Научно-производственном центре по охране памятников ряд историко-культурных мест города.

Издательский Дом «Стерх» в 2000–2003 годах выпустил четыре альбома под общим названием «Псков на старых открытках». Подзаголовки каждого выпуска («По главной улице... с открыткой», «Вдоль по Сергиевской, по Архангельской», «Через века... по волнам Великой», «Бежит Пскова по камушкам») сразу привлекли внимание читателей и показали, что альбомы позволяют совершить немало заочных экскурсий по городу. В следующем году все эти выпуски были объединены в один большой подарочный том, содержащий более 800 иллюстраций с пояснительными текстами.

В 2004 году областная типография, начиная издание многотомной «Псковской исторической библиотеки», включила Н. Ф. Левина в состав редакционной коллегии. Для первых же

переиздаваемых дореволюционных книг этой серии он подготовил биографии протоиерея Николая Панова (автора «Летописи г. Острова и его уезда» 1913 г.) и краеведа Леонида Софийского (автора книги «Город Опочка и его уезд» 1912 г.). Затем Натан Феликсович составил три солидных (по 500 страниц) сборника дореволюционных публикаций: «Порхов и его уезд», «Храмы и монастыри губернского Пскова», «Святыни и древности Псковского уезда», написав к ним вступительные статьи с биографиями давно умерших авторов, включенных в сборники краеведческих произведений. Для книги этой серии «Осада Пскова глазами иностранцев» с дневниками походов войск Батория на Россию в 1580–1582 годах он подготовил биографию переводчика дневников на русский язык, уроженца Пскова Ореста Милевского.

За многолетнюю, бескорыстную подвижническую деятельность имя Н. Ф. Левина занесено в книгу «Золотая летопись славных дел к 1100-летию г. Пскова».

Литература

1. Киселева Е. Г. Очарованный Псковом: к 95-летию псковского краеведа Натана Феликсовича Левина // VI Бунинские чтения: сборник материалов. — Псков, 2023. — с. 33–45

2. Псковские краеведы: исследователи истории, культуры и природы края: биобиблиографический справочник / сост.: Е. Г. Киселева. — Псков, 2020. — 191 с.

3. У истоков Псковского краеведения / сост. Киселева Е. Г., Крутикова И. Б. — Вып. 2. — Псков, 2004. — 51 с.

Макарец Дарья Сергеевна
студентка 3 курса
Псковского государственного университета.
Научный руководитель – Цветкова Н. В.,
доцент кафедры филологии, коммуникаций
и русского языка как иностранного
Псковского государственного университета

**СОЗДАТЕЛЬ И ХРАНИТЕЛЬ
ПУШКИНСКОГО ЗАПОВЕДНИКА
С. С. ГЕЙЧЕНКО
И ЕГО КНИГА «ЗАВЕТ ВНУКУ»**

Наше время особое, потому что самая главная его потребность — это обращение к нашей великой истории и воскрешение исторической памяти. Не случайно конференция посвящена памяти гениев России, связанных с Псковским краем: А. С. Пушкина, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского. Моя работа посвящена С. С. Гейченко — человеку, который умел сохранить память о Пушкине, о самом душевно близком русскому человеку гении, про которого он рассказал в своей книге «Завет внуку». В своем докладе я опираюсь на работы Г. Н. Василевича [1], В. Я. Курбатова [3] и А. Ю. Сергеевой-Клятис [4].

Главная тема книги С. С. Гейченко — память. Автор вспоминает о своем жизненном пути, в котором было детство в Петергофе, увлечение красотой этих мест, была учеба в Петроградском университете на искусствоведческом факультете, была Великая Отечественная война, сделавшая его инвалидом, была высокая миссия создания Пушкинского заповедника, которому посвящен самый важный период его жизни.

В книге «Завет внуку» С. С. Гейченко обращается к людям будущих поколений с самыми своими заветными мыслями.

Книга по композиции трехчастная. Первая ее часть содержит размышления автора о любви к Родине и патриотизме. Во второй части Гейченко говорит о важности труда в жизни человека и о его самосовершенствовании. Третья часть посвящена пониманию искусства, в частности, творчества Пушкина. Каждая часть завершается подведением итогов и выводами автора. Все эти темы близки автору и во многом отражают его жизненный путь.

Важным делом жизни С. С. Гейченко стало создание Пушкинского заповедника. В Советском союзе и сейчас в России он известен как создатель и хранитель этого уникального уголка на Псковской земле. Почему именно он? Что мы сейчас помним и знаем о нем? Мой доклад посвящен этим вопросам.

Каким было детство Гейченко? Как из него вырастает человек, понимающий значение таких прекрасных и великих мест в истории нашей страны? Детство Семена Степановича проходило в непосредственной близости к Царскому Селу, царской парадной резиденции, эстетическая красота, блеск и роскошь которой были его привычным впечатлением. Именно там у него зародилась тяга к прекрасному. Проводя параллель с жизнью великого поэта Александра Сергеевича Пушкина, можно заметить, что, подобно тому, как Пушкин встречал в парках Царского Села прогуливающегося императора Александра I с семьей, Семен Степанович Гейченко также имел возможность наблюдать за императором Николаем II. Этот эпизод в жизни Гейченко оказался

важным фактором в его дальнейшей судьбе. Ведь именно благодаря этому опыту, который сформировал его восприятие исторической значимости царских резиденций, он смог стать хранителем одного из важнейших культурных памятников России.

В 1925 году, в советское время, Семена Степановича назначили хранителем Дворца-музея, принадлежавшего ранее Николаю II. Эта должность стала поворотным моментом в его служебной карьере. В тот период, когда многие стремились стереть память о прошлом, Гейченко взял на себя ответственную миссию — сохранить часть истории, которая могла бы исчезнуть навсегда. Его усилия были направлены на защиту культурного наследия, и ему удалось создать уникальную экспозицию под названием «Крах самодержавия», где центральными экспонатами стали восстановленные вагоны царского поезда, в которых жила память о великой русской культуре XIX века.

В детстве Гейченко чудом попал в Петергофскую мужскую гимназию. Окончив ее, поступил на отделение истории искусств Петроградского университета. Несмотря на свое «мужицкое» воспитание, близость к царской парадной резиденции оказала значительное влияние на формирование личности Гейченко. Он стал ценителем прекрасного, научился тонко чувствовать красоту окружающего мира. Это чувство красоты со временем переросло в глубокую любовь к искусству и культуре. Параллельно с этим у него развивалось важное для любого музейного работника качество — умение отличать подлинную ценность от обыденных вещей. Гейченко понял, насколько важно сохранять культурное наследие, чтобы передать его будущим поколениям. В этом стремлении он проявил себя как

настоящий музейщик, обладающий особым чутьем на все, что достойно сохранения.

На годы жизни Семена Степановича Гейченко выпало тяжелое испытание — Великая Отечественная война. Это событие оставило глубокий след в его душе, поскольку он пережил все ее тяготы и ужасы. Война обострила его осознание важности сохранения исторического наследия. Немцы грабили музеи, вывозили ценности с собой или просто уничтожали их. Для Гейченко стало жизненно необходимым уберечь все, что еще оставалось, и передать эти сокровища следующим поколениям. Он понимал, что история должна не просто сохраняться, но и передаваться с пониманием ее значения для будущего.

Во время войны Гейченко принимал участие в боевых действиях. Одним из самых значимых эпизодов стало его участие в Ленинградско-Новгородской наступательной операции в январе-феврале 1944 года. Эта операция закончилась трагически для него. 9 февраля 1944 года он получил тяжелые ранения на территории Псковской области. Разрывная пуля оторвала ему левую руку, а правую серьезно повредила осколком снаряда. Кроме того, пуля попала в ногу. Эти травмы оказались настолько серьезными, что в апреле 1944 года Гейченко был вынужден покинуть фронт и демобилизоваться по состоянию здоровья. Для него война завершилась, но полученные раны оставили тяжелый след в его жизни.

После окончания военных действий в 1944 году Семен Степанович Гейченко поселился в Тбилиси, куда эвакуировались его мать и сестра. Здесь он устроился работать ездовым в одном из госпиталей для эвакуированных. Как сам Гейченко позже

вспоминал, этот период был для него словно жизнь «без руля и без ветрил». Однако именно в Тбилиси произошло одно из важных событий в его личной жизни — встреча с будущей женой Любовью Джалаловой Сулеймановой.

В начале 1945 года Гейченко вернулся в Ленинград. Здесь его восстановили в прежней должности старшего научного сотрудника Пушкинского Дома. Но самым значительным событием этого периода стало назначение Гейченко директором Михайловского музея-заповедника 28 мая 1945 года. Это назначение ознаменовало начало нового этапа в его профессиональной деятельности, полного трудностей и вызовов, связанных с восстановлением культурных ценностей после разрушительной войны.

Его усердная работа на выбранном им поприще не осталась без внимания. Заслуги главного хранителя Пушкиногорья были оценены по достоинству. Именно ему, первому среди музейных работников, присвоено звание Героя Социалистического Труда. Более того, он стал дважды лауреатом Государственной премии. Первый раз — в 1988 году за книгу «Завет внуку». Второй раз — в 2001 году, к сожалению, уже посмертно за значительный вклад в развитие лучших музейных традиций.

Одной из центральных тем книги «Завет внуку» является тема служения своей Родине. «Наш святой долг — сберечь и предать нашим потомкам память не только о том, что создано и завоевано нами, но и о том, что происходило задолго до нашего рождения. Память о великих преобразованиях и страшных войнах, о людях, что принесли Отчизне славу, и о поэтах, эту славу воспевших» [2, 15]. Он считает, что служить

Родине, отдавать ей все лучшее, на что человек способен, — высшее его назначение. Его собственная жизнь, его тяжбы и работа музейщиком — лучшее подтверждение этих прекрасных слов.

Любовь к Родине для С. С. Гейченко стоит наравне со служением ей. Этой теме автор уделяет особое внимание. Он убежден, что искренняя любовь к стране зарождается с глубокого уважения и привязанности к родной земле, ее истории. Гейченко уверен, что изучение прошлого нашей страны позволяет лучше осознать, кем мы являемся, кто были наши предки и какое значение они несут для настоящего и будущего. Он акцентирует внимание на необходимости бережно сохранять культурное наследие, исторические памятники и традиции, подчеркивая их значимость для будущих поколений.

Как человек трудолюбивый, который своими руками воссоздал умирающее Михайловское, провел колоссальную реконструкцию всех исторически значимых мест пребывания А. С. Пушкина, посвятивший этому занятию большую часть жизни, Гейченко не мог не поднять в своей книге «Завет внуку» тему труда. Он уверен, что труд лежит в основе жизни и развития любого общества. Гейченко призывает своих читателей высоко ценить труд других людей и самим стремиться к постоянному самосовершенствованию через трудовую деятельность. Он твердо верит, что именно труд делает человека по-настоящему достойным своего звания. Эта тема как никогда актуальна в нашем двадцать первом веке, когда техника достигла того уровня, что может уже заменять человека в некоторых сферах деятельности. Человек стал слишком полагаться на технологии и не хочет

жить своим трудом, а это губительно, особенно для молодого поколения, от которого зависит дальнейшая судьба нашей страны и ее культурного наследия. И поддержать его можно только с помощью упорного труда, который не заменит ни одна технология.

Семен Степанович в своей книге поднимает серьезную проблему разрушения культурных ценностей. Об этом он говорил задолго до нас, но и по сей день вопрос остается актуальным. Гейченко выражает глубокую озабоченность по поводу утраты этих ценностей в советское время. Автор критически оценивает культуру своего времени, полагая, что она утратила связь с традиционными устоями и духовными ориентирами. С. С. Гейченко настоятельно призывает общество обратиться к своим истокам и приложить усилия для сохранения богатого наследия предков. Согласитесь, что тема важна для нас и нашего времени. Не так ли?

В книге «Завет внуку» С. С. Гейченко обращает внимание на отсутствие должного уважения к старшему поколению. Он считает, что его современники уделяют недостаточно внимания опыту и мудрости тех, кто старше. Гейченко в книге настойчиво призывает молодежь прислушиваться к советам старших и учиться у них.

Невозможно говорить о Семене Степановиче, не упомянув Пушкина, поскольку его имя часто звучит на страницах книги. Ведь именно восстановлению огромного пласта из жизни великого поэта и писателя посвятил свою жизнь автор. Гейченко рассматривает творчество Пушкина как источник вдохновения и мудрости. Он убежден, что Пушкин был гениальным поэтом, сумевшим передать в своих произведениях дух русского народа. Семен Степанович тщательно

анализирует стихотворения и прозу Пушкина, выделяя их глубокий смысл и символическое значение. Он твердо убежден, что изучение пушкинских произведений способствует лучшему пониманию русской культуры и истории.

«И боже сохрани вас считать, что обязательной программы вам хватило, чтобы узнать и понять того же Пушкина. Только человеку, духовные потребности которого сведены к минимуму, кажется, будто Пушкин ему совершенно ясен. А чем более развит человек, чем он культурнее и эрудированнее, тем для него очевиднее неисчерпаемость творческого наследия великого поэта» [2, 27–28].

Темы, которые поднимает в своей книге «Завет внуку» С. С. Гейченко, остаются актуальными и важными сегодня. Любовь к Родине, уважение к труду, сохранение культурного наследия и почитание старших поколений продолжают оставаться важными вопросами для нашего времени. Автор книги оказывается примером человека, который эти заветы осуществил в своей жизни, стал уникальным мастером при создании Пушкинского заповедника, создал музейный комплекс, в котором навсегда остается большая часть его души. Читая книгу «Завет внуку», молодой человек может учиться жить и служить Родине так, как в свое время это делал С. С. Гейченко.

Литература

1. Василевич Г. Н. Новая жизнь Пушкинского заповедника / Г. Н. Василевич // Россия и современный мир. — 2010. — № 2. — с. 200–207.
2. Гейченко С. Завет внуку. — М., 1986. — 286 с.
3. Курбатов В. Я. Домовой: Семен Степанович Гейченко: Письма и разговоры. — Псков, 2002. — 80 с.
4. Сергеева-Клятис А. Ю. Повседневная жизнь Пушкиногорья. Сельцо Михайловское и его обитатели. От Александра Сергеевича. — М., 2022. — 336 с.

Алексеева Наталья Петровна
ведущий методист музея-усадьбы
Н. А. Римского-Корсакова «Вечаша-Любенск»
(филиал ФГБУК «Псковский музей-заповедник»)

**ВОСПОМИНАНИЯ В. В. ЯСТРЕБЦЕВА
О ЛЕТНИХ ПЕРИОДАХ ТВОРЧЕСТВА
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
В ВЕЧАШЕ И ЛЮБЕНСКЕ**

Н. А. Римский-Корсаков занимался сочинением чаще всего летом, когда был свободен от педагогических занятий в консерватории, многочисленных репетиций, устройств концертов, когда вокруг него была так им любимая деревенская глушь с лесами, цветами и птицами и деревенская тишина, в которой для него возникала музыка.

Однажды Николай Андреевич делает трогательное признание своему другу В. В. Ястребцеву: «Весною, живя по необходимости в городе, я положительно не в состоянии бываю равнодушно глядеть на зелень и даже, проходя мимо скверов, отворачиваюсь от нее, до того сильно влияет на меня сам вид зелени, напоминает деревню, которую я так страстно люблю и куда меня в эту пору года так непреодолимо влечет» [5, 29].

Любимым местом летнего дачного отдыха для Н. А. Римского-Корсакова стало имение Огаревых Вечаша в Лужском уезде Петербургской губернии вблизи железнодорожной станции Плюсса (ныне Псковская область). Описание этого дачного места, где будут написаны оперы «Ночь перед Рождеством», «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Сказание

о невидимом граде Китеже и деде Февронии», можно найти в «Летописи моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова: «Вечаша прелестное место: чудесное большое озеро Песно и огромный старинный сад с вековыми липами, вязами и т.д. Дом тяжелой и неуклюжей постройки, но вместительный и удобный <...> Купание прекрасное. Ночью луна и звезды чудно отражаются в озере. Птиц множество <...> Лес поодаль, но прекрасный...» [2. 195]. Вечашу Николай Андреевич будет называть милой, раем земным, будет любить ее за то, что в ней он написал так много музыки.

Шесть летних сезонов Н. А. с семьей, с женой и с пятью детьми, проведет в Вечаше. Именно с 1894 года, когда музыкант впервые отдыхал в этом имении и работал над оперой «Ночь перед Рождеством», начинается яркий период творчества, который продлится до конца жизни. Одним из условий такого длительного плодотворного периода является общение композитора с талантливой молодежью. В начале 1890-х молодые люди окружают композитора, они, отличающиеся незаурядным общим развитием, страстно влюбленные в творчество и личность Н. А. Римского-Корсакова, проявляя живой интерес к сочинениям композиторов Новой русской школы, «подталкивают» композитора к поиску новых музыкальных тем. Среди них — студент-математик Н. М. Штруп, студент-философ И. И. Лапшин, студенты-юристы В. И. Бельский, А. В. Оссовский, музыкальный критик Н. Ф. Финдейзен, филолог Г. Н. Тимофеев. Наиболее активный любитель музыки, которого Николай Андреевич в шутку назвал «фанатиком русской музыки», — студент-технолог В. В. Ястребцев. Восторженный поклонник становится завсегдатаем

дома Римских-Корсаковых и берет на себя роль историографа.

Вот как об этом вспоминает сам композитор в «Летописи»: «Мое знакомство с В. В. Ястребцевым, великим почитателем моим, относится приблизительно к этому времени (1891–1892 гг. — авт.). Познакомившись со мной в концерте, он мало-помалу стал все чаще и чаще бывать у меня, записывая, как оказалось впоследствии, беседы со мною, высказываемые мною мысли и т. п. в форме воспоминаний. Имея в библиотеке своей все мои сочинения в партитурах и собирая мои автографы, он знал на память чуть ли не каждую нотку, во всяком случае каждую интересную гармонию. Время начала и окончания каждого из моих сочинений было у него тщательно записано. В обществе своих знакомых, постоянных и мимолетных, он являлся ярым пропагандистом моих сочинений и защитником моим от всякого рода критических нападений» [2, 176].

Постоянно беседуя с композитором о различных вопросах теории, гармонии, о музыкальных формах, Ястребцев привлекает его своей музыкальной памятью, дотошностью в «регистрации» гармонических последовательностей, особенностей оркестровки; создавая же атмосферу искренней влюбленности, он «подталкивает» Римского-Корсакова к творчеству. Иногда композитор бранит Ястребцева за чрезмерное, по его мнению, захваливание, объявление «гениальным», но вместе с тем понимает бескорыстие и подлинную его преданность.

В. В. Ястребцев родился в Могилеве 17 августа 1866 года в семье инженера-путейца, в Новгороде окончил реальное училище, затем в Петербурге

поступил в Технологический институт, но, не завершив курса, бросает учебу. По-видимому, мать Василия Васильевича А. А. Ястребцева, любительница музыки, устроительница музыкальных вечеров, оказала решающее влияние на сына. (В музее «Вечаша-Любенск» хранится серебряная плакетка — пластинка с памятной гравировкой — дар композитору от А. А. Ястребцевой, поклонницы творчества композитора в день именин Николая Андреевича 9 мая 1895 года). В 1890 году он поступает в Петербургскую консерваторию, где занимается по классу гармонии у профессора Иогансона, но через год покидает ее по совету Римского-Корсакова. Ястребцев служит в Дворянском земельном банке. Служба в банке не обременительна, он по-прежнему отдается всецело музыке: занимается самообразованием, анализирует партитуры различных композиторов, является активным слушателем музыки. Ястребцев становится частым гостем в доме Римских-Корсаковых.

Ястребцев получает возможность проникать в лабораторию композитора: ему доверяют, ему композитор проигрывает еще не завершенные фрагменты сочинений, он становится свидетелем интереснейших встреч и бесед, он — один из немногих, кого приглашает Николай Андреевич в летние месяцы на дачу, где рождается самое сокровенное — сочинение. Он допущен к эскизам и черновым наброскам.

В опубликованных «Воспоминаниях» выделены особыми главами поездки Ястребцева на дачи Римских-Корсаковых, в том числе и в Вечашу. Длится визит обычно 3–4 дня. Эти поездки имеют особый стиль: они более подробны, встречаются описания природы, записаны отрывки рассуждений о зарубежной

и русской музыке, ведутся беседы на религиозные, философские темы. В эти летние периоды осуществляется активная переписка. Письма — это продолжение бесед, выражение глубокого почтения и желание быть полезным композитору.

Лето 1894 года Николай Андреевич первый раз проводит в Вечаше, он увлечен сочинением оперы «Ночь перед Рождеством» по повести Н. В. Гоголя. Опера продвигается быстро. Из записей историографа известно, что композитор уехал в Вечашу 26 мая (ст. ст.), а уже 4 июня Ястребцев гостит на даче Римских-Корсаковых.

«Моя первая поездка в Вечашу» — так называется глава «Воспоминаний», относящаяся к 1894 году. (Заметим, что молодому биографу 27 лет). Много замечательных бытовых подробностей включает она — о дороге, об угощениях в доме композитора, о прогулках по парку и окрестностям, разговоры о зарубежных музыкантах, но все же главное — сочинение нового произведения. Историограф в первый день приезда пишет: «Кстати узнал от Николая Андреевича, что он именно сегодня, незадолго до моего приезда, дописал последние такты 2-й картины “Ночи перед Рождеством”, и что, таким образом, в настоящую минуту все первое действие его новой оперы уже готово» [4, 191]. Николай Андреевич проигрывает 1 действие, Василий Васильевич просматривает ноты, делает выписки.

Еще одна любопытная запись относится к этому периоду — Ястребцев пишет: «Далее беседовали о прекрасном сборнике 216 малороссийских народных песен А. Рубца, из которого Римский-Корсаков и теперь кое-что возьмет для своей оперы» [4, 194]. Этот разговор

будет иметь продолжение: в письме от 20 июля. Ястребцев сообщает о покупке сборника Рубца, а потом сообщит об изучении песенного материала. Именно этот сборник Ястребцев подарит своему кумиру 19 декабря 1894 года, в 29 годовщину музыкальной деятельности композитора, о чем напишет: «Принес конверт с юбилейными афишами и подарил сборник А. Рубца, чем, видимо, доставил ему удовольствие» [4, 243]. Эта книга с пометками Ястребцева сейчас находится в экспозиции вечацкого дома-музея.

«До и после чая много гуляли по саду с чудными липовыми аллеями, причем не раз подходили к озеру с целью вдоволь налюбоваться дивным отблеском лунного света в тростниках и на спокойном зеркале озера. Картина была захватывающая!» [4, 191]. Эта картина, по мнению Ястребцева, вдохновляла на создание новой оперы; в этот год зреет у композитора новый замысел — опера-былина «Садко». Ястребцев привозит сценарий «Садко», составленный Финдейзенем, они говорят о новой опере, за которую Римский-Корсаков думает в ближайшее время взяться. Упоминает биограф о меланхолии композитора и о его сомнениях в своих силах, но короткий период сменяется активной работой.

7 июня Ястребцев уезжает, а уже 17 июня Николай Андреевич зовет своего почитателя приехать еще раз в Вечашу, приглашение повторяется и в письме от 17 июля. Видимо, нашел Василий Васильевич слова поддержки, вселил уверенность. К концу лета опера была почти завершена.

1895 год посвящен в Вечаше работе над оперой-былиной «Садко». На этот раз Ястребцев оказывается на даче 12 августа и покинет ее 15 августа. К этому

времени Николай Андреевич окончил (10 августа) сочинение и собирался инструментовать. Опять композитор доверяет свои рукописи биографу, проигрывает ему отрывки. «Я пришел в неописанный восторг» [4, 302], — так пишет в «Воспоминаниях» об услышанной музыке Ястребцев.

Беседуют о книге Афанасьева, о солярном культе и о воплощении этого культа в музыке Римского-Корсакова, Ястребцев знакомит с составленной им схемой по произведениям композитора. Возможно, в продолжение разговора о солярном культе Николай Андреевич говорит своему собеседнику: «Как там не говорите, а оперы мои, независимо от музыки, уже по самой сущности своей — самые религиозные, так как я всюду в них поклонялся природе или же воспевал это поклонение» [4, 304].

Композитор просит Ястребцева никому не сообщать, о том, что играл всю оперу от начала до конца, чтобы не быть обязанным играть другим. Тут надо пояснить, что Николай Андреевич был очень осторожен, когда приступал к сочинению нового произведения: в некоторых случаях о замысле не знали даже близкие люди, а посторонние тем более. Чаще всего процесс сочинения происходит летом, когда ему никто не мешал сосредоточиться на сочинении. «Я уже писал Вам, что сочинять здесь очень удобно. Глушь, никого посторонних, прекрасное место, чудесный двухсотлетний огромный сад, большое озеро» [1, 328], — так пишет Николай Андреевич Н. И. Забеле-Врубель о Вечаше. Он не раз заводил разговор с Ястребцевым о нежелании, чтобы незавершенные его произведения делались достоянием публики. Но восторженный поклонник Ястребцев не в состоянии

быть молчаливым, тактичным: часто проигрывал чужим людям доверенные ему отрывки. Такое некорректное поведение приводило композитора в состояние острого раздражения и заставляло скрывать от биографа свои труды.

В 1898 году Николай Андреевич работает над оперой «Царская невеста» по драме Л. А. Мея. Перед поездкой в Вечашу композитор проигрывает вступление своей новой оперы друзьям, в числе которых и Ястребцев, но не называет, какую оперу он пишет. Друзья не посвящены в тайну и только могут догадываться. В этот год биограф не приезжает в Вечашу, и переписка летом не ведется. А вот летом 1899 года с 5 по 8 августа Ястребцев гостит в Вечаше. Застает Н. И. Рихтера, пианиста. Говорят о вдохновении, об иностранной музыкальной культуре, о Пушкине и сочинении кантаты «Вещий Олег». Николай Андреевич не говорит о главном сочинении лета — опере «Сказка о царе Салтане». Желание служить Николаю Андреевичу, быть ему полезным, оказать поддержку у Ястребцева велико: как известно, Римский-Корсаков редактировал произведения Мусоргского, что вызвало у музыкальной общественности критику. Вот и на этот раз пылкий защитник трудов Николая Андреевича Ястребцев желает написать статью о причинах переработки сочинений Мусоргского и получает одобрение композитора (статья не была издана и полностью не сохранилась).

1904 год. Римский-Корсаков заканчивает в Вечаше великий труд — оперу «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии». С 21 по 23 августа Ястребцев гостит у Римских-Корсаковых на даче.

В это же время в Вечаше находится друг Николая Андреевича С. Н. Кругликов. «Николай Андреевич сыграл 2 действие “Китежа” — чудо из чудес! Я плакал» [5, 311], — сделал запись биограф. В это лето Ястребцев привозит фотоаппарат и делает снимки: «Я снимал виды Вечашы, пока еще все гуляли (ходили за грибами) <...> Николай Андреевич решил на часок засесть за просмотр чего-то из “Китежа”, я же, предварительно сфотографировав его (в кабинете), стал проглядывать клавир “Воеводы” и рукопись 2 действия “Китежа-града”» [5, 312]. Таким образом, фотографии Вечашы стали важными фотодокументами.

1905 год для Николая Андреевича — особенный, очень сложный. Он, уволенный из консерватории за поддержку студенческих требований, приезжает в Вечашу. Ястребцеву он в письмах сообщает, что ничего не сочиняет. «Что Вы ничего нового не сочиняете — готов поверить, но что Вы ничего не делаете — это как-то не укладывается в моем представлении о Вас» [3, 173]. «Сбитый с толку историей в консерватории, я долго не мог за что-либо приняться. После проб статьи, содержащей разбор моей “Снегурочки”, я, наконец, приступил к осуществлению давнишней мысли — написать учебник оркестровки с примерами исключительно из своих сочинений. Эта работа заняла все лето» [2, 231], — писал в своей «Летописи» Римский-Корсаков.

Ястребцев гостит в июле — с 22 по 25. Упоминает об эпизоде с владимирскими мужиками, собравшими в пользу композитора 2 рубля 17 копеек, узнав об увольнении Римского-Корсакова из консерватории. Приезжает биограф с фотоаппаратом и опять делает снимки Вечашы и ее обитателей. «Под вечер мы ходили

с Надеждой Николаевной (младшей) и Николаем Андреевичем смотреть закат солнца. Я даже пробовал снять Римского-Корсакова (правда с большой выдержкой — в десять секунд) при оранжевом свете заходящего солнца. Вышло очень удачно» [5, 355], — пишет Ястребцев в «Воспоминаниях».

1907 год. Василий Васильевич по-прежнему частый гость в доме Римских-Корсаковых. На этот раз Римские-Корсаковы снимают соседнюю дачу с Вечашей в имении Любенск у Бухаровых, с намереньем купить имение у владельцев Любенска. В это лето идет стремительное сочинение оперы «Золотой петушок» по сказке А. С. Пушкина. В это раз визит длится 3 дня — с 28 по 30 августа. Ястребцев присутствует при завершении оперы, он запишет: «В 12 часов сели завтракать. Вскоре (в 20 мин. первого) появился Николай Андреевич, который только что окончил своего “Петушка”. По предложению Надежды Николаевны (старшей) мы встретили его громкими аплодисментами» [5, 427].

Имея доступ к рукописи «Петушка», Ястребцев тщательно записывает все пометы, сделанные композитором во время сочинения. Отдельная глава «О написании оперы “Золотой петушок”» содержит указание точного времени создания того или иного эпизода. Он пишет: «Мне было послано в кабинете Николая Андреевича (...) Здесь же, на письменном столе, лежала рукописная партитура “Золотого петушка”, которую я, с разрешения Николая Андреевича, прежде чем лечь спать, просмотрел и из которой тут же списал числовые данные, касающиеся времени сочинения этой “оперы-небылицы”» [5, 425].

30 августа были сделаны снимки в Любенске

Николая Андреевича с Ястребцевым, вот как об этом пишет биограф: «Сегодня Андрей Николаевич нас дважды снимал: первый раз — до завтрака (в садовой аллее) и второй — после исполнения 2 действия “Петушка”, приблизительно около трех часов дня. Последний снимок вышел особенно удачным. Мы были сняты стоящими у дороги за воротами усадьбы, близ развесистой березы» [5, 429].

Ястребцев присутствует при важном семейном событии — свершается долгожданное приобретение имения: «Итак, Римский-Корсаков помещик(!), собственник 20 десятин земли (9 д. пахотной и 11 д. сада). Я от души поздравил его с чудесной покупкой» [5, 426].

В Петербурге, в ночь с 10 на 11 апреля 1908 года, у Николая Андреевича случается первый тяжелый припадок удушья, с 15 на 16 апреля припадок повторяется. Все это время Ястребцев — частый посетитель дома Корсаковых. Личное общение становится более сердечным. Биограф сообщает в «Воспоминаниях» о желании композитора поехать в Любенск. 21 мая они сердечно распрощались на Витебском вокзале. В ночь с 7 на 8 июня Николай Андреевич скончался в имении Любенск. О кончине Ястребцев узнал из телеграммы, посланной Штейнбергом, и был глубоко потрясен этим известием.

До конца жизни все духовные помыслы Ястребцева были связаны со служением памяти Н. А. Римского-Корсакова. В год смерти он опубликует биографический очерк о своем кумире.

В 1959–1960-х гг. вышел в свет двухтомник «Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева», уникальный по

содержанию и характеру. «Воспоминания» изобилуют интереснейшими фактами, без которых трудно представить творческий процесс гения. Но надо и признать тот факт, что Ястребцев, взяв на себя роль биографа, не смог разглядеть глубину и своеобразие душевного мира большого художника, разобраться в нем. Ястребцев задачу летописца рассматривает очень сужено. Иногда автором той или иной мысли является сам Ястребцев, его собственные вкусы, музыкальные воззрения. Глубоким исследователем Ястребцев не стал, не написал существенной работы о творчестве любимого композитора. Тем не менее, ни одна исследовательская работа не обходится без упоминания «Воспоминаний» В. В. Ястребцева: некоторые его наблюдения просто бесценны. Например, история гармоний, цветозвуковые впечатления Римского-Корсакова («Воспоминания», 1894 год) и многое другое. Сведения о работе в Вечаше и Любенске — бесценный материал для экскурсионной работы, освещающий яркий период творчества композитора. Фотографии, сделанные Ястребцевым в Вечаше, стали основой для восстановления дома. Сохраненные им рукописи, автографы переданы в государственные архивы.

После революции Василий Васильевич недолго заведовал музеями Глинки и Рубинштейна в Петроградской консерватории, потом преподавал в Василеостровской музыкальной школе. Незадолго до смерти вышел на пенсию. Умер в Ленинграде в 1934 году, похоронен на Смоленском кладбище.

Узнав о смерти Ястребцева, В. И. Бельский, либреттист, напишет сыну Николаю Андреевича Михаилу: «Истинный романтик, он был влюблен во все прекрасное как таковое — и прежде всего в саму

жизнь <...> Что касается его мемуаров о Н. А, то записанные немедленно, протокольно точные, даже мелочные, они представляют богатейший материал для знакомства с личностью композитора, но только... в руках опытного сердцоведа» [6].

Литература

1. Ливанова Т. Н. Римский-Корсаков и художественная Москва // Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма: в 2-х т. — Т. 1. — М., 1953. — с. 285–337.

2. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — М., 1955. — 398 с.

3. Римский-Корсаков Н. А. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским / Сост., авт. вступ. ст., комм., указателей Л. Г. Барсова. — СПб, 2004. — 444 с.

4. Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания — Т. 1. — Л., 1959. — 528 с.

5. Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания — Т. 2. — Л., 1960. — 636 с.

Электронные ресурсы

6. Рахманова М. П. Письма В. И. Бельского к Андрею Николаевичу и Михаилу Николаевичу Римским-Корсаковым. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: chrome-extension://efaidnbmninnibpcjpcglclefindmkaj/https://imti.sias.ru/upload/iblock/3a9/imti_2016_15_125_184_rakhmanova.pdf. Дата обращения 5.10.2024

Петрова Зинаида Викторовна
преподаватель художественных дисциплин
Псковского областного колледжа искусств
им. Н. А. Римского-Корсакова

ИЛЛЮСТРАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ПУШКИНА В ЛАКОВОЙ МИНИАТЮРЕ

Личность А. С. Пушкина как национального символа России, всемирно известного поэта и писателя всегда интересовала мастеров различных жанров искусства. Не осталось в стороне и декоративно-прикладное искусство, в частности, лаковая миниатюрная живопись.

После 1917 года бывшие иконописцы вынуждены были искать новую сферу для реализации своего мастерства. Таково было зарождение лаковой

миниатюрной живописи в Палехе, Холуе, Мстере. Становление нового вида искусства было непростым, путём сложных художественных исканий, экспериментов создавался уникальный неповторимый стиль лаковой миниатюры. За основу были взяты существующие традиционные особенности иконописных стилей данных центров, нашедшие воплощение в «мирских» сюжетах — быт простого



А. М. Куркин
«Сказки Пушкина»

народа, литературные и исторические повествования, советское «агитискусство» и т.п.

Для более успешной реализации своей продукции художники выбирали популярные в народе сюжеты. Одной из ведущих тем в их творчестве стала русская сказка, в том числе — произведения А. С. Пушкина. Они и по сей день являются неисчерпаемым источником вдохновения для художников-миниатюристов. Композиции миниатюр затейливы и разнообразны, зачастую включают и изображение самого поэта в различных образах в окружении персонажей и сюжетов его произведений (например, панно «Сказки Пушкина» А. М. Куркина, Палех, 1974 г., шкатулка с портретом А. Пушкина И. Г. Серебрякова, 1936 г.).

Сказки Пушкина неоднократно иллюстрировались художниками-миниатюристами разных поколений, за век существования лаковой миниатюры практически каждый художник обращался к произведениям А. Пушкина в своих композициях. Наиболее примечательны работы Н. Бабурина «Едет флот царя Салтана», В. Блинова «Три девицы», К. Костерина «У Лукоморья», П. Митяшина, А. Смирнова, Б. Тихонравова, А. Грязнова и многие другие.

Мастера Палеха работали в самых разных техниках и жанрах — создавали театральные декорации, книжные иллюстрации, занимались росписью по фарфору и даже созданием скульптурных портретов. Палешанин Н. В. Дыдыкин стал автором памятника А. С. Пушкину, установленного в 1952 г. во дворе дома на Мойке, 12. Но основной вид деятельности миниатюристов — прикладное искусство: роспись на шкатулках, марочницах, портсигарах, пудреницах,

коробочках, письменных приборах, футлярах, декоративных пластинах и других изделиях из папье-маше. Роспись выполнялась в традиционной темперной технике, краски для которой приготавливались вручную на яичной основе. Живописное поле обрамлялось тщательно проработанным изысканным орнаментом, выполненным твореным золотом и алюминием. Композиции могут представлять как отдельные сцены из произведений, так и клейма с объединением нескольких сюжетов, что позволяет в рамках одного изделия наиболее полно раскрыть сюжетное повествование.

Поэма «Руслан и Людмила» (одно из самых часто иллюстрируемых произведений Пушкина)



А. Дыдыкин
«Руслан и Людмила»

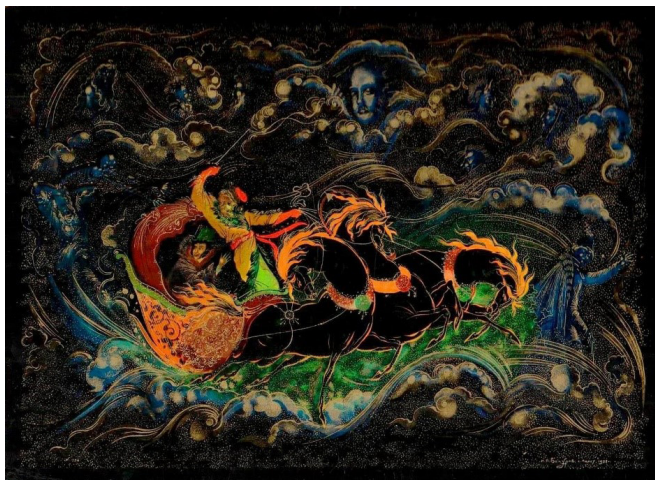
нашла богатое отражение сюжетной линии с подробной передачей каждой сцены, точностью

образов и динамичностью композиций в исполнении художников Палеха — Д. Буторина, А. Дыдыкина, М. Вакурова, А. Блохина и др. В изделиях палехских мастеров ведущим является черный фон. Архитектурные и растительные мотивы выполняются по традициям иконописи, в стилизованном виде. Композиции, в зависимости от замысла художника, могут быть лаконичны или насыщены. Фигуры изящно динамичны.

«Сказка о рыбаке и рыбке» Н. Лопахина (2014, Палех) — интересное решение всем известной сказки. Кроме нестандартной формы строения композиции сюжетные клейма не разделяются в привычном варианте, а непосредственно взаимодействуют между собой. Примечательно и размещение сюжета: символический подъем по возрастающим запросам старухи и крушение к подножию горы в конце.

«Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» также неоднократно иллюстрировалась миниатюристами. В работе П. Смирнова в классическом варианте предстает пример возможностей миниатюры гармоничного объединения в одну плоскость композиции ключевых сцен сюжета, что дает некоторый эффект театральности, когда события сказки поочередно разворачиваются на глазах у зрителя. Миниатюры холуйских мастеров отличает большой спектр красок, нарядность, детализированность. Здесь преобладает цветной фон композиции, плавно растворяющийся в темном фоне изделия. Дополняет изделие ювелирно выписанный орнамент.

«Сказка о золотом петушке» художника Молодкина — яркий образец мастерской миниатюры



И. Вакуров
«Бесы»



Б. Тихонравов
«Барышня-крестьянка»

нового времени: исключительно цветной фон с плавным градиентом, многообразие деталей, особая стилизация фигур персонажей и растительных элементов. В работах современных мастеров даже присутствует некоторая сюрреалистичность. В данном случае образ петушка составляется из части фона, а в тени Шамаханской царицы таятся темные силы.

Но не только сказки вдохновляли миниатюристов, стихи и проза А. С. Пушкина также не оставались без внимания. Палехская шкатулка «Бесы» Ивана Вакурова. В санях изображен сам Пушкин. В тучах, среди бесов четко просматривается портрет императора Николая I, в лицах бесов отображены портреты недругов поэта, а за санями образ плачущей девушки — супруги поэта. Данная композиция написана к 100-летию смерти Пушкина и образы, созданные в ней, связаны с гибелью поэта.

Композиция «Бахчисарайский фонтан» А. Котухина — театральная красочность палехской миниатюры, раскрывающая сцену восточного гарема, подчеркнутая насыщенностью красок и обилием золотой проработки.

Шкатулка «Дубровский» И. Камнева — живописная передача пейзажа — гордость мстерской миниатюры, сложная динамичная сцена нападения разбойников на карету князя Верейского.

Декоративная тарелка «Барышня-крестьянка» Б. Тихонравова — живописный этюд со своеобразной стилизацией пейзажа и фигур представляет сцену встречи героев произведения — Лизы и Алексея на лесной опушке. Многослойные лессировки проработки пейзажа создают даже в декоративной композиции иллюзию реального освещения солнечного летнего дня.

Декоративное панно «Песнь о вещем Олеге» — авторский стиль холуйской миниатюры В. Белова. Строгая графичность, четкость линий, силуэтная композиция на черном фоне, орнаментация в стиле древнерусской книжной миниатюры.

Сложные многосюжетные композиции таких произведений как «Сказка о царе Салтане», «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин» разворачиваются на гранёной поверхности ларцов, ярусных шкатулок, письменных приборов. Тщательно проработанные клейма перемежаются орнаментальными вставками, дополняющими основную композицию.

Тема няни и Пушкина, в детском или взрослом возрасте, неизменно фигурирует в иллюстрациях. Как известно, многие из сюжетов сказок Пушкина являлись народными и по рассказам няни были переложены им на стихи.



С. Каморин
Письменный прибор «Сказка о царе Салтане»

Яркая палитра миниатюристов создает необыкновенный, причудливый, очаровывающий сказочный мир. Ритмическая музыкальность произведений Пушкина во всей красе передается средствами декоративной живописи. Этот ритм создают развевающиеся одежды персонажей, пластичные движения фигур, узоры костюмов, пышность стилизованных растительных элементов, плавность переходов от сюжета к сюжету. Здесь можно отметить удивительную гармонию соединения прикладного мастерства и литературы.

Искусство лучших мастеров промысла лаковой миниатюры остается по-прежнему современным. Произведения художников демонстрируются в выставочных залах, становятся гордостью частных коллекций. Миниатюрные композиции оцифровываются и используются в полиграфическом дизайне, сувенирной промышленности. Иллюстрации украшают красочные литературные сборники. Большая коллекция лаковой миниатюры, посвященная творчеству А. Пушкина, хранится во Всероссийском музее А. С. Пушкина.

Литература

1. Жидков Г. В. Пушкин в искусстве Палеха. – М., 1937. – 164 с.
2. Каморин А. А. Лаковая миниатюра. Холуй. – М., 2001. – 152 с.
3. Русские лаковые миниатюры. Палех, Мстера, Федоскино, Холуй / Под ред. Н. Морозова. – СПб, 2007. – 304 с.
4. Сказки А. С. Пушкина в живописи Холуя / Под ред. Н. Морозова. – СПб, 2012. – 128 с.

Электронные ресурсы

5. Виртуальный Русский музей. [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: https://ruseumvmrm.ru/data/collections/folk_art/onir-1808/index.php. Дата обращения 10.10.24.
6. Образ няни и сюжеты пушкинских сказок в миниатюрах художников Палеха. [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: <https://school-science.ru/16/10/51736>. Дата обращения 11.10.24.
7. Псков. Выставка «Сказки Пушкина в лаковой миниатюре» в палатах Постникова. [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: <https://nathalie-zh.livejournal.com/341925.html>. Дата обращения 10.10.24.

Зинина Ольга Константиновна
*преподаватель Псковского областного
колледжа искусств
им. Н. А. Римского-Корсакова*

ПСКОВСКИЕ МАЛОСТРУННЫЕ ГУСЛИ И ИСПОЛНИТЕЛИ НА НИХ

Сохранением народного музыкального наследия Псковщины активно занимались ученые – этномузыкологи Санкт-Петербургской консерватории под руководством Анатолия Михайловича Мехнецова. В своих экспедициях в центральные районы Псковской области они нашли образцы малострунных крыловидных гуслей и открыли имена исполнителей, носителей традиций, гениев земли Псковской от народа.

Малострунные гусли бытовали на псковской и новгородской земле. Гусельная музыка звучала в древних обрядах, сопровождала женские пляски, мужские приготовления к дракам и просто шествие по улице. Под гусли пировали на многолюдных застольях и размышляли в одиночестве. Этот простой инструмент, бывший когда-то частью древнейшей музыкальной культуры, сохранился по сей день.

Малострунные гусли представлены в удивительном разнообразии форм и конструкций. Конструктивные различия инструментов зависели от назначения гуслей. Для характера звука важна была каждая мелочь: по часовой или против часовой стрелки намотаны струны, как они крепятся к струнодержателю, как соотносятся с резонатором, какова геометрия их веера — все имело значение.

Все малострунные гусли похожи друг на друга. У них продолговатая форма, у некоторых моделей есть скос по верхнему краю. Размер от 50–70 см в длину до 20–30 см в ширину в области прямоугольной части. Резонаторное корытце выдолблено с лицевой либо тыльной стороны до линии колкового ряда. Он располагался под углом от 45 градусов к основанию инструмента. В большинстве моделей есть открылок — выступающая за колковый ряд часть лицевой стороны доски. Резонаторное основание покрыто декой. Она крепится к нему деревянными или металлическими гвоздями, а в некоторых инструментах приклеена на специальный клей. Голосовое отверстие на лицевой стороне либо круглое, ибо в форме креста. Малострунные инструменты изготавливали из ели, сосны или ольхи. Для накладной деки использовали исключительно ель. На самом узком крае инструмента размещается струнодержатель — деревянный или металлический стержень, или скоба. К нему крепятся струны на высоте около двух сантиметров от корпуса. Они веером расходятся от основания, обеспечивая оптимальное звукоизвлечение. В современных гусях используют металлические струны, в старинных



*Гусли, найденные в деревне Авдоши Красногородского района
Псковской области*

образцах встречались жильные, волосяные и даже нитяные.

Среди Псковских гуслей, обнаруженных в ходе экспедиций ученых под руководством Анатолия Михайловича Мехнецова, встречается несколько форм инструмента.

В настоящее время самыми удобными в изготовлении и популярными у исполнителей стали гусли Авдоши. Они названы так по имени деревни в Красногородском районе Псковской области, где были обнаружены и приобретены.

Корпус гуслей Авдоши продолговатый, прямоугольный, в правой верхней части полукруглый выступ. Открылок срезан под прямым углом. В боковую стенку резонаторной коробки встроена колковая колодка. Оптимальное количество металлических



Сидор Михайлович Михайлов

колков — девять штук, струнодержатель — металлическая скоба, она укреплена в самой узкой части корпуса.

С лицевой стороны в центре вырезано звуковое резонаторное отверстие в виде фигуры, напоминающей крест, вокруг него несколько маленьких круглых отверстий. С краю в средней части открылка проделано отверстие для ремня или веревки, чтобы инструментом можно было пользоваться стоя или на ходу. Владельцем гуслей Авдоши был Сидор Михайлович Михайлов, житель одноименной деревни.

Об этом человеке сохранились воспоминания Алексея Анатольевича Мехнецова, бывшего в экспедиции на Псковщине вместе с отцом. Когда отец и сын Мехнецовы пришли к Сидору Михайлову поговорить и записать гусельные наигрыши, тот был занят — он пас коров. Музыкант поначалу не удостоил «чужаков» разговором, найдя для этого незначительный повод: ему не понравились гусли в руках ученых, в них не было резонаторного окна. Пришлось исследователям срочно искать мастеров и исправлять положение.

В дальнейшем, когда мужчины нашли общий язык, Сидор Михайлович оказался очень интересным человеком и разговорчивым собеседником. Он многое поведал о своей жизни, своем отце, о посаженном им фруктовом саде, о войне, о гуслях, их изготовлении и использовании. Ученым удалось записать игру Сидора Михайловича. Эти записи вошли в сборник «Русские гусли и гусельная игра» под редакцией А. Мехнецова.

Гусли Сидора Михайловича Михайлова были приобретены учеными уже после смерти

музыканта у его вдовы в 1986 году. Сейчас гусли модели Авдоши — одни из самых звучных, удобных, мобильных и популярных инструментов среди современных любителей старинной крестьянской музыки.



*Татьяна Ильинична
Барина*

Еще одним носителем традиций гусельной игры в Красногородском районе Псковской области была Татьяна Ильинична Барина.

Она родилась в 1914 году в большой и дружной крестьянской семье и жила в деревне Малое Савино Красногородской волости Опочецкого уезда Псковской области. С юных лет она чутко воспринимала музыку, вдумчиво слушала музыкантов-самоучек,

которых в каждой деревне было немало, ведь без них не обходилось ни одно гуляние! Татьяну Ильиничну завораживала гусельная игра, она проникалась ею и испытывала огромное желание непременно освоить этот непростой, как ей тогда казалось, инструмент. Работы в деревне всегда было много, надо было помогать родителям, но Татьяна Ильинична находила время для любимого занятия: каждую свободную минуту она использовала для освоения инструмента. Она была трудолюбива и упорна. В дальнейшем, переехав в Красногородск, Барина устроилась работать посудомойкой в чайную, вскоре вышла замуж,

со временем родила пятерых детей, но продолжала играть на гусях. Все в семье Татьяны любили музыку и с удовольствием слушали ее игру, а вечерами и в праздники собирались за столом и пели под гусли Татьяна Ильиничны.

В те времена еще велась клубная работа. Как талантливая исполнительница Баринаова всегда участвовала в концертах художественной самодеятельности. Однажды ее даже пригласили в Москву, и она выступала в Колонном зале Дома Союзов, за что получила грамоту, которую, правда, во время войны пришлось уничтожить.

В шестидесятые годы, как и в былые времена, Татьяна Ильинична приходила на праздничные деревенские гуляния со своими гусями. На одном из таких гуляний она познакомилась с народными исполнителями — скрипачом и гусяром Николаем Тимофеевым и гармонистом Николаем Семеновым. В содружестве с этими музыкантами сложился инструментальный ансамбль, исполнявший и сохранявший старинную инструментальную музыку. Благодаря им ансамблевое исполнительство стало одной из характерных особенностей инструментальной традиции Псковщины.

В 90-годы, благодаря тем же экспедициям Санкт-Петербургской консерватории, Татьяна Ильинична Баринаова среди псковских гусяров была выделена как музыкант, сохранивший именно древние традиции и правила гусельной игры, значительно отличавшиеся от исполнительских традиций балтов, у которых гусли тоже были широко распространены. Она играла сидя, инструмент ставила на свои колени вертикально. Ее репертуар отличался богатым разнообразием. В него входили наигрыши «Барыня», «Камаринского»,

«Трепака». Их Татьяна Ильинична исполняла под пляску. Наигрыш «Ярмарочная», или «Длиннова» она играла под песни или частушки. Это самый красивый и самый сложный наигрыш как в ее репертуаре, так и в коллекции наигрышей, записанных в Псковской области. Наигрыши в исполнении Татьяны Ильиничны Бариновой представлены на трех грампластинках, выпущенных студией звукозаписи «Мелодия». Татьяна Ильинична ушла из жизни в 1992 году. И теперь ее музыкальное наследие живет и находится в надежных руках специалистов, музыкантов, исполнителей традиционной народной музыки.

Как мы можем видеть, славу земле Псковской приносили не только именитые люди — писатели, композиторы, ученые. Ее делали и обычные крестьяне, в не меньшей степени одаренные. Традиционная музыка не возникала сама по себе из ниоткуда. За каждым наигрышем, за каждой мелодией стоит носитель, исполнитель, собиратель-исследователь. Особенно справедливо звучит это по отношению к сказочно красивым и филигранно сложным псковским гусельным наигрышам.

Литература

1. Мехнецов А. М. Русские гусли и гусельная игра. — СПб, 2006. — 88 с.
2. Мехнецов А. М. Русские традиционные наигрыши на гусях (в записях из Новгородской и Псковской области). — СПб, 2009. – 99 с.

Электронные ресурсы

3. Базлов Г. Н. Русские гусли. История и мифология. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://culture.wikireading.ru/18335>. Дата обращения 5.10.2024.
4. Зинина М. Хранители и наставники. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://mirgusley.com/blog/130>. Дата обращения 1.10.2024.
5. Зинина М. Малые да удалые. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://mirgusley.com/blog/164>. Дата обращения 1.10.2024.
6. Псковская традиция игры на гусях [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: www.culture.ru/objects/496/pskovskaya-tradiciya-igry-na-guslyakh. Дата обращения 1.10.2024.

Савельева Елена Андреевна

студентка 4 курса специальности «Теория музыки»

Псковского областного колледжа искусств

им. Н. А. Римского-Корсакова.

Научный руководитель — Никитина Л. Н., музыковед,

Член союза композиторов РФ, преподаватель

Псковского областного колледжа искусств

им. Н. А. Римского-Корсакова

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПСКОВСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРА ДАШИ ПОЛЕВОЙ В ПРОИЗВЕДЕНИИ «ЗВОНЫ НАД ВОДОЙ»

Псковская земля — это источник народного творчества, который наполнен богатейшими сокровищами фольклора. Эти народные традиции питали великих гениев Модеста Петровича Мусоргского, Николая Андреевича Римского-Корсакова, Александра Сергеевича Пушкина. Псковский фольклор стал общим достоянием русской национальной культуры благодаря усилиям многих фольклористов-собрателей. Среди них Наталья Львовна Котикова, которая в течение многих лет собирала уникальный фонографический фонд по музыкальному фольклору в Псковской области.

Санкт-Петербургская (Ленинградская) государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова с 1978 года ведет систематическую экспедиционную работу в Псковской области и в других регионах. На протяжении двадцати лет (1978–1999-е гг.) под руководством и при непосредственном участии Анатолия Михайловича Мехнецова состоялись 27 фольклорных экспедиций. Было



Н. Л. Котикова

обрядовых, лирических, хороводных, плясовых, колыбельных песен, баллад, наигрышей на гуслях, скрипке, балалайке, рожках и др. В результате проведенной работы был составлен сборник «Народная традиционная культура Псковской области» — одно из самых крупных собраний фольклорно-



*Сборник «Народная
традиционная
культура
Псковской области»*

обследовано более двух тысяч населенных пунктов в волостях, в сельских и в городских администрациях. В ходе экспедиций были записаны словесные жанры фольклора. Кроме того, осуществлены звукозаписи календарно-этнографических материалов по Псковской области в России. Эту основу составляет целый фонд звукозаписей образцов музыкального фольклора — видеозаписи, кинодокументы, рукописные материалы. «Собрание экспедиционных записей фольклорно-этнографического центра образует фундаментальную источниковедческую базу не только фольклористических исследований, но позволяет существенно дополнить представление о народной традиционной

культуре Псковской области и с точки зрения этнографии и языкознания» [2, 10].

В 2021 году к этому сборнику обратилась современный Псковский композитор Даша Полевая. В 2002 году она окончила с отличием Псковское областное музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Теория музыки». В 2008 году стала выпускницей РАМ им. Гнесиных по специальности «Композиция». Произведения Даши Полевой исполняются известными коллективами. Среди них — Национальный Академический Оркестр Народных Инструментов им. Осипова, русский оркестр «Москва» и другие.



Даша Полевая

Обратившись к сборнику «Народная традиционная культура Псковской области», Даша создала произведение для оркестра народных инструментов «Звоны над водой». В состав оркестра входят 3 домры, 2 балалайки, 2 баяна, гусли звончатые, бас-гитара, жалейка, перкуссия. «Звоны над водой» были с успехом исполнены ансамблем русской музыки «Псков» под руководством Ольги Алексеевой 21 марта 2022 года в Большом концертном зале Псковской филармонии. Видеозаписи с премьеры произведения я использую в своем докладе.

В основу сочинения была положена сказка псковского экскурсовода Натальи Павловны Сергеевой. События происходят в незапамятные времена.

Сюита состоит из четырех частей, каждая часть имеет свой определенный характер и сюжетную линию. Главным лейтмотивом является «Баллада реки Великой», созданная Дашей Полевой еще в студенческие годы.



Нотный пример 1. «Баллада реки Великой»

Первая часть — это экспозиция и завязка конфликта: спор между двумя псковскими реками Великой и Псковой.

Вторая часть посвящена быту древнего Пскова и его жителей — стрельцов и пастухов.

В Третьей части появляются новые герои — зажиточные купцы и кузнецы.

В финале происходит разрешение конфликта — мельники успокаивают реки.

Особый интерес в сюите «Звоны над водой» представляют части, в которых Даша Полевая опирается на ценные образцы псковского фольклора.

Журчащая и мелодичная «Пастушья» из второй части написана на темы народной песни опочецкого района «Пастушок мой пастушок...» и пастушеских покликаний Новоскольнического района Псковской области. Тема относится к жанру лирических песен и принадлежит циклу «Песни о “Девьей воле”». Напев исполнялся в Опочечком районе Матюшкинской волости в деревне Броды и был расшифрован И. В. Корольковой и А. В. Поляковой.

$\text{♩} = 90$

Па - стух мой, пас - ту - шо - чик, о - и(и), пас-тух

ми - линь - кий дру - жок.

Пас-тух ми - линь-кий дру - жок... А што ты хо - дишь прочь от

ста - да, о - и(и), сам на кру-тый би... ай, би - ре - жок.

Нотный пример 2. «Пастух мой, пастушочик»

Тема народной песни звучит в партии балалаек. С ней контрапунктирует авторская тема, которая звучит у жалейки.

Balaluka
alto 2

кюбел

Нотный пример 3. «Пастушья песнь»

«Купеческая песня» основана на теме народной песни Невельского района «Ты клен, мой клен» из «Молодецкого» цикла, который по жанру относится к балладной песне. В ней повествуется о гибели молодца на чужой стороне и оплакивании его родными. Запись данной темы сделана в Невельском районе Леховской волости в деревне Волчьи Горы и расшифрована И. Б. Тепловой и О. В. Лобазановой.



Нотный пример 4. «Ты, клен мой, клен»

Тема начинается с запева в исполнении солирующей домры. Постепенно к ней добавляются контрапункты и подголоски домр, баса и перкуссии, образуя вариации на основную тему.



Нотный пример 5. «Купеческая песня»

В песне из третьей части «Молоты на наковальне» домры изображают глухой звук наковален в кузнице, лишь бас ведет мелодию, написанную на народную тему Печорского района Псковской области «И што я в горку шла...». Эта тема из деревни Ладейники взята из раздела «Обрядовые и вечерочные хороводы



Нотный пример 6. «И што я в горку (й)шла»

и плясовые песни». Данный напев исполняли на Пасху, когда молодежь собиралась, они шли на гору и пели. Расшифровка сделана И. Б. Тепловой.

В обработке песни отличается активной ритмической пульсацией в сопровождении. В басу тема звучит в увеличении, затем плавно переносится в верхний регистр.



Нотный пример 7. Тема кузнецов

В финале песни «Колыбельная» основана на теме колыбельной песни Бежаницкого района «Бай, бай, бай, ни ложися ты на край...». Она относится к детскому фольклору. Песня была записана в деревне Шумиха Бардовской волости. Расшифровка была сделана Г. В. Лобковым и И. В. Сухановым.



Нотный пример 8. «Бай, бай, бай, ни ложися ты на край»

Основная тема начинается у баяна, затем переходит от одного инструмента к другому. Переборы гуслей создают фон медленного покачивания, изображая всплески волн Великой и Псковы и шум мельничных колес.



Нотный пример 9. «Колыбельная»

Кульминаций произведения становится «Колокольная фантазия». Торжественное ликование народа выражено в последней песне «Баллада о прекрасном граде Пскове», тема которой основана на мелодии народной песни Псковской области «Речка быстрая».

С воодушевлением $\text{♩} = 120$ Даша Полевая

Domra malaya I	
Gusly zvonn.	
Balalaika secondo 2	
Percussion	

(малый барабан) щетками

Нотный пример 10. «Баллада о прекрасном граде Пскове»

«Экспедиционные материалы по фольклору и этнографии Псковской области являются исключительно ценным историко-культурным достоянием и представляются важным источником сведений, которые могут быть положены в основу современной культурной политики и стратегии восстановления традиций духовной культуры России» [2, 21]. Многих композиторов, в том числе и современных, фольклор вдохновляет на обращение к историческим и сказочным сюжетам. Хочется отметить, что псковский композитор опирается на

традиционную основу, идущую из глубины веков. Даша Полевая дает фольклорным образцам новую жизнь, придавая им современное звучание.

Литература

1. Митрополит Евгений (Болховитинов). История княжества Псковского/ Сост. Н. Ф. Левин, Т. В. Круглова. — Псков: обл. Типогр., 2009. — 416 с.

2. Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно — этнографического центра. В 2 т. — Псков: Издательство Областного центра народного творчества, 2002. Т. 1. — 688 с., илл., нот.

3. Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно — этнографического центра. В 2 т. — Псков: Издательство Областного центра народного творчества, 2002. Т. 2. — 816 с., нот.

Электронные ресурсы

4. Даша Полевая. Биография. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://vk.com/@storyleader-dasha-polevaya-biografiya>. Дата обращения 23.11. 2023.

5. Даша Полевая. История создания произведения. — [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: https://vk.com/im?peers=c30_c45&sel=8343245&w=wall1176133_12617%2F78b439bb392f2888ea. Дата обращения 15.11. 2023.

6. «Звон над водой». Концерт для детей ансамбля русской музыки «Псков». [Электронный ресурс] —

Режим доступа: URL: https://philpskov.ru/afisha/zvon_nad_vodoy_2022. Дата обращения 23.11. 2023.

7. Иванов А. Артисты ансамбля «Псков» провели «Музыкальную экскурсию по Пскову». — [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://gtrkpskov.ru/news-feed/vesti-pskov/26946-artisty-ansamblya-pskov-proveli-muzykalnuyu-ekskursiya-po-pskovu.html>. Дата обращения 23. 11. 2023.

8. Новый хударук ансамбля «Псков» Ольга Алексеева: Я будто вернулась на свой стул. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: https://philpskov.ru/new/novyy_hudruk_ansamblya_pskov_olga_alekseeva_ya_budto_vernulas_na_svoy_stul. Дата обращения 23.11. 2023.

9. Сергеева Н. П. (2021 год). Сценарий музыкальной экскурсии по Пскову «Звоны над водой» [Неопубликованная рукопись].

10. Шувалова Т., Степанов Ю., Красильников А. Легенды края. Псков. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <https://yarodom.livejournal.com/1440382.html>. Дата обращения: 15.11. 2023.

11. Электронная библиотека «Псковiana». [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://pskoviana.ru/istoriya/persony/kompozitory-muzykanty?start=21>. Дата обращения 22.11. 2023.

Никитина Лариса Николаевна
*музыковед, преподаватель Псковского областного
колледжа искусств им. Н. А. Римского-Корсакова,
член Союза композиторов РФ*

«ПАСТУШЬЯ ШУТКА» Н. П. ЯХОНТОВА В ПОСТАНОВКЕ СТУДЕНТОВ ПОКИ

Опера «Милет и Милета», жанр которой композитор обозначил как «пастушья шутка», — одно из трех музыкально-театральных произведений выдающегося композитора XVIII века Н. П. Яхонтова (1764–1840). В отличие от двух других полномасштабных опер («Король-пастух», и «Сильф или мечта молодой женщины»), «Милет и Милета» — это камерное сочинение, предназначенное для домашнего исполнения в узком кругу посвященных людей.

Композитор и пианист Николай Петрович Яхонтов родился в 1764 году в селе Кунино Новоржевского уезда. В его семье большое внимание уделяли образованию детей. Отец Николая Петровича — премьер-майор в отставке Петр Алексеевич Яхонтов учился в Сухопутном шляхетском корпусе в Санкт-Петербурге, где получил прекрасное образование. Он владел немецким, французским языками, а также латынью. Первые уроки музыки Николай получил от отца. В семье Яхонтовых была обширная библиотека из книг на русском, немецком, французском и латинском языках¹ (подробнее о семье Яхонтовых см. [4]).

Детство и юность Николая Петровича прошли на Псковской земле в высоко интеллектуальной

¹ Библиотека Яхонтовых сейчас находится в фондах Псковского музея-заповедника

атмосфере родительского дома. В возрасте двадцати лет Николай Петрович уехал в Петербург, где поступил на службу в Коллегию иностранных дел. Ему довелось служить сначала в русской дипломатической службе в Стокгольме, а затем накануне великой Французской Революции он был переведен в Париж.



*Николай Александрович
Львов (1753-1803)
художник Д. Г. Левицкий
(1780-е гг.)*



*Николай Петрович
Яхонтов (1764-1840).
Неизвестный художник.
1789 г. Саратовская
картинная галерея*

В 1789 Яхонтов вернулся в Петербург, где сблизился с Николаем Александровичем Львовым — выдающимся деятелем эпохи Просвещения: архитектором, литератором, фольклористом. Через свою мать Прасковью Петровну, урожденную княжну Мышецкую, Яхонтов находился в родстве с Львовым. Двоюродные сестры Николая Петровича Мария и Екатерина Дьяковы были женами Гавриила Романовича Державина и Николая

Александровича Львова. В эти годы Яхонтов, часто бывавший в доме Львова, имел возможность тесно общаться с Г. Р. Державиным, поэтом В. В. Капнистом, художниками Д. Г. Левицким и В. Л. Боровиковским, композиторами Д. С. Бортнянским и Е. И. Фоминым. Яхонтов принимал участие в домашних спектаклях, устраивавшихся в домах Львова и Державина в качестве исполнителя вокальных партий и концертмейстера. В этой художественной атмосфере пробудился творческий дар Яхонтова. Для исполнения в домах Львова и Державина Яхонтов сочинил свои оперы.

В 1793 году Яхонтов переехал в Псков, сохраняя, по-прежнему, дружеские и творческие контакты с членами кружка Державина–Львова. Здесь Николай Петрович вел активную общественную деятельность. Сразу после переезда он занял место советника при псковском губернаторе и в конце того же 1793 года вступил в должность директора Псковского казенного училища, преобразованного в 1808 году в гимназию. В 1817 году гимназия была перемещена в дом Беклешова². Здесь Николай Петрович активно развивал у воспитанников любовь к хоровому пению, снабжал их нотами, делился секретами вокала.

С конца 1790-х годов Яхонтов служил псковским губернским прокурором, в 1803–1807 годах председателем Псковской гражданской палаты, в 1814 году был избран судьей Псковского совестного суда. Он занимал эту должность до января 1820 года. После переезда в Псков Яхонтов продолжал поддерживать связи с Н. А. Львовым и Г. Р. Державиным, а также начал активно общаться

² В настоящее время в этом здании находится информационный туристический центр

с псковскими общественными деятелями. Николай Петрович часто гостил в имении Щиглицы Псковской губернии у Владимира Петровича Пальчикова, выпускника царскосельского лицея, псковского прокурора, знакомого А. С. Пушкина. Его имение Щиглицы было своеобразным культурным центром. Во время домашних концертов там могли исполняться произведения Н. П. Яхонтова. Среди слушателей были постоянно жившие в Пскове брат и сестра Ивана Ивановича Пущина — ближайшего друга Пушкина по лицей. Бывал в Щиглицах и сам Пушкин.

Последние годы жизни Н. П. Яхонтов провел в имении Туховик Выбутской волости Псковской губернии в нескольких километрах от устья реки Великой. Предположительно здесь, на погосте храма Николая Чудотворца он и был похоронен.

Партитуры двух опер Яхонтова «Король и пастух» и «Сильф, или мечта молодой женщины» хранятся в древлехранилище Псковского музея-заповедника. Партитура третьей оперы «Милет и Милета», написанной Яхонтовым в 1796 году, считалась утерянной, но была обнаружена в архиве Санкт-Петербургской консерватории сотрудницей отдела рукописей научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории, выпускницей Псковского музыкального училища Ольгой Кузнецовой.

«Милет и Милета» была написана Яхонтовым в жанре оперы-пастиччо с использованием популярной в XVIII веке барочной музыки и мелодии романса на стихи Гавриила Державина «Мечта». В либретто аллегорически изображалась история взаимоотношений Гавриила Романовича Державина

и его второй жены Дарьи Алексеевны Дьяковой. При этом опера опиралась на традиции подобных опер-пасторалей, посвященных взаимоотношениям двух влюбленных. («Бастьен и Бастьенна» В. А. Моцарта, «Деревенский колдун» Ж. Ж. Руссо и др.). Основой оперы стала пьеса Н. А. Львова. Партии двух действующих лиц были рассчитаны на женские голоса. (В либретто — «Милет пастух и противу всех правил выходит первый сопрано»). Разговорные диалоги чередовались с музыкальным материалом. Он включал две арии, дуэт, хор пастухов и финал (дуэт с хором). Основной вокальный материал оперы был заимствован Яхонтовым из музыки опер XVIII века. Н. Дроздецкая обнаружила мелодические источники этих арий. Первый дуэт — предположительно, из оперы Паскуале Анфосси (1727–1797 г.) «Счастливые путешественники» (оригинал обнаружить не удалось); хор из оперы Дж. Паизиелло (1741–1816) «Нина или безумная от любви», мелодия арии Гиты «Лишь бы ты, мой друг» из оперы «Редкая вещь» Мартина-и-Солера (1754–1806).

Яхонтов, имевший прекрасное музыкальное образование, облек музыку оперы в полноценную оркестровую партитуру. Опера написана для 48 исполнителей, что для России XVIII века является уникальным случаем. По просьбе Н. А. Львова Яхонтов дополнил сочинение оркестровыми фрагментами. В оперу были включены Увертюра, Ритурнель, сочиненный для духовых инструментов, и симфоническая Картина сельского покоя.

Сейчас невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть факт исполнения оперы Яхонтова в доме Львова или Державина. В письмах Львов

упоминает своих крепостных музыкантов — «Лизиньку и Дашиньку», дворовых девушек жены Н. А. Львова Марии Александровны, которые, возможно, были исполнительницами главных ролей.



«Лизонька и Дашенька».
В. Боровиковский.
Ок. 1894 г.

После обнаружения партитуры в отделе древних рукописей Санкт-Петербургской консерватории Ольга Кузнецова проделала колоссальную работу по набору партитуры Яхонтова в современном нотном редакторе. Результаты исследований Ольги были представлены на нескольких научно-практических конференциях [2].

Ольга Кузнецова обращалась к нескольким ансамблям старинной музыки с просьбой об исполнении оперы, но, к сожалению, план исполнить сочинение силами профессиональных исполнителей не был осуществлен. Ольга решила обратиться за помощью в Псковский областной колледж искусств.

Преподаватели и студенты музыкального отделения имеют богатый опыт осуществления творческих проектов, основанных на классических музыкальных произведениях, собственными силами. Идеологами и вдохновителями подобных проектов являются преподаватели специальности «Теория музыки». В этих проектах активно участвуют

студенты специальности «Хоровое дирижирование», «Инструментальное исполнительство». После объединения Псковского музыкального и культурно-просветительского училищ к участию в творческих проектах присоединились преподаватели и студенты отделения искусств³.

Проекты проходят в рамках исполнительской практики и выполняют просветительские функции. Иногда именно участие в подобных проектах становится для студентов первым шагом в большое исполнительство. Поскольку состав учащихся в колледже обновляется каждый год, организаторы нередко соотносят проект с возможностями конкретного исполнительского состава.

В 2014 г. в колледже нашлись исполнительницы двух главных ролей — Елизавета Дудник (специальность «Хоровое дирижирование») и лауреат международных конкурсов, Валерия Комарова⁴ (специальность «Теория музыки»). Для исполнения роли Амура была привлечена учащаяся ДМШ сектора педагогической практики Анна Таратынова — в настоящее время студентка 4 курса специальности «Теория музыки». Руководителями проекта и постановщиками стали музыковед Л. Н. Никитина и художественный руководитель и главный дирижер академического хора Псковского областного колледжа искусств И. П. Суровицкая. Поскольку опера Яхонтова написана в виде классической

³ Среди наиболее ярких проектов: «Сказка в творчестве Римского-Корсакова», «Раек М. П. Мусоргского», «Шостакович смеется», «Сказка о царе Салтане», «Волшебная сила музыки» (по опере К. В. Глюка «Орфей»)

⁴ В настоящее время Валерия обучается в магистратуре Венской музыкальной академии по специальности «Вокал» и «Старинная музыка»

партитуры без характерного для эпохи барокко *basso continuo*, а клави́р оперы отсутствовал, потребовалось озвучить партитуру электронными средствами. Эту важную работу выполнил Тимофей Никогосов, в то время студент первого курса специальности «Теория музыки», а в настоящее время — преподаватель ПОКИ. Два оркестровых фрагмента оперы было решено все-таки представить в исполнении акустическими инструментами. Член союза композиторов России, заслуженный деятель искусств Псковской области Татьяна Лаптева выполнила переложение партитуры для небольшого инструментального ансамбля в расчете на конкретных исполнителей: скрипка — Елизавета Федулова, кларнет — Георгий Баландин (в некоторых постановках — Игорь Никитин и Дмитрий Маховиков), виолончель — Дмитрий Жданов (в некоторых вариантах партия заменялась фаготом), фортепиано — Серафима Скар.

От исполнительниц главных ролей — Валерии Комаровой (Милет) и Елизаветы Дудник (Милета) — потребовалось не только серьезное вокальное мастерство, но и актерские способности. Вокальные партии оперы достаточно сложны и рассчитаны на солисток, хорошо владеющих техникой *bel canto*, имеющих большой диапазон, умеющих легко справляться с виртуозными фиоритурами. Несмотря на юный возраст исполнительниц, они сумели блестяще продемонстрировать все лучшие качества своей вокальной техники.

В начале репетиций допушкинский текст пьесы Львова довольно сложно укладывался в реплики исполнительниц главных ролей. Для осознания смысла фразы и поиска нужной интонации проходило преодоление определенных трудностей.

Однако, в ходе репетиций оказалось, что чувства молодых людей XVIII века актуальны и в наше время. Исполнительницам удалось передать основной смысл пьесы Львова — появление хрупкого чувства любви, зарождающегося из нежной дружбы.

Премьера состоялась 29 апреля 2014 г. в Малом зале ПОКИ. Психология героев XVIII века неожиданно оказалась близкой зрителям XXI-ого. Наивная открытость, яркая эмоциональность Милета (Валерия Комарова) и лукавая грация, кокетство Милеты (Елизавета Дудник) были понятны и современным молодым слушателям, которые с интересом следили за изменениями во взаимоотношениях героев.

В сентябре 2014 г. данный проект заинтересовал организаторов симпозиума «Собрание сочинений композиторов» в РИИ в г. Санкт-Петербурге. Преодолев очередные трудности (поиск финансирования, транспорта, организация исполнителей-студентов в самом начале учебного года), участники проекта смогли выступить перед участниками симпозиума, среди которых были выдающиеся музыковеды — знатоки барочной оперы из России, Италии, Великобритании. Для исполнения инструментальных фрагментов были привлечены знакомые исполнители из Петербурга, которые в короткие сроки выучили партии и смогли организовать ансамбль со студентами колледжа.

Исполнение прошло с большим успехом и вызвало положительные отзывы. Эта постановка была снята на видео, с которым можно познакомиться на сайте РИИ. Среди отзывов были пожелания улучшить внешние атрибуты спектакля. При первой постановке приходилось использовать довольно ограниченные ресурсы костюмерной колледжа



*Постановка оперы «Милет и Милета»
в Белом зале РИИ.
Г. Санкт-Петербург. Валерия Комарова (Милет),
Елизавета Дудник (Милета)*



*Финал оперы «Милет и Милета».
Концертный зал ДМШ № 1 им. Мусоргского.
Г. Великие Луки.*

и собственные силы при изготовлении костюмов. Существенное улучшение этой ситуации произошло благодаря активной работе администрации колледжа и поддержке со стороны Псковского драматического театра, в костюмерной которого были найдены наряды для участников проекта.

Спектакль был поставлен в картинной галерее Фан-дер-Флита Псковского музея-заповедника в рамках Всероссийской акции «Ночь искусств» 3 ноября 2015 г., а 19 ноября 2015 г. его зрителями стали учащиеся ДМШ № 1 г. Великие Луки. Затем спектакль был представлен участникам форума «Наследники» в Пушкинских горах — студентам Псковского государственного университета. Особенный отклик опера находила в молодежной аудитории.

Обращение к музыке XVIII века стало отправной точкой для других подобных проектов: постановка третьего акта оперы «Начальное управление Олега» на текст Екатерины Великой, исполнение масштабной лекции-концерта «От Петровской ассамблеи к торжествам Екатерины Великой» и др.

Литература

1. Розанов А. С. Композитор Николай Петрович Яхонтов // Музыкальное наследство. — Т. 1. — М., 1962. — С. 11–64.

2. Кузнецова О. В. Деятель Псковской культуры Н. П. Яхонтов (1764–1840) и его неизвестная ранее опера «Милет и Милета» // Псков в российской и современной истории: международная научная конференция: — В 2 Т. — М., 2003, — 452 с.

Электронные ресурсы

3. В Псковском колледже искусств прошла премьера оперы «Милет и Милета». [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://pln-pskov.ru/culture/204287.html>. Дата обращения 2.10.2024.

4. Волкова С. А. Библиотека Петра Алексеевича и Николая Петровича Яхонтовых в собрании Псковского музея-заповедника. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: https://kn-ram.pskovlib.ru/files/KM_2017_volkova.pdf. Дата обращения 24.09.2024.

5. Дроздецкая Нина. Н. А. Львов: музыкальные впечатления, контакты и адреса. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: http://old.conservatory.ru/files/ОМ_05_Drozdetskaya_full.pdf. Дата обращения 01.10.2024.

6. Никитина Л. Петербургская премьера оперы Н. П. Яхонтова «Милет и Милета» состоялась на Международном симпозиуме «Работа над собранием сочинений композиторов». [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://artcenter.ru/peterburgskaya-premera-opery-n-p-yahontova-milet-i-mileta>. Дата обращения 2.10.2024.

7. Яхонтов Н. П. Познай свой край родной. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://pskovkid.ru/n-p-yahontov/?ysclid=m2ozkfd23g125459204>. Дата обращения 2.10.2024.

Кобыляцкая Светлана Ивановна
преподаватель МБУДО ДШИ «Времена года»,
г. Видное (Московская область)

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ПУШКИНИАНА
В ТВОРЧЕСТВЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
И М. П. МУСОРСКОГО**

*«Из наслаждений жизни
одной любви музыка уступает,
но и любовь – мелодия!»*

А. С. Пушкин

Имя Александра Сергеевича Пушкина навсегда вошло в историю русской музыки. Его поэмы, драмы, повести, народные сказки, лирические стихотворения пленяют воображение композиторов, обогащают их мысли и служат источником драматических замыслов и вдохновения. Пушкинские сюжеты и гениальная поэзия Александра Сергеевича вдохновляли многих русских композиторов-классиков на создание музыкальных шедевров. Такие музыкальные полотна как «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Сказка о царе Салтане», «Золотой Петушок», «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мазепа» П. И. Чайковского, «Алеко», «Скупой рыцарь» С. В. Рахманинова, музыкальные иллюстрации Г. В. Свиридова к повести А. С. Пушкина «Метель» — всемирно известны и признаны. На стихи А. С. Пушкина, которые обладают особой музыкальностью, создана целая плеяда романсовых жемчужин.

«Пушкин — воздух, которым мы дышим, белый свет, в котором мы видим все другие цвета, он — русская мера всего, наш собственный взгляд на все. Он — мы сами в нашей последней, еще для нас самих не открывшейся глубине, и вот почему узнать его нам также трудно, как узнать себя, и, может быть, разгадать Пушкина — это именно и значит найти себя в нем» [5, 12]. «Великую тайну», которой наделено творчество А. С. Пушкина, разгадывали и еще будут разгадывать многие поколения композиторов и музыкантов. Поэзия и проза великого русского гения обладают необычайной мелодичностью и выразительной интонационностью. И это закономерно: А. С. Пушкин любил и понимал музыку. О его особом отношении к классической музыке свидетельствуют встречи и беседы с композиторами М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским, А. Н. Верстовским.

Музыкальная культура XIX–XX веков немыслима без пушкинской тематики. Творческий гений А. С. Пушкина преподнес русской музыке широчайший спектр тем, идей, образов, в которых по-новому раскрылась душа русского человека, национальное своеобразие русской культуры в ее переплетениях с культурой Запада и Востока. Абсолютно разные мотивы пушкинской музыки звучат в музыке этого периода. Романтические мотивы можно найти во всех музыкальных произведениях на пушкинский сюжет или стихи. Например, яркими романтическими элементами насыщены произведения, навеянные поэмой «Цыганы»: романс П. И. Чайковского «Песня Земфиры» и опера С. В. Рахманинова «Алеко».

А. С. Пушкин — непревзойденный мастер создания простыми выразительными средствами психологически правдивых переживаний, глубоких

и сложных образов, богатого душевного мира человека. Все эти элементы нашли отражение в музыке, что привело к развитию жанра лирико-бытовой оперы («Русалка» А. С. Даргомыжского) и музыкальной лирико-психологической драмы («Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова и др.).

Эпос и сказка, к которым обращался в своем творчестве А. С. Пушкин, стали началом сказочно-эпической традиции в русской музыке XIX века, ведущей свой отсчет от оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. Самобытность и богатство фантазии русского народа, искусно воплощенные в сказках А. С. Пушкина, получили свое продолжение в операх-сказках Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок». В этих произведениях композитор мастерски воссоздал мир сказки и лицедейства, юмора и легкой иронии в сочетании с лиризмом. Образ Востока, столь любимый русской культурой, художественно ярко воплощен в операх-сказках композитора. Н. А. Римского-Корсакова по праву можно считать главным оперным сказочником в русской музыкальной культуре. Стремясь создать национальный стиль в музыке, Николай Андреевич обращается именно к опере-сказке как к наилучшей форме представления национальных элементов. На этом пути композитор достиг выдающихся художественных успехов. Знакомство будущего композитора с творчеством А. С. Пушкина произошло еще в детстве. Особо яркие впечатления на творческое воображение маленького Ники, конечно же, произвели сказки. Уже позже в письме к родителям из Кронштадта в 1862 г. Римский-Корсаков писал: «Прочитав

“Римских женщин”, я принялся за Пушкина, прочел “Русалку”, “Пир во время чумы”, “Моцарт и Сальери”, теперь объедаюсь “Евгением Онегиным”. Я читаю его и вспоминаю многие места, когда я слышал его в детстве, как читал папа по вечерам».

Опера «Сказка о царе Салтане» (4 действия с прологом) была написана в 1899 г. по случаю столетия со дня рождения А. С. Пушкина на сюжет «Сказки о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди». Либретто к опере было создано В. И. Бельским, который стремился насколько возможно сохранить оригинальный пушкинский текст и сюжет. Многие стихи поэта сохранены, однако при создании оперы были развиты некоторые намеченные А. С. Пушкиным мотивы и введены новые персонажи. В опере усилена сатирическая линия. Неторопливый стиль повествования, свойственный пушкинской сказке, замечательно передает музыка Н. А. Римского-Корсакова. Опера представляет собой смену картин, где медленное разворачивание сказочного действия оправдано красочной своеобразной партитурой. Яркие музыкальные образы, живописные симфонические антракты («Три чуда», «Полет шмеля»), великолепие партитуры, наполненной музыкальными «чудесами», гениальное оформление премьерного спектакля, принадлежавшее кисти русского художника М. А. Врубеля, уникальная интерпретация образов исполнителями вызвали восторг зрителей первых представлений самой светлой музыкальной сказки Н. А. Римского-Корсакова. Премьерный спектакль 1900 г., поставленный силами московского «Товарищества частной оперы», стал легендарным во многом благодаря декорациям М. А. Врубеля

и жены художника и первой исполнительницы партии Царевны Лебеди — Надежды Забелы-Врубель. В этой партии в дальнейшем блистала несравненная Антонина Нежданова. В репертуаре певицы эта роль сохранялась на протяжении десятилетий.

После премьерных показов опера «Сказка о царе Салтане» прочно вошла в репертуар русского оперного театра, и ей повсеместно сопутствовал успех, но вот путь на императорскую сцену оказался непростым. Лишь спустя 13 лет опера появилась в репертуаре Большого театра. Имена выдающихся исполнителей украшали оперу: Г. Пирогов, И. Петров (Царь Салтан), Г. Нэлепп (Гвидон), Л. Балановская, К. Держинская (Царица Милитриса), Е. Степанова (Царевна-Лебедь).

«Золотой петушок» (1907 г.), последняя, пятнадцатая опера Н. А. Римского-Корсакова, как и последняя сказка А. С. Пушкина, являет собой редкий в мировой классике пример сатирической оперы. В опере усилен сатирический акцент. Если учесть историко-биографический фон создания оперы, то станет очевидной «небылица в лицах». В основу оперы положена одноименная стихотворная сказка Пушкина, вот только из названия оперы исчезло само слово «сказка» и не случайно: опера превращена из сказки в музыкально-театральный памфлет. Либретто, созданное на основе пушкинской сказки В. И. Бельским, во многом углубляет злой сатирический тон пушкинского произведения, вводит много новых ситуаций, раскрывающих главную идею оперы — высмеивается не только правитель, но все государственное устройство — самодержавие. Композитор показал в опере два мира. Мир красоты, утонченности, мечтательности олицетворяет прекрасная Шемаханская царица, которая

противопоставляется в опере грубому, низменному царству Додона. Образы Звездочета и обольстительной Шемаханской царицы окутаны фантастикой. Опера лишена положительных героев. Особенности содержания определили и музыку произведения. Абсурдность выражена в пародийной музыке («Чирик-пыжик», «Светит месяц»). Музыкальный язык произведения глубоко национален (русская песенность, бытовые жанры). По богатству музыкальных оттенков, яркости звуковой палитры, гармонических находок и сочетаний это произведение уникальное. Завершая свой творческий путь, Н. А. Римский-Корсаков в последнем сочинении оказывается композитором XX столетия, созвучным А. Н. Скрябину и И. Ф. Стравинскому.

Содержание оперы «Золотой петушок» не могло не вызвать возмущение со стороны царской цензуры. Сценическая судьба произведения в связи с этим оказалась сложной. Первый показ оперы состоялся в 1909 г. в театре С. И. Зимина (г. Москва) со многими цензурными изменениями, с которыми не мог смириться композитор.

У Николая Андреевича есть еще одна оригинальная опера на неизменный текст одноименной пушкинской трагедии — лирико-психологическая драма «Моцарт и Сальери». Композитор обратился к идее создания этой оперы, так как в связи с приближающимся юбилеем поэта ее возможно было бы поставить на сцене. Премьера оперы состоялась в 1898 г. в Московской частной русской опере. Первым исполнителем партии Сальери был великий русский бас Ф. И. Шаляпин. В роли Моцарта выступил тенор В. П. Шкафер. Необычность вокального стиля, обусловленного тонко

выразительным интонированием пушкинского стиха, сложность образов, полнейшее отсутствие внешних эффектов ставят перед оперными актерами высшую художественную задачу — сочетание вокального мастерства и выдающихся сценических данных. В этом произведении композитор выступил тонким психологом. Форма произведения необычна, ее можно назвать этюдом в музыке. Н. А. Римский-Корсаков об оперных формах в одной из своих бесед говорил так: «Я того мнения, что одна из главнейших задач оперного композитора заключается именно в том, чтобы до начала сочинения музыки верно придать подходящую, вполне оригинальную данному сюжету форму, тем более, что оперная форма — вещь далеко не неподвижная, как то полагают Вагнер и г.г. вагнеристы. Я лично по крайней мере никогда не верил в существование одной единой, истинной формы, — и, наоборот, в своей музыке дал целый ряд разнообразных решений этой сюжетной художественной задачи. По моему крайнему убеждению, в действительности должно существовать почти столько же различных оперных форм, сколько существует отдельных типов оперных сюжетов» [7, 207].

Поэзия А. С. Пушкина и музыка Н. А. Римского-Корсакова неразрывно связаны. Любовь к народному творчеству, к русской природе, к народным обрядам и обычаям роднит этих двух великих гениев русской культуры. И вот какое совпадение, которое, возможно, отразилось на сходстве взглядов: на псковской земле в Михайловском работал над своими произведениями А. С. Пушкин, на Псковщине — в Вечаше и Любенске — сочинял свою музыку Н. А. Римский-Корсаков.

Тончайшие лирические откровения

А. С. Пушкина, как известно, воплотились в чудесных проникновенных звуках бытового и классического романса. Это и шедевры вокальной лирики М. И. Глинки («Я помню чудное мгновенье», «Я здесь, Инезилья»), и романсы А. П. Бородина («Для берегов отчизны дальней»), Н. А. Римского-Корсакова («Пророк», «Анчар»), С. В. Рахманинова («Не пой, красавица, при мне...») и многие другие. Композиторы разных индивидуальных стилей нередко обращались к интерпретации одних и тех же стихов великого поэта, стремясь каждый по-своему раскрыть в них богатейшие музыкальные возможности, различные нюансы настроений и чувств. Достаточно вспомнить многие музыкальные интерпретации стихотворения «Я вас любил» (А. А. Алябьев, А. С. Даргомыжский); по-разному воспринятые строки стихотворения «Ночной зефир» М. И. Глинкой и А. С. Даргомыжским или сравнить грузинскую песню «Не пой, красавица, при мне» с простым напевом М. И. Глинки и более сложное драматическое решение в романсе–восточной поэме С. В. Рахманинова, полной элегической тоски и одиночества, и совершенно отдельное произведение на эти же стихи Н. А. Римского-Корсакова.

Николай Андреевич Римский-Корсаков написал 31 произведение на стихи великого русского поэта. Близкий друг и биограф В. В. Ястребцев назвал Николая Андреевича «музыкальным Пушкиным». Творческие «встречи» Н. А. Римского-Корсакова с А. С. Пушкиным начались в самый ранний период деятельности композитора. В 1866 г. Н. А. Римский-Корсаков написал романс «На холмах Грузии» на слова А. С. Пушкина. В дальнейшем композитор, вдохновленный музыкальностью пушкинской поэзии,

создаст подлинные шедевры камерной вокальной музыки, которые требуют от певца и пианиста идеального владения исполнительским мастерством («Что в имени тебе моем», «Пророк»). В 1897 г. Николай Андреевич пополнил коллекцию своих романсов произведениями: «Анчар» (посвящение Ф. И. Стравинскому), «Ненастный день потух» (посвящение Н. Н. Римской-Корсаковой), «Редет облаков летучая гряда» (посвящение В. В. Ястребцеву). В своих романсах Н. А. Римский-Корсаков смог передать настроение и глубину поэзии А. С. Пушкина.

Пушкинский сюжет нашел свое отражение еще в одном вокальном жанре — кантате Н. А. Римского-Корсакова «Песнь о вещем Олеге» (Op. 58, 1899 г.). Кантата написана в юбилейный год столетия со дня рождения великого поэта также, как и опера «Сказка о царе Салтане». Эпический сюжет пушкинской баллады увлек композитора. Кантата состоит из одной части, главное положение занимает хор. Состав исполнителей (мужской хор, тенор и баритон) подчеркивает мрачное величие эпической древности. Пушкинский текст в кантате практически не изменен.

Вот так многогранно пушкинский гений раскрылся в композиторском творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Пушкинская тематика гениально раскрыта в музыке еще одного представителя «Могучей кучки» — М. П. Мусоргского.

Событием огромного культурного значения стала премьера в 1874 г. в Санкт-Петербурге русской оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов», в основу которой была положена одноименная трагедия А. С. Пушкина, отражающая далекие исторические события времени государственной катастрофы. Либретто оперы написано

композитором на основе текста пушкинской трагедии и исторических материалов («История государства Российского» Н. М. Карамзина, исторические документы). В опере М. П. Мусоргского исторические события приобрели современное звучание. Композитор выпукло изобразил яркими музыкальными средствами идею несовместимости народа и режима самодержавных правителей. Композитора привлекала возможность показать в опере, как фундаментальном жанре музыки, страницы жизни и истории целого народа, а не отдельного человека, перекликаясь с современностью. И в то же время композитор создал психологический спектакль, насыщенный душевными терзаниями и переживаниями главного героя. В образе Бориса трагедия власти переходит в трагедию совести. Опера проникнута народным духом и историей. Жанр произведения определил сам композитор как «народную музыкальную драму», так как в драматургии оперы главенствующее место занимает судьба народа. Исторические события отодвинуты на второй план. Образы Бориса по соотношению трагического и романтического элементов в трагедии и в опере противоположны. Трагедия народа и «трагедия совести» Бориса — вот две линии, на которых сосредоточился композитор. В клавире оперы 1874 г. находим авторский комментарий: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею: это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере».

Премьера оперы после нескольких неудачных попыток выйти на сцену состоялась в 1874 г. в Мариинском театре. С 1872 г. существовало две самостоятельные авторские версии оперы. В 1896 г. появилась редакция оперы, предложенная

Н. А. Римским-Корсаковым. А в 1908 г. Н. А. Римский-Корсаков специально для Дягилевского фестиваля в Париже создал вторую редакцию оперы. В 1940 г. Д. Д. Шостакович предложил свою редакцию «Бориса Годунова».

Опера «Борис Годунов» по праву считается русской национальной гордостью. Она стала выразительницей духа русского народа. Мировую славу произведение снискало благодаря гениальному интерпретатору заглавной партии Бориса — Ф. И. Шаляпину. Над этой ролью Федор Иванович работал всю свою творческую жизнь, с каждым спектаклем обогащая ее и привнося новые психологические элементы.

Музыкальная пушкиниана неисчерпаема: это и песни, и романсы на стихи А. С. Пушкина, оперы, балеты и кантаты на сюжеты пушкинских произведений; это и самые разнообразные вокальные миниатюры на его стихи; и симфонические картины, и музыка к фильмам и театральным постановкам. Темы, образы, сюжеты произведений А. С. Пушкина — это богатейший источник вдохновения и кладезь национальных элементов культуры. В музыке звучит неизъяснимая словами, неиссякаемая любовь к России, ко всему русскому, к нашему великому поэту.

Литература

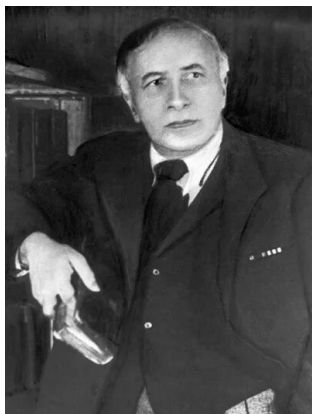
1. Булич С. К. Пушкин и русская музыка. — СПб, 1900. — 104 с.
2. Глумов А. Музыкальный мир Пушкина. — М., Л., 1950. — 280 с.
3. Ельцов Ю. Г. О некоторых страницах музыкальной пушкинианы // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). — Вып. 6 (15). — 1999. — С. 70–73.
4. Ипполитов-Иванов М. М. Пушкин в музыке. Историко-критический очерк. — 1899. — 145 с.
5. Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. — М., 2000. — 588 с.
6. Пушкин в музыке / Сост. А. И. Живцов — Вып. 5. — М., 1937. — 70 с.
7. Яковлев В. В. Пушкин и музыка. — М., Л., 1957. — 264 с.

Гусаков Дмитрий Андреевич
*студент 3 курса специальности «Теория музыки»
Псковского областного колледжа искусств
им. Н. А. Римского-Корсакова.*
Научный руководитель — Никитина Л. Н., музыковед,
*Член союза композиторов РФ, преподаватель
Псковского областного колледжа искусств
им. Н. А. Римского-Корсакова*

**МУЗЫКА С. С. ПРОКОФЬЕВА
К СПЕКТАКЛЮ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» —
НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ ПРОЕКТ**

В 1937 году исполнилось сто лет со дня смерти Пушкина. К юбилейной дате готовилась вся страна, готовились и театры. Театральный режиссер Александр Таиров решил поставить роман в стихах «Евгений Онегин». Работа с классикой всегда требует тонкого подхода, особенно когда речь идет о таких значительных произведениях как «Евгений Онегин». Таиров стремился не только сохранить дух произведения, но и привнести что-то новое в трактовку, что позволило бы зрителям взглянуть на знакомую историю с другой стороны. Важно было сохранить поэтическую красоту текста Пушкина, а также глубину и многослойность его персонажей, при этом предложив свежую визуализацию и интерпретацию. В такие моменты театр становится пространством для глубокого культурного диалога, где классика может быть переосмыслена и адаптирована к современным реалиям.

В 1936 году Прокофьев принимает окончательное решение вернуться на родину. Позади — почти двадцать лет плодотворной работы в Германии, Франции,



*Александр Таиров
(1885-1960)*

США. В Москве композитор почти одновременно получает три заказа по произведениям Пушкина. Всеволод Мейерхольд обратился к Прокофьеву с просьбой сочинить музыку для постановки трагедии «Борис Годунов». Александр Таиров, планировавший поставить в Камерном театре роман «Евгений Онегин» (в инсценировке С. Кржижановского), также пригласил к сотрудничеству

Прокофьева. Еще одно предложение поступило от кинорежиссера Михаила Ромма: он начинал работу над экранизацией повести «Пиковая дама».

Творчество Сергея Прокофьева тесно связано с наследием Александра Пушкина, и это взаимодействие на протяжении всей жизни композитора создало уникальный художественный диалог. Опера «Пир во время чумы», написанная Прокофьевым в юности, стала первым значимым обращением к пушкинскому тексту. В ней уже можно увидеть стремление композитора к драматичности и выразительности, которые позднее станут характерными чертами его творчества. На протяжении своего творческого пути Прокофьев продолжал обращаться к пушкинским темам и образам, что подчеркивало его глубокое уважение к поэту. В 1952 году, когда в Седьмой симфонии прозвучала реминисценция из музыки к «Евгению Онегину», это



*Сергей Прокофьев
(1891-1953)*

стало символом завершения его творческого пути и отсылкой к его юношеским увлечениям. Подобные связи между музыкой и поэзией не только обогащают обе сферы, но и позволят современным слушателям переосмысливать классические произведения, находя в них новые смыслы.

Проект постановки «Евгения Онегина» в Камерном театре под руководством Александра Таирова с музыкой Сергея Прокофьева был

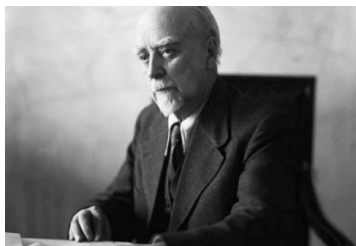
очень амбициозным. Воспоминания Анны Бовшек дают нам информацию о том, как этот проект задумывался. Сигизмунд Кржижановский — драматург и теоретик театра, — планировал инсценировку, а Алиса Коонен, одна из ведущих актрис того



Анна Бовшек (1887-1971)

времени, должна была сыграть Татьяну. Однако политическая обстановка и недовольство властей, в частности, Председателя Совета народных комиссаров СССР В. М. Молотова (1890–1986), стали препятствием для реализации этой идеи.

Постановка «Евгения Онегина» в интерпретации Сигизмунда Кржижановского обещала быть уникальной. Авторы внесли в вариант постановки некоторые новые сцены — добавлены фрагменты из



*Сигизмунд Кржижановский
(1887-1950)*

лицейских стихотворений Пушкина «К студентам», «Элегия». Пролог с лавкой Смирдина и Пушкиным, о б с у ж д а ю щ и м свои произведения, создавал интересный контекст, связывая классическую литературу с современностью. Это позволяло зрителю увидеть, как произведение Пушкина продолжает жить и влиять на последующие поколения.

Сцена Ленского у могилы Ларина воплощала темы памяти и утраты. Чтение письма Татьяны Онегиным — это момент, который создавал напряжение и эмоциональную связь между персонажами, а также показывал внутренние переживания Онегина. Сцена «Онегин и Пушкин у парапета набережной Невы» стала метафорой для размышлений о судьбе героя и автора. Сатирическая сторона романа, особенно в сцене именин у Татьяны, могла бы подчеркнуть социальные реалии того времени и показать комические аспекты взаимоотношений между персонажами. Это создавало возможность для глубокого анализа человеческих характеров и общественных норм.

В целом, такая интерпретация открывала новые горизонты в понимании «Евгения Онегина», делая акцент на его актуальности и многослойности. Когда инсценировка была готова и впервые прочитана, Таиров и Коонен считали задачу наполовину выполненной. Коонен уходила, прижимая к груди рукопись, повторяя: «Пьеса есть, пьеса есть» [2, 35].

Спустя десятилетия Прокофьев, уже зрелый

мастер, вспоминал об инсценировке романа, сохраняя прежнюю позицию: «В пьесе “Евгений Онегин” подчеркнуты главным образом те моменты пушкинского романа, которые не вошли в оперу Чайковского. Думаю, что будет необычайно любопытно увидеть на сцене Ленского, оживленно спорящего за бутылкой аи с Онегиным, Татьяну, навещающую его отцовский дом, или Онегина “на берегах Невы”. Лично я ставлю своей целью как можно ближе держаться поэтического оригинала, как можно глубже проникнуть в истинный дух Пушкина» [8, 142].

Это намерение Прокофьева совпадало с представлениями Александра Таирова. Непременным условием для создания спектакля он считал соответствие режиссерской концепции авторским намерениям и культуре эпохи, в которой родилось произведение. Всматриваясь в персонажей будущего спектакля, Таиров прослеживает линию жизни каждого из них. Не сохранилась информация о том, как воспринимал пушкинских героев С. Прокофьев. Однако в «Автобиографии» есть подтверждения особого отношения композитора к этой работе: «Музыку к “Евгению Онегину” я сочинял с удовольствием и, как мне кажется, нашел ряд верных образов, хотя некоторые и не сразу: в иных случаях пришлось сочинить несколько тем и сделать несколько эскизов, прежде чем удалось отыскать нужное» [4, 196]. Сочиняя своего «Евгения Онегина», Прокофьев предвидел неизбежность сравнения с оперой Чайковского: «Как бы эта задача мне ни удалась, слишком уж любит наш слушатель замечательную музыку Чайковского, слишком трудно будет ему отказаться от любимых музыкальных образов» [8, 142] — писал Прокофьев в Дневнике.

Одновременно с процессом создания пьесы шли работы по оформлению спектакля. Декорации были поручены Александру Александровичу Осмеркину (1892–1953), яркому, жизнерадостному художнику, влюбленному в Пушкина и прожившему два лета в Михайловском. Уже были выполнены эскизы костюмов и чудесные макеты декораций.

Примечательно, что оформление спектакля стало неотъемлемой частью его концепции. Осмеркину как художнику удалось создать уникальную атмосферу, которая могла бы передать дух времени и глубину произведения Пушкина. Любовь к Пушкину вдохновила его на создание ярких и выразительных декораций. Эскизы костюмов, выполненные с вниманием к деталям, которые подчеркивали характеры персонажей, макеты декораций создавали визуальный контекст, который помогал бы зрителю погрузиться в мир «Евгения Онегина». Такой подход к оформлению спектакля позволял не только визуально



*Осмеркин А.А. набросок декорации. Москва,
Государственный Камерный театр.
«Евгений Онегин». 1936 г.*

обогащать представление, но и углубить понимание текста.

Таиров как режиссер стремился учесть мнения пушкинистов, что говорит о его уважении к оригинальному тексту и глубоком понимании произведения. Однако постоянные изменения в репертуаре и необходимость создавать новые версии могли привести к утрате уникальности замысла. Кржижановский, будучи уверенным в своих подходах, все же пошел на уступки.

Постановку готовили к февралю 1937 года, но все слушания спектакля представителями Главного репертуарного комитета СССР под руководством Осафа Литовского (именно он явился прототипом критика Латунского в романе «Мастер и Маргарита» М. Булгакова) не были достойно оценены. По его настоянию пришлось делать третий и четвертый варианты. Они уже не радовали ни Таирова, ни

Кржижановского, ни Прокофьева. Пьеса от раза к разу приближалась к обычным, стандартным инсценировкам.

В 1936 году в газете «Правда» была опубликована разгромная статья «Сумбур вместо музыки», в которой подверглась несправедливой критике опера Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». После этого в декабре 1936 года В. Молотов в своем письме



*Осаф Литовский
(1892-1971)*

к руководителю Главреперткома указал те произведения, которые, по его мнению, не имели смысла и художественного наполнения, среди них и оказался «Евгений Онегин» Прокофьева и Таирова. В 1937 году постановку пытались вернуть в репертуар, но безуспешно, и до 2012 года она публично не исполнялась.

Как позже писала в Предисловии к клавиру музыковед Елизавета Даттель, Прокофьев «<...> породнил героев Онегина с другими своими сочинениями» [1, 241]. Даттель находит тематические и интонационные связи в операх «Война и мир», «Дуэнья», также в Седьмой симфонии и в Восьмой сонате для фортепиано¹.

Партитура к «Евгению Онегину» хранилась в архивах с 1936 года, попав на задворки театральной жизни после того, как спектакль Александра Таирова был запрещен к показу. Впервые радиопостановку представил советским слушателям в 1980 году хор Московского театра им. К. С. Станиславского. В своем визуальном воплощении «Евгений Онегин» на музыку Сергея Прокофьева «выходит из сумрака» спустя 76 лет. Годы спустя в Российском государственном архиве литературы и искусства пианист Игорь Казенин обнаружил партитуру к неосуществленному спектаклю, вскоре после этого в Германии совместно с Михаилом Юровским впервые была полностью записана музыка. Находка рукописи с пометками для театральной версии в архиве Прокофьева в Москве — это значительное событие, так как оно открыло новые горизонты для изучения и исполнения его творчества. Это интересный пример того, как забытые идеи могут возродиться в новом контексте.

¹ Подробнее об этом см. [1]

Литература

1. Даттель Е. «Евгений Онегин» С. С. Прокофьева // Евгений Онегин — музыкально-драматическая композиция (партитура и авторское переложение для фортепиано). — М., 1973. — 245 с.
2. Кржижановский С. Д. Возвращение Мюнхгаузена (сборник повестей и новелл). — СПб., 1990. — 130 с.
3. Морозов С. А. Прокофьев. — М., 1967. — 280 с.
4. Прокофьев С. С. Автобиография. — М., 1982. — 599 с.
5. Прокофьев С. С. Дневник: в 3 тт. — Том 1: 1907–1918. — Coordination Impression DIACOM, 2002. — 812 с.
6. Прокофьев С. С. Дневник: в 3 тт. — Том 2. 1919–1933. — Coordination Impression DIACOM, 2002. — 841 с.
7. Прокофьев С. С. Дневник: в 3 тт. — Том 3. Лица. — Coordination Impression DIACOM, 2002. — 59 с.
8. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В. Варунц. — М., 1991. — 285 с.
9. Таиров А. Записки режиссера: Статьи. Беседы. Речи. — М., 1970. — 690 с.
10. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. — М., 2014. — 1060 с.
11. Режиссерское искусство А. Я. Таирова (К 100-летию со дня рождения) / Ред. К. Л. Рудницкий. — М., 1987. — 150 с.
12. Струтинская Е. И. А. Таиров и В. Рындин. В поисках стиля эпохи // Вопросы театра. 2015. — с. 252–259.

Электронные ресурсы

13. Бояринцева А. А. Пушкиниана Сергея Прокофьева: неоконченные диалоги // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2014. — Т. 26. — С. 216–220. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://e-koncept.ru/2014/64344.htm>. Дата обращения 01.11.2024.

Таратынова Анна Дмитриевна
студентка 4 курса специальности «Теория музыки»
Псковского областного колледжа искусств
им. Н. А. Римского-Корсакова.
Научный руководитель — Никитина Л. Н., музыковед,
Член союза композиторов РФ, преподаватель
Псковского областного колледжа искусств
им. Н. А. Римского-Корсакова

**ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ ПСКОВА XVI ВЕКА
В ДРАМЕ ЛЬВА МЕЯ «ПСКОВИТЯНКА»
И ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ
НИКОЛАЯ АНДРЕЕВИЧА
РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

В основе оперы Николая Андреевича Римского-Корсакова «Псковитянка» лежит драма Льва Мея, созданная в 1850 году. Лев Александрович Мей соединил в своем произведении два исторических события: присоединение Пскова к Московскому государству в 1510 году и поход Ивана Грозного на Новгород и Псков в 1570 году. Допущенное Л. А. Меем отступление от исторической хронологии сохранено и в опере Н. А. Римского-Корсакова.



Л. А. Мей
(1822-1862)

Псков, расположенный на берегах реки Великой, имеет древнюю историю, уходящую корнями в IX век. Впервые город упоминается в летописях в 903 году. В XII веке Псков становится независимым

государством, играющим важную роль в торговле и политике Восточной Европы.

По своему государственному устройству Псковская республика представляла собой город-государство. Вечевой строй в Пскове возник под влиянием Новгорода. Псковское вече известно по источникам с начала XIV в., оно принимало законы и вносило в них поправки, объявляло войну и заключало мир. В периоды острых социальных конфликтов вече могло включать множество лиц из состава непривилегированного городского населения. Княжеская власть действовала в Псковской республике в форме представителей.

XVI век был для Пскова временем испытаний. До Ивана IV Псковскую республику присоединил к Московскому государству Василий III. Присоединение происходило сложно, многие горожане были против подчинения Москве. В начале псковичи пытались договориться и отправили к царю послов. Желая наказать псковичей за непокорность, Василий III три дня держал послов под стражей, но для него было невыгодно ссориться с Псковом. В Псков был направлен дьяк Долматов с требованием согласиться на управление Псковской землей исключительно наместниками великого князя Московского. Пскову пришлось подчиниться. Был снят вечевой колокол — символ Псковской республики. После присоединения боярские вотчины были отобраны в пользу государя, богатые псковские купцы вместе с семьями тоже были отправлены в Москву. На смену псковским боярам из Москвы и Новгорода были присланы московские дворяне. Изменилась и система управления Псковской землей. Псковом теперь управляли наместники из знатных московских бояр.

Окончательное подчинение Пскова Московскому государству произошло при правлении Ивана Грозного. Иван Грозный, также известный как Иван IV, был Великим князем Московским с 1533 по 1547 год и первым русским царем с 1547 по 1584 год. Во время его правления Иван IV имел сложные и бурные отношения с псковичами.



*В. Васнецов «Царь Иван
Васильевич Грозный»
1897 г.*

Псковские летописи упоминают имя великого князя Ивана Васильевича под 1541 годом. В тот год великий князь Московский сменил псковского наместника Андрея Михайловича Шуйского. В ранние годы правления Ивана IV псковичи были лояльными сторонниками Московского князя. Город Псков был важным торговым и культурным центром, и Иван IV видел ценность в поддержании хороших отношений с его жителями. Однако, по мере правления Ивана, его отношения с псковичами начали ухудшаться. Политика централизации Ивана IV привела к конфликтам с псковичами, которые ценили свою независимость. Псковичи также были обеспокоены жестоким подавлением Новгородской республики, соседнего государства в 1570 году. Иван IV обвинил новгородцев в государственной измене и заговоре против него.

Город был осажден, и многие из его жителей были арестованы, подвергнуты пыткам и казнены. Новгородцы были вынуждены сдаться, и Иван IV укрепил свою власть над городом.

Отношения Ивана Грозного и псковичей были отмечены периодами союзничества и конфликта. Псков играл большую роль в обороне Руси. Приграничный Псков стал основной базой для русских войск в войне поначалу с Ливонским орденом, а затем с Речью Посполитой, Швецией и Данией. В историю вошли героизм и мужество псковичей, проявленные ими при обороне города от войск Стефана Батория в 1581–1582 годах. «То истина, — пишет Николай Михайлович Карамзин, — что Псков <...> спас Россию от величайшей опасности, и память сей важной заслуги не изгладится из нашей истории, доколе мы не утратим Любви к отечеству и своего имени» [5, 102].

Царь изначально хотел сохранить хорошие отношения с псковичами, однако его действия в поздний период царствования привели к репрессиям, насилию и разрушениям.

Сложные и неоднозначные отношения Пскова и Ивана Грозного нашли отражение в опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Опера сочинялась в 1872–1873 годах. В этот период композитор особенно сблизился с Мусоргским, работавшим над оперой «Борис Годунов». Он подробно описывает процесс сочинения в «Летописи моей музыкальной жизни»: «В эту осень мы оба много поработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями» [8, 72].

«Псковитянка» в первой редакции была поставлена на сцене Мариинского театра в Петербурге

1 января 1873 года под управлением Эдуарда Направника. «Все величие и все великие красоты оперы, пролетели для публики и ее рецензентов незамеченными. Ничто, ничто не дошло до понимания и чувства публики» [9, 10], — писал Владимир Васильевич Стасов. Однако сам композитор в «Летописи» отметил: «Исполнение было хорошее, артисты делали что могли. Орлов прекрасно пел в сцене веча, эффектно запевая песню вольницы. <...> Опера понравилась, в особенности 2-е действие — сцена веча. Я был доволен, хотя в газетах меня побранивали сильно, за исключением Кюи. <...> С другой стороны, элемент псковской вольницы пришелся по сердцу учащейся молодежи, и студенты-медики, говорят, орали в коридорах академии песню вольницы всласть» [8, 49].

В дальнейшем Н. А. Римский-Корсаков сделал еще две редакции оперы. Отдельные номера второй редакции оперы были исполнены под фортепиано в кругу друзей композитора. В данный момент опера



Усадьба Вечаша

известна в третьей редакции, которую композитор создал в 1891–1894 гг. недалеко от Пскова в имении Вечаша. Постановка последней редакции в Московской частной опере в 1896 г. явилась ярким событием благодаря исполнению партии Ивана Грозного Федором Шаляпиным.

Борис Владимирович Асафьев назвал «Псковитянку» «оперой-летописью» [1, 13]. В опере Римского-Корсакова показан конфликт вольнолюбивого Пскова с московской самодержавной властью. Работая над либретто, Римский-Корсаков в сравнении с Меем усилил роль народа и придал своему произведению черты народной исторической драмы.

Опера состоит из трех действий и шести картин. В опере «Псковитянка» присутствует несколько сюжетных линий, ключевая — утрата независимости и вольности Псковом, подчинение его центральной самодержавной власти. Иван Грозный добивается полного подчинения Пскова Москве. Жители Пскова готовы покориться. Но молодые псковичи во главе с Михайлой Тучей не хотят подчиниться и покидают город.

На фоне исторических событий развивается созданная Львом Меем романтическая легенда о псковитянке Ольге. Ольга, выросшая в доме псковского наместника Токмакова, считает себя его дочерью. Ольга не подозревает, что она дочь боярыни Веры Шелоги и царя Ивана Васильевича Грозного. В душе Ольги сталкиваются два чувства: любовь к вожаку псковской вольницы Михайле Туче и любовь к царю Ивану Грозному. Встреча с Грозным

усиливает ее дочернюю привязанность. Грозный, пораженный сходством Ольги с Верой Шелогой, расспрашивает о ней Токмакова. Узнав в Ольге свою незаконнорожденную дочь, царь принимает решение помиловать Псков, но Ольга становится жертвой случайной пули. С ее смертью Псков утрачивает вольность.

Центральными образами оперы являются образы народа и Ивана Грозного. В опере можно выделить две важнейшие сцены, в которых заключены основные драматургические линии произведения. Это сцена веча и сцена встречи царя. Перед первой постановкой оперы Н. А. Римский-Корсаков отправил либретто в драматическую цензуру, которая потребовала внести существенные изменения в текст «чтобы изъять из либретто всякий намек на республиканскую форму правления во Пскове» [8, 74].

Сцена веча — это грандиозная хоровая сцена, в которую органично введены три хоровых эпизода: речь новгородского гонца, речь князя Токмакова и обращение к народу Михайлы Тучи. Музыка разворачивается волнами. Рассказ гонца из Новгорода вызывает гневный отклик собравшегося народа. Умиротворенная речь посадника Токмакова меняет настроение — народ задумывается, колеблется. Выступление и призыв Михайлы Тучи, вожака псковской вольницы, вызывает смятение в мыслях псковичей, которые разделяются на тех, кто покорился судьбе, и тех, кто бросил ей вызов и поднялся на борьбу за вольный Псков. Тревожную атмосферу передает вступление, в котором мы слышим звуки набата (*см. нотный пример 1*).

Allegro moderato (Tempo I d. = 66)

Нотный пример 1. Вступление к 2 картине 1 действия

94 (Народ на площади и около столов,
С. *p*
Грозен царь и - дет во ве - ли - кий Псков.
Т. *p*
Будет ка - ра нам, казнь лю - та - я.

50

А. *mf*
Грозен царь и - дет во ве - ли - кий Псков.
Б. *mf*
С злой о - при - чи - ной, со кро - меш - ной

Нотный пример 2. Хор «Грозен царь идет»

После сцены веча, открывающая второе действие встреча царя представляет резкий контраст. Ожидание грозного владыки выражено в хоре «Грозен царь идет». Сцена проникнута тягостным предчувствием беды и построена на интонациях причитаний (см. нотный пример 2).

Образ Ивана Грозного в опере «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова противоречив. Царь умен, страшен и жесток, но при этом в сценах с Ольгой нежен и искренен. В душе Грозного соединяются противоречивые чувства: любовь к дочери, мысли о величии и судьбе государства, деспотичное желание полного подчинения. Его лейтмотив интонационно близок архаичным знаменным распевам (см. нотный пример 3).



Нотный пример 3. Развитие темы Ивана Грозного

В финале оперы Иван Грозный склоняется над телом убитой дочери, действие заканчивается печальным отпеванием Ольги. По замечанию Бориса Асафьева, это не только плач народа по Ольге, но и плач по вольному Пскову, по утерянной свободе.

Можно провести параллель между оперой Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка» и оперой М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Произведения близки, так как создавались примерно в одни годы. В обоих произведениях ожили события далекого

прошлого. Как Борис Годунов, так и Иван IV совмещают в себе противоречивые начала, в их душе разворачивается борьба между «личным» и «государственным». Таким образом, опера «Псковитянка» позволяет погрузиться в атмосферу того времени, понять сложные политические и социальные процессы.

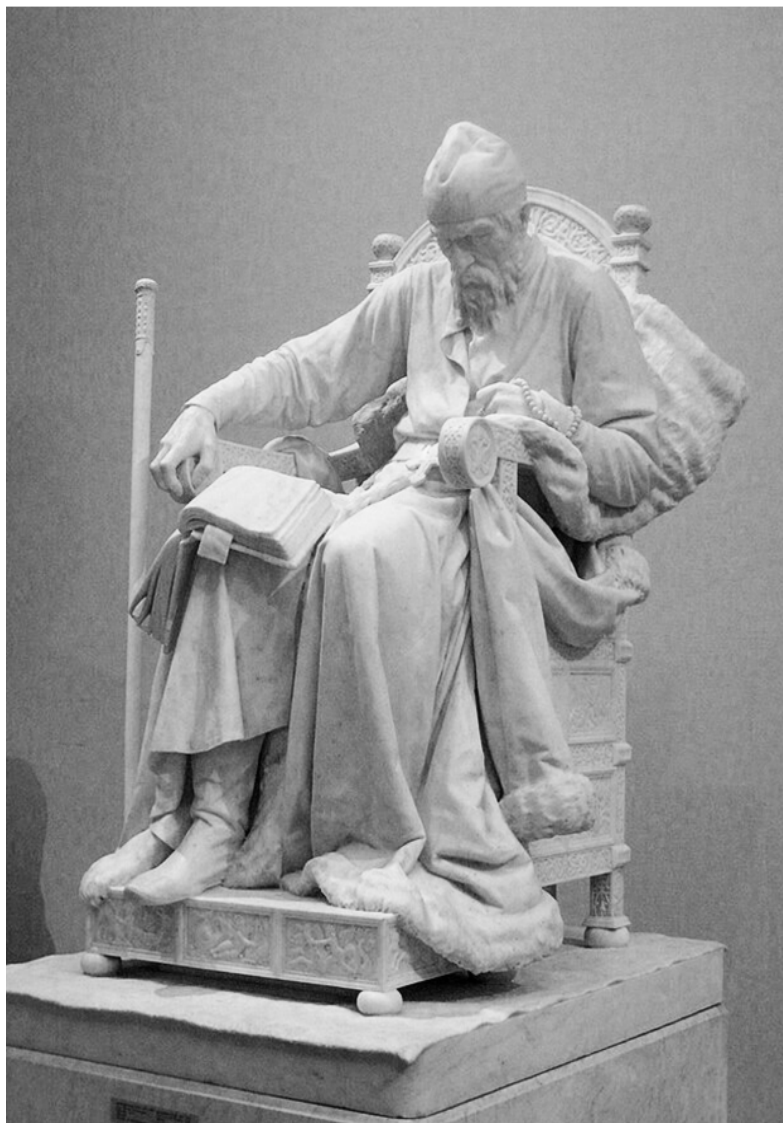
Эпоха правления Ивана Грозного нашла особенно яркое отражение в искусстве XIX века. К наиболее ярким литературным произведениям можно отнести сочинения А. С. Пушкина («Борис Годунов» — 1825 г.), М. Ю. Лермонтова («Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» — 1837 г.), А. К. Толстого («Князь Серебряный» — 1861 г.).

В изобразительном искусстве к этой теме обращались многие художники второй половины XIX в. На полотне Николая Неврева «Опричники» (1870-е гг.) изображены опричники Ивана IV, символизирующие террор и страх, которые они внушали народу. Образ Ивана Грозного воплощен на картинах Георгия Седова «Иван Грозный любителю на Василису Мелентьеву» (1875 г.), Виктора Васнецова «Царь Иван Васильевич Грозный» (1897 г.), Клавдия Лебедева «Царь Иван Грозный просит игумена Кирилла благословить его в монахи» (1898 г.), Ильи Репина «Иван Грозный и его сын Иван» (1885 г.). На картине Ильи Репина запечатлен момент смерти сына Ивана на руках отца после смертельного ранения во время ссоры. Художники изображали события той эпохи, передавая атмосферу страха и безысходности.

Ровесницей появления «Псковитянки» является скульптура Марка Антокольского «Иван Грозный»

(1870 г.), ставшая вершиной творчества скульптора. После постановки оперы в третьей редакции в Московской Частной опере С. Мамонтова, в которой роль Ивана Грозного исполнял Федор Шаляпин, В. Стасов восторженно отзывался об исполнении артиста, сравнив созданный им образ со статуей Ивана Грозного, созданной М. Антокольским. В этот же период к образу Ивана Грозного обратился Жорж Бизе (1838–1875 гг.), который написал оперу «Иван Грозный» между 1862 и 1864 годами на либретто Франсуа-Ипполита Леруа и Анри Трианониа. В основе сюжета лежит реальное историческое событие — женитьба царя Ивана Грозного на черкесской княжне. Немного позднее в 1869 году Антон Рубинштейн (1829–1894 гг.) создал симфоническую поэму «Иван Грозный». В XX веке к образу царя обратился Сергей Прокофьев (1891–1953 гг.) в музыке к одноименному кинофильму Сергея Эйзенштейна. Опера Сергея Слонимского (1932–2020 гг.) «Видения Иоанна Грозного», написанная в 1993 году, так же отражает эпоху правления Ивана IV. Сюжет оперы объединяет 15 видений, посетивших Ивана Грозного накануне его кончины.

Таким образом, эпоха правления Ивана Грозного нашла яркое отражение в искусстве, и одним из выдающихся произведений стала опера Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка».



М. Антокольский «Иван Грозный», 1870 г.



И. Репин «Иван Грозный и его сын Иван», 1885 г.



*Г. Седов «Иван Грозный любуется на Василису Мелентьеву»,
1875 г.*

Литература

1. Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1944). — М.-Л., 1944. — 90 с.
2. Балакирев М. А. Воспоминания и письма / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Л., 1962. — 479 с.
3. Балакирев М. А. и В. В. Стасов: переписка: в 2-х т. / ред.-сост. А. М. Ляпунова. — М., 1970. — 487 с.
4. Бородин А. П. Письма / с примечаниями С. А. Дианина. — М., 1936. — Выпуск II. 1872–1877. — 314 с.
5. Карамзин Н. М. История Государства Российского. — Т. 1. — Санкт-Петербург, 1818. — 254 с.
6. Кюи Ц. А. Избранные статьи. — Л., 1952. — 692 с.
7. Погодин М. Псковская летопись. — М., 1837. — 350 с.
8. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. — 368 с.
9. Стасов В. В. Собрание сочинений В. В. Стасова: 1847–1886. — Т. 2. — СПб, 1894. — 378 с.
10. Стасов В. В. Статьи о Римском-Корсакове. — М., 1953. — 92 с.
11. Тарускин Р. Римский-Корсаков догоняет // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. / ред. Л. О. Адэр. — СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. — с. 3–21.
12. Тихомиров, М. Н. Псковские летописи. — Академия наук СССР, 1955. — 343 с.

Паненкова Лариса Ивановна
преподаватель
Сосновской детской школы искусств
(Сосново, Ленинградская область);
Почетный работник культуры
Орловской области

РОМАНСЫ М. П. МУСОРГСКОГО НА СТИХИ НЕМЕЦКИХ ПОЭТОВ

Мусоргский, по сложившемуся мнению, — самый «русский» из отечественных композиторов, и внимание современной ему музыкальной общественности он приобрел прежде всего своими новаторскими вокальными сочинениями, в которых необычно представлены самые разные русские типы. Пытливый ум и разносторонняя образованность композитора вели его с молодости к неизведанным музыкой «новым берегам» — в античность («Эдип»), в древний Карфаген («Саламбо»), в историю Ветхого Завета («Поражение Сеннахериба», «Иисус Навин»). Привлекала его и немецкая художественная культура. Музыкальное наследие Мусоргского — явление столь масштабное, столь неповторимо индивидуальное в каждом конкретном произведении, что и по сей день оно целостно не осмыслено. В частности, значительные произведения его вокальной лирики на стихи немецких поэтов пока не получили должной оценки и остаются в тени.

Мусоргский создал шесть (назовем условно) «немецких» песен и романсов. Одна из них написана им на немецкий текст неизвестного поэта, остальные пять — на стихи Гете, Гейне, Рюккерта. Время их

создания охватывает почти весь творческий путь композитора — с 1863 по 1879 гг., то есть, интерес его был устойчивым. Все «немецкие песни» Мусоргского отмечены чертами романтической традиции. Из них к подлинным шедеврам исследователи обычно относят знаменитую «Песню Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» из «Фауста» Гете («Песню о блохе»). В рейтинг «стилистически верных» произведений советским музыковедением также включалась и ранняя гетевская «Песнь старца» (1863), где уже отчетливо слышен русский мелос и художественные приемы зрелого композитора — интонационные зерна тематизма «Бориса Годунова» и «Хованщины». Песни, вдохновленные поэзией Гете и созданные в начале и в конце творческого пути композитора, образуют своего рода «опоясывающую гетевскую рифму» в его творчестве. Они отразили два полюса художественной натуры Мусоргского: «Песнь старца» — это сфера благородной, сдержанной скорби, глубокого смирения, предвосхищающая страницы его народных драм; «Песня о Блохе» — сфера «смехового мира» композитора.

Самая ранняя из «немецких» песен «Желание сердца», на немецкий текст неизвестного поэта, появилась в 1858 году по случаю (она посвящена невесте Ц. А. Кюи М. Р. Бамберг и, по-видимому, задумана как музыкальный подарок к их помолвке или предстоящей свадьбе). Это непритязательное сочинение (в простой трехчастной форме с типовым варьированием репризы, с мелодией, дублируемой аккордами), выдержано в немецком духе и свидетельствует о том, что Мусоргский был хорошо знаком с традицией *Lied* и немецкой романтической лирикой. Характерна

и более выразительна ярко контрастная середина песни (ремарка Мусоргского *Ausdrucksvoll* — выразительно, экспрессивно) с «немецкой» мелодикой по звукам трезвучий, оstinатной ритмикой и органным пунктом¹. В тексте туманно говорится о разлуке с любимой и с далекой родиной (может быть, намек на город в Баварии Бамберг?)². Не исключено, что текст мог сочинить сам Мусоргский³.

Свои произведения композитор обычно посвящал определенным лицам. Посвящения — знак признательности адресантам и одновременно свидетельство чуткой отзывчивости и благородства Мусоргского. По этим посвящениям прослеживается весь его жизненный и творческий путь. Например, «русские музыкальные картинки» 1866–68 гг. — произведения, в которых композитором велись поиски в воплощении слова, мелодики, формы, нового строя образов, — они посвящены товарищам по балакиревскому кружку: «Гопак» — Н. А. Римскому-Корсакову, «Светик Савишна» — Ц. А. Кюи, «Озорник» — В. В. Стасову, «Светская сказочка» — А. П. Бородину, а «Сиротка» — его жене Е. С. Бородиной.

¹ Римский-Корсаков не без иронии в своей «Летописи» вспоминал: «Наибольшим вниманием и почтением [у Балакирева] пользовались музыкальные моменты, называемые дополнениями, вступлениями, короткие, но характерные фразы, упорные диссонирующие последовательности (однако не энгармонического рода), секвенцеобразные нарастания, органные пункты, резкие заключения и т.п.» [3, 38]

² Кюи обыграл фамилию невесты в посвященном ей скерцо для оркестра *F-dur Bamberg* и фортепианной пьесе

³ Напомним, что композитор владел немецким языком, его освоение заложили годы учебы в St. Petri-Schule в Петербурге (1849–1851). Известен факт, что при намерении издать клавир оперы А. Даргомыжского «Каменный гость» к Мусоргскому обратились с предложением сделать немецкий подстрочник

«Колыбельную Еремушки» композитор посвятил А. С. Даргомыжскому, а Л. И. Шестаковой — «Пирушку» (Балакиреву не посвящено ни одного романса). Однако все лирические произведения адресованы совершенно иному кругу лиц. В числе них Опочинины: из 28 созданных с 1863 по 1868 гг. вокальных произведений (до цикла «Детская») им посвящены девять, и большей частью это лирика.

С аристократической семьей Опочининых, где было шесть братьев и сестра, Мусоргские находились в родстве и близком общении. Они сыграли важную роль в жизни композитора. Выйдя в отставку в 1858 году, возможно, по ходатайству старшего из братьев Опочининых, Александра Петровича, он вскоре получил место в главном инженерном ведомстве. По субботам у Опочининых собирался музыкальный салон («опочининский кружок»), душой которого был Мусоргский (тогда как в доме Балакирева, на его «средах», он долгое время пребывал в статусе ученика). После смерти матери, пережив тяжелый кризис, Мусоргский с 1868 года по август 1871 года (время работы над «Борисом Годуновым») жил в Инженерном замке, в квартире Александра Петровича и Надежды Петровны Опочининых, где обрел семейное тепло и понимание.

Надежде Петровне и Владимиру Петровичу Опочининым посвящены созданные в 1866 году лирические романсы на слова Г. Гейне — «Желание» и «Из слез моих выросло много». В них явно слышна ориентация на творчество Шумана — одного из кумиров балакиревцев. Композитор, вероятно, вполне сознательно создавал музыку в новом для

себя «шумановском духе», претворяя его приемы⁴. Вместе с тем, в них уже найдено многое из того, что определит черты вокальной лирики Мусоргского 1870-х гг. Они воспринимаются художественно оригинальными, самоценными, не уступающими примерам современной им европейской музыки.

В романсах на слова Гейне много общего: сходство трактовки двухчастной композиции, близость тематизма и фактуры первых разделов, мечтательная неспешность их метрики (6/4, 3/2). Именно первые разделы несут на себе печать художественной индивидуальности, свежести, нового качества лиризма, мелодической выразительности. В. Васина-Гроссман отмечает «целомудренность и сдержанность» вокальной лирики Мусоргского, неподверженность чувственности⁵ [2, 197].

Художественная форма романса «Желание» (АВс), завершающегося несколько «неожиданной» фортепианной кодой-эпилогом (с), родилась, возможно, под впечатлением личных событий в жизни Мусоргского. Основание для этого дает авторская ремарка в автографе «Посвящается Надежде Петровне Опочининой в память ее суда надо мной» с точной фиксацией числа и времени суток — «С 15-го на 16-е апреля 1866 г. Питер. (2-й час ночи)» [1, 106]. Этим «судом», по-видимому, разрушившим какие-то иллюзии, и мотивировано появление эпилога (некоего

⁴ До Шумана он «проходил», усваивал иные авторские стили, создавая романсы, например, в духе Варламова — «Отчего, скажи, душа девица» (1858); Глинки — «Веселый час» (1858); Даргомыжского — «Что вам слова любви» (1860) — второй его лирический раздел очень близок романсам на стихи Гейне 1866 г., «Но если бы с тобою я встретиться могла» (1863). Стиль салонной музыки (свойственный, например, романсам Кюи) претворен в вокальной миниатюре «Ах, зачем твои глазки порою» (1866)

⁵ Исключением ей представляется лишь единственный романс — «Ночь» на стихи Пушкина

«прощания с иллюзиями»), объединившего трудно совместимые элементы: вальсовость и одновременно статичность, педаль *d* с остигнутыми (с налетом траура) отзвуками баса, медленное хроматическое нисхождение («стекание») мелодии и всей фактуры. Эпилог отражает и как бы отстраняет тот эфемерный мир мелькающих сновидений, райских грез, которым был наполнен второй раздел (*B*).

Текст стихотворения Гейне «Из слез моих...» привлек всех главных участников балакиревского кружка, кроме самого Балакирева. Как известно, его использовал Шуман в вокальном цикле «Любовь поэта» (№ 2, 1840). Первым из «кучкистов» в 1858 году написал романс Кюи, посвятив его своей невесте М. Р. Бамберг и закончив его шубертовской цитатой «Ave Maria» (по примеру шумановского «Посвящения»). В 1866 году стихотворение фактически одновременно положили на музыку Римский-Корсаков и Мусоргский. Не известно, было ли это соперничеством двух молодых участников кружка или простым совпадением. В 1871 году текст Гейне вдохновил и Бородин, а в 1873 — А. К. Лядова. Отметим, что Кюи, Римский-Корсаков и Лядов использовали перевод М. Михайлова, считавшегося поэтом демократической среды, а Мусоргский и Бородин — Л. Мея, поэта из среды «чистого искусства». Конечно, дух Шумана — в той или иной мере — веет над этими сочинениями.

Мусоргский создал на этот текст мини-поэму в простой двухчастной форме, контраст разделов которой (образ цветов-слез — образ любви) необычайно выразителен. В первом разделе романса воплотилась особая грань эстетики Мусоргского — выразителя «горней гармонии»: тихая, хрустально-мерцающая звуковая ткань этой дивной, «медлительно

влекущейся» музыки, плагальные блики аккордов, чистые краски — сфера тех высоких чувств, которые многократно будут воплощены в музыке композитора⁶. В «шумановском» втором разделе он использует конкретные штрихи его стиля в сочетании с другими приемами европейского романтизма: тональную сферу *Des*; мелодизацию вальсовой фактуры; поэтизацию аккомпанемента — превращение его в фортепианную миниатюру, в «благоухающих» звуках которой, как в райских цветах, утопает вокальная линия; зыбкую тонально-гармоническую сферу (с уходом от тоники, но с мягкой pedalю *des*); пыльные краски романтической аккордики (V_7^6 , V_9 , альтерацию IV степени). Вместе с тем вокальная партия, с ее асимметрией, с возникновением в партии фортепиано «альтернативной» контрастной мелодии — это яркие черты языка Мусоргского.

Тема странничества, отраженная в гетевской «Песне старца», нашла продолжение в одном из малозамечаемых последних сочинений Мусоргского — «Страннике» на стихи Рюккерта. Здесь, в отличие от романсов на слова Гейне, имеющих связи с лирикой Шумана, возникает шубертовская тема. Она совсем не случайна для композитора. Под воздействием великого австрийского романтика начиналось его художническое становление, он с увлечением играл с братом и с друзьями Симфонию Шуберта *C-dur* (№ 9). Музыкой этой симфонии, образами шубертовских экспромтов вдохновлены дошедшие до нас первая и третья (ставшая потом самостоятельной пьесой — Скерцо *cis-moll*) части фортепианной четырехручной

⁶ О символах «надземного», горнего мира много писала Е. Ручьевская. К этой сфере у Мусоргского она относит также область мажора, «сияние» тремоло, ассоциирующегося с «нимбом», свечением [4, 37–38, 197]

сонаты *C-dur* — одного из ранних сочинений Мусоргского (1858–1860).

«Странник» не имеет посвящения, хотя композитор поступал так крайне редко (его нет также у «Детской песенки»), что говорит о глубоко личном характере музыки. Автограф «Странника» не найден. По предположению П. Ламма, он был создан в 1878 году — непростое для Мусоргского время. На пороге весны 1878 года умер О. А. Петров, в доме которого он был почти сыном, прекратились вечера у Л. И. Шестаковой. Композитор оказался предоставленным самому себе, наступила пора одиночества.

Из трех строф стихотворения Рюккерта он выбрал две, переработав вторую строфу и кардинально изменив общий смысл. Композиция песни максимально наглядна — сопоставление бесконечно далеких и равнодушных друг к другу миров, внешнего (природа) и внутреннего (человек). Это чисто шубертовский прием.

Рюккерт

Тени гор высоких
На воду легли;
Потянулись чайки
Белые вдали.
Тихо все... Томленьем
Дышит грудь моя...
Как теперь бы крепко
Обнял друга я
Весело выходит
Странник утром в путь;
Но под вечер дома
Рад бы отдохнуть.

Мусоргский

Тени гор высоких
На воду легли;
Потянулись чайки
Белые вдали.
Нет со мною близких,
Сердцу дорогих,
А теперь так крепко
Обнял бы я их.

По содержанию песня «Странник» примыкает к циклу «Без солнца», но не по стилю. Двухчастная форма миниатюры предельно лаконична, она покоряет шубертовской простотой и шубертовским трагизмом. Музыка лишена внешних жестов, здесь все спрятано «под кожу». Звучность не превышает *pp, con sordino*, есть лишь легкое движение («дуновение ветерка»), на котором строится прозрачная фактура первого раздела и которое, модифицируясь во втором разделе, объединяет всю композицию.

Е. Ручьевская, констатируя (вслед за Э. Фрид, Н. Некрасовой) «движение стиля в сторону *песенности*» в позднем творчестве Мусоргского, особенно в «Хованщине» [4, 182], делает важнейшее к этому дополнение: «Но, одновременно, можно отметить и движение в сторону *консонанса* [разрядкой] — в той же *Хованщине*, например, в сравнении даже с родственным ей *Борисом Годуновым*. Видна, слышна, однако и ненормативность консонанса — в *отношениях аккордов* [разрядкой], а не в строении вертикали как таковой» [4, 183]. Однако, во втором разделе «Странника» появляется и «нормативный консонанс». Даже модуляция из *A-dur* в *fis* здесь осуществляется через простое трезвучие (V_5_3). В художественной форме песни, в ее классическом синтаксисе, нормативности кадансов, в строении гармонической вертикали, в соотношении аккордов и голосоведении — в упрощении, облегченности формы в целом ощутима ориентация на венских классиков. Но эта простота, классицизм пропорций обостряют пронзительное противоречие между внешней «легкостью» формы и глубиной, трагизмом содержания.

Мусоргский дает название песне «Странник», хотя у Рюккерта заглавия нет. В этом названии, думается, есть тонкая аллюзия русского понимания жизни как странничества, как временного пребывания в дольном мире в предощущении грядущей смерти/вечности.

«Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» из «Фауста» Гете (в переводе А. Н. Струговщикова) — последняя из «немецких» песен Мусоргского, появившаяся после его концертных поездок с певицей Д. М. Леоновой в июле-октябре 1879 году и ей посвященная, — с одной стороны, вписывается в русло «манфредо-демонической» музыки европейского романтизма (не исключено и влияние листовской *h-moll*’ной Сонаты). Но, с другой стороны, осуществляется это «снижением», переключением в смеховую традицию. Образ глумящегося над человечеством духа зла построен на пародировании («передергивании») некоторых характерных особенностей культовой европейской музыки, начиная уже с тональности *h-moll*, апеллирующей к высоким образам баховской музыки. Здесь два плана — сам Мефистофель и его «катехизис» о человеческом ничтожестве.

Мефистофельский «профиль» обрисован в фортепианном вступлении, становящемся далее рефреном формы: «органную» аккордику, «оскверненную» резкими бросками штрихов, динамики и лада, прерывают вкрадчивые «пересмешнические» унисоны тират (как тут не вспомнить хохот валторн в Скерцо Девятой симфонии Бетховена!). Осторожная маршевая поступь «маскирует» элемент пассакалии — ход натурального минора от *h* вниз к *fis* (причем, не

в басу, а в мелодии)⁷. Все музыкальные фразы песни завершаются остановкой на долгом *fis* (как бы «прислушиванию», настороженной «оглядкой»). «Змеиную» сущность Мефистофеля дорисовывает изломанная хроматизированная линия, с фиглирскими кривляниями триолей и форшлагов, с «осмеянием» V ступени (максимальным уходом от нее к F₅₃) и мгновенным изворотливым «выруливанием» снова к ней.

Как это ни удивительно, «Песня Мефистофеля» перекликается с созданной почти в то же время (1878) «Серенадой Дон-Жуана» Чайковского (на слова А. К. Толстого). Чайковский, вслед за Толстым, трактует Дон-Жуана в «мефистофельском» ключе, насмешником над христианскими догматами. В фортепианном вступлении/рефрене появляется очень близкий «Песне о блохе» набор символов, начиная с тональности *h-moll* и хроматизированных нисходящих басов. В его середину «вмонтированы» *alla* органные, выделенные гемиолой и повторенные аккорды с «темой креста» в верхнем голосе.

Песни и романсы на стихи немецких поэтов — свидетельство не только широкого спектра интересов Мусоргского, непрерывного поиска новых средств художественной выразительности, но и отзывчивости, сложной многогранности его стиля. Одновременно они стали отражением некоторого особого внимания композитора к австро-немецкой культуре, проходящего через весь его творческий путь.

⁷ Можно поспорить с Е. Дурандиной и Г. Головинским, которые услышали тут серенаду

Литература

1. Антипов В. И. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам. Аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского. Сб. материалов. К выпуску Полного академического собрания сочинений в тридцати двух томах. — М., 1989. — С. 63–148.

2. Васина-Гроссман В. А. Вокальное творчество Мусоргского // Русский классический романс XIX века. — М., 1956. — С. 174–213.

3. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — М., 1935. — 400 с.

4. Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра. — СПб., 2005. — 388 с.

Попова Наталия Александровна
аспирант 1 курса кафедры истории музыки
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова».
Научный руководитель — Нилова В. И.,
доктор искусствоведения, профессор, заведующая
кафедрой истории музыки ФГБОУ ВО «Петрозаводская
государственная консерватория им. А. К. Глазунова»;
Заслуженный работник культуры Российской Федерации,
Заслуженный деятель искусств Республики Карелия,
Член Союза композиторов Российской Федерации

РЕЦЕПЦИЯ VEL CANTO В ОПЕРНЫХ АРИЯХ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Культурные связи России и Италии начинают свой отсчет с XV века, когда во времена правления князя Московского Василия III (1479–1533) была высказана идея *translatio imperii* (лат. «переход империи») — «Москва — Третий Рим». Расцвет италомании в Российской Империи пришелся на XIX век. Эпистолярная и критическая русская литература содержат много примеров, подтверждающих увлечение образованной части общества итальянской музыкой и итальянскими исполнителями.

То, что в России стали называть певучим словом «италомания», итальянка Алиса Верди назвала «одержимостью». В 2010 году в газете «La Repubblica» она опубликовала статью под названием «Одержимость Италией русских поэтов и писателей». Вот что она написала: «Одержимость Италией и проклятие Италии, желание и ностальгия. Призывая ли к себе или вызывая жажду возвращения, Италия оставалась предметом

страсти, наполнявшей души и страницы русских писателей. Поэты и прозаики, реалисты и романтики были связаны этой красной нитью, пересекающей весь XIX век и частично начало следующего века» [2]. Таков нарисованный Верди портрет русского интеллигента, влюбленного в Италию. Среди неназванных ею, но хорошо известных в России поклонников итальянского искусства пения — искусства *bel canto* — был Николай Андреевич Римский-Корсаков. В данном докладе рассмотрены две оперные арии — ария Снегурочки и ария Марфы из опер «Снегурочка» (1881) и «Царская невеста» (1899). Оперы относятся к разным периодам творчества композитора: первая — к «русскому», вторая — к «итальянскому», когда композитор с «усердием принялся за перестройку своего стиля с тем, чтобы развить в нем мелодичность и эмоциональную теплоту» [10, 54].

В «Летописи» композитор оставил следующее воспоминание о сочинении «Царской невесты»: «Тогда я приступил к осуществлению давнишнего своего намерения — написать оперу на "Царскую невесту" Мея. Стиль оперы должен был быть **певучий по преимуществу** [выделение — Н.П.], арии и монологи предполагались развитые, насколько позволяли драматические положения; голосовые ансамбли имелись в виду настоящие, законченные, а не в виде случайных и скоропроходящих зацепок одних голосов за другие, как-то подсказывалось современными требованиями якобы драматической правды, по которой двум или более лицам говорить вместе не полагается» [6, 391]. Из этого высказывания Римского-Корсакова совершенно очевидно следует вывод об итальянском «наклонении» его вокального

стиля: певучесть, наличие ансамблей. Благодаря смене стилевого направления «Царская невеста» стала «кульминацией “нового лиризма”» [10, 55].

Практика и теория итальянского *bel canto* связаны с итальянскими школами Неаполя, Рима и Болоньи. Отечественные исследователи в изучении искусства *bel canto* опираются на трактат Пьера Франческо Този «Заметки о цветистом пении»¹. Патрик Барбье — автор исследования разных аспектов жизни кастратов — отмечал, что «труд Този связывает воедино различные теоретические трактаты, авторы которых — от Маффеи в XVI веке до Манчини в конце XVIII века — искали ключ к великой вокальной виртуозности» [1, 77].

В исследованиях Э. Симоновой и А. Хоффман описаны характерные признаки *bel canto*: «рулады, гаммы — мажорные, минорные и хроматические, трели и скачки и, конечно, всевозможные типы каденции» [8]. Характерными чертами *bel canto* «считают красоту тембра, ровность голоса на протяжении всего диапазона, абсолютный контроль дыхания (*filare*

¹ Този сформулировал фундаментальные основы вокального академического искусства: «воспитание точного слуха и чистой интонации, точная атака звука с последующей его филировкой (*messa di voce*), идеальное соединение прежде всего двух соседних тонов (*portamento di voce*) как основы столь же идеального *legato*, расширение диапазона за счет безошибочно выровненного, «медоточивого» соединения регистров (*unione mellifluis*), запрет форсированного звучания при сознательном контроле дыхания». Только освоив эти элементы, можно было приступать «к орнаментике, от которой зависела *grazia del canto figurato* (“изящество колоратурного пения”)» [8, 6865]. В XIX веке выдающийся итальянский композитор Джоакино Россини (1792–1868) прибавил к слову *canto* («пение») слово *bel* («прекрасное»), выразив тем самым свое восхищение колоратурным пением прошлого столетия» — резюмирует Симонова [9, 5]. Россини под термином *bel canto* воспринимал «исключительно виртуозное и ослепительное искусство итальянских кастратов, на чем многократно и решительно настаивал в переписке и в беседах с друзьями» [9, 5].

il suono), владение legato, блестящую виртуозную технику, умение импровизировать» [11, 3]. В целом, певцы, претендующие на вхождение на Олимп bel canto, должны были свободно владеть:

1. «способами звукообразования — грудным, фальцетным, головным (для тенора и женских голосов);

2. умением сглаживать регистровые переходы;

3. способами вокальной артикуляции – legato, staccato, portamento;

4. динамическими нюансами — pp, p, ff, f, crescendo, diminuendo, messa di voce;

5. пассажной техникой — гаммами диатоническими и хроматическими, арпеджио, руладами, репетициями, скачками с заполнением, скрытым двухголосием;

6. вокальными украшениями — appoggiatura, acciacatura, mordente, gruppetto, trillo, mordentetrillo» [11, 3].

К критериям мелодики bel canto Фролова-Уокер относит: широкий диапазон, «хроматические опевания (возможны иные), итальянская манера каданса, сладкий дуэт в терциях и секстах (скрипка и виолончель), повтор последней фразы после каданса» [10, 59]. Перечисленные технические приемы и составляют «комплекс bel canto». В отечественной научной литературе техника bel canto в партии Снегурочки исследована в работе Ручьевской. Анализ колоратур и орнаментики в мелодике арии Снегурочки основан на сравнении орнамента и колоратуры в партии Людмилы из «Руслана и Людмилы» Глинки как близких образов. Ручьевская отметила, что «итальянизмы Глинки,

на которые постоянно указывают (прежде всего, в связи с использованием *bel canto* — **колоратуры**), распространяются у него не только на вокальные партии, но и на инструментальную музыку. В русле общего стиля благородного виртуозного салона, стиля *brillante*, колоратура и пресуществляется в пассажи, в игровые, иногда чисто гедонистические, завораживающие слух моменты. Глинка не чужд этому стилю...» [7, 53–54]. Ручьевская дала определение колоратуры² и классифицировала орнаментальные фигуры и элементы у Глинки³. В качестве «самой представительной темы-колоратуры» в «Снегурочке» Ручьевская назвала тему «Ау», а «самым характеристическим из элементов темы — мотив “Ау” как чистую колоратуру без текста» (см. пример № 1) [6, 79]. Исследователь проследила трансформацию этого мотива в пассаж флейты solo (*Cadenza a piacere giocoso*)



Пример №1. Опера «Снегурочка», пролог, Ария Снегурочки
«С подружками по ягоду ходить»

² «Колоратура — особый вид внутрислогового распева, пение пассажей, быстрых фигураций на один слог текста» [12, 55]

³ К «общему фонду» орнаментальных фигур и элементов Ручьевская отнесла: диатоническую восходящую и нисходящую гамму, хроматическую, преимущественно нисходящую гамму, пассажи восходящие и нисходящие, основанные на трезвучии, трели, мелизмы (триллеры, морденты, группетто) [12, 57]

и радикальное переосмысление этого мотива во второй картине III действия.

Анализ, сделанный Ручьевской в отношении *bel canto* в «Руслане» Глинки, дает основание для вывода о том, что истоками *bel canto* у Римского-Корсакова следует считать и «Руслана» Глинки, и итальянскую оперу. Следовательно, предпосылки того поворота к «новому лиризму», о котором писала Фролова-Уокер, уже были заложены в опере «Снегурочка». По этой причине для анализа «комплекса *bel canto*» избрана не только ария Марфы из «Царской невесты» (как подтверждение вывода Фроловой-Уокер), но и вокальные партии в «Снегурочке» (как доказательство длительного формирования «комплекса *bel canto*»).

Анализ «комплекса *bel canto*» в сольных партиях из названных опер Римского-Корсакова исходит из понимания того, что именно возможности голоса определили методику обучения певцов искусству *bel canto* и художественный результат пения в опере. По этой причине анализу подверглась мелодика оперных арий в аспекте отражения в мелодике тех требований (критериев), которые предъявлялись певцам.

Премьера оперы «Снегурочка» состоялась 29 января 1882 года в Мариинском театре. На сайте театра размещена богато иллюстрированная статья Владимира Горячих «Римский-Корсаков в Мариинском», посвященная двум постановкам оперы в 1882 и 1898 годах [3]. Горячих упомянул, что артистическим эталоном для Римского-Корсакова стала Надежда Забела, исполнившая партию Снегурочки в постановке Мамонтовского театра во время гастролей в Санкт-Петербурге в 1898 году.

Выпускница Петербургской консерватории, Забела обладала колоратурным сопрано. М. Рахманова писала, что «пение Надежды Забелы-Врубель, ее сценический облик стали для него [Римского-Корсакова] живым воплощением именно лирической стихии искусства» [5].

Партия Снегурочки написана для колоратурного сопрано, что подтверждается диапазонами названных номеров. Ария из пролога написана в диапазоне e^1 - h^2 , ариетта — в диапазоне d^1 - h^2 , ариозо — в диапазоне d^1 - a^2 . Самый большой диапазон требуется для исполнения ариетты «Как больно здесь». Во всех трех случаях солистке необходимо в совершенстве владеть разными способами звукообразования (в частности, головным и грудным) и вокальной артикуляцией (*portamento*, *legato*), а также и умением «сглаживать» переходы из одного певческого регистра в другой.

В арии «С подружками по ягоду ходить» с первых же звуков певица должна показать владение *portamento* и умение «сглаживать» регистровые переходы в моменты скачка в мелодии на переходные звуки *e*, *fis*:



Пример №2. Опера «Снегурочка», пролог, ария Снегурочки
«С подружками по ягоду ходить»

Начало ариетты «Как больно здесь» ставит трудную задачу перед исполнительницей — исполнить на *legato* переход из среднего в верхний регистр на *pp*.



Пример №3. Опера «Снегурочка», I д, ариетта Снегурочки
«Как больно здесь»

Ариозо «Пригожий Лель» насыщено декламационными оборотами. Мелодическая линия «разорвана» паузами, в результате чего она состоит из коротких фраз в пределах узкого диапазона.



Пример №4 Опера «Снегурочка», III д, ариозо Снегурочки
«Пригожий Лель»

Пассажная техника в этих номерах разнообразна. Гаммообразные разнонаправленные движения (диатонические/хроматические) можно встретить в каждом из трех номеров.

Также можно встретить движение по звукам аккордов. В ариозо «Пригожий Лель» в разделе Animato нисходящая трехзвенная секвенция построена на двух элементах: движении по трезвучию вниз и нисходящем опевании, которое также является распространенным типом движения в оперной мелодике стиля bel canto.



Пример №5. Опера «Снегурочка», III д, ариозо Снегурочки
«Пригожий Лель»

Скачки с заполнением являются неотъемлемой частью арии «С подружками» и ариетты «Как больно» (см. примеры № 2,6).



Пример №6. Опера «Снегурочка», I д, ариетта Снегурочки
«Как больно здесь»

Речитативы чаще всего используются в ариетте «Как больно здесь», в финальном разделе номера,

когда Снегурочка решается попросить у Матери Весны способность любить.

Музыкальный фрагмент из оперы «Снегурочка», арии Снегурочки «Как больно здесь». Фрагмент содержит вокальную партию и фортепиано-сопровождение. В вокальной партии выделены два места, где используется ассииассатура (перечеркнутый форшлаг).

Пример №7. Опера «Снегурочка», I д, ариетта Снегурочки
«Как больно здесь»

В арии «С подружками по ягоду ходить» и в ариозо «Пригожий Лель» используется вокальное украшение — ассииассатура. Его еще называют перечеркнутый форшлаг, когда нота-украшение берется за счет длительности предыдущего звука (см. нотный пример 8).

Динамика и темп в «Снегурочке» выписаны Римским-Корсаковым очень подробно. В арии из пролога «С подружками по ягоду ходить» изменения происходят от *pp* до *mf*⁴. В ариетте «Как больно здесь»

⁴ Меццо-форте появляется в момент декламационного оборота один раз на словах «Пусти Отец»



Пример №8. Опера «Снегурочка», пролог, ария Снегурочки
«С подружками по ягоду ходить»

динамика выдержана в диапазоне *pp-r*. Ариозо «Пригожий Лель» динамический охват — *pp-F*.

Премьера оперы «Царская невеста» состоялась в Москве 22 октября 1899 года силами Товарищества русской частной оперы. Партию Марфы Римский-Корсаков писал для Надежды Забелы [3]. В арии Марфы «Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем» из IV действия можно выделить следующие элементы «комплекса *bel canto*».

Способы звукообразования — использование грудного и головного регистров. В декламационном разделе на словах «Какой денек! Так зеленью и пахнет» и в переходе между разделами *Tempo I* («Ага! Ну не догнал») и *Adagio* («Ах! Посмотри») композитор предусмотрел сглаживание регистровых переходов.

Ария Марфы насыщена разными способами вокальной артикуляции: *legato*, *non legato*, *staccato*. Это разнообразие заложено в сюжете — в сцене сумасшествия героини. Такие сцены «были характерны для многих итальянских опер XIX века» [10, 61].



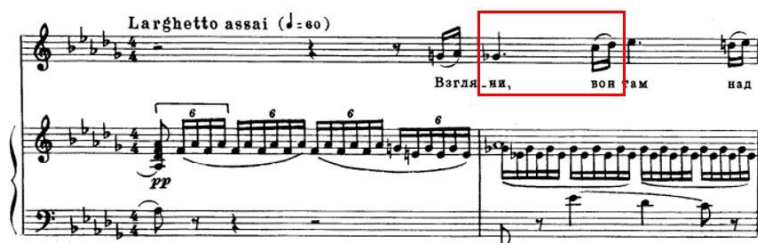
Пример №9. Опера «Царская невеста», IV д ария Марфы
«Иван Сергееч, хочешь, в сад пойдем».
Переход из среднего регистра в верхний



Пример №10. Опера «Царская невеста», IV д ария Марфы
«Иван Сергееч, хочешь, в сад пойдем».
Переход из нижнего регистра в верхний

Прием *portamento* использован в быстрых восходящих и нисходящих скачках на широкие интервалы.

Наибольшее количество переходов portamento можно услышать в разделе *Larghetto assai* (теме «золотых венцов»).



Пример №11. Опера «Царская невеста», IV д ария Марфы
«Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем»

Пассажная техника. Мелодика арии Марфы насыщена хроматическим восходящим и нисходящим движением (см. примеры 11, 12). Используются различные варианты скачков с заполнением.



Пример №12. Опера «Царская невеста», IV д ария Марфы
«Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем»

Анализ арии Марфы показывает, что оперная мелодика в «Царской невесте» имела тенденцию к итальянскому «наклонению» вокального стиля Римского-Корсакова. В то же время здесь есть признаки вокального стиля, которые не характерны для *bel canto*. Вся ария развивается приблизительно в одной динамике *pp*. Динамика *f* обозначена в двух моментах: в финале раздела *Adagio* на словах «Ох, этот сон» и в разделе *Larghetto assai* на словах «В краях чужих, чужих землях». Такая динамическая однородность не типична для *bel canto*. В арии нет вокальных украшений, что не уменьшает сложности ее исполнения.

Итальянская оперная традиция в виде «комплекса *bel canto*» в творчестве Римского-Корсакова эволюционировала. В опере «Снегурочка» элементы этой техники соответствуют рожденному композитором образу Снегурочки, в создании внешнего облика которого не последнюю роль играли костюмы. В опере «Царская невеста» элементы *bel canto*, являясь органичным компонентом индивидуального стиля Римского-Корсакова, в большей степени отражали не внешний образ Марфы, а ее внутреннее состояние. В этой опере внешняя «декоративность» элементов «прекрасного пения» трансформировалась в компонент психологизации образа Марфы в ситуации поворота к «итальянскому стилю».

Рецепция *bel canto* Римским-Корсаковым мыслилась в виртуальном контексте реального музыкально-исторического процесса в России в XIX веке, когда «национальные идеи эпохи, получая музыкальное измерение и интерпретацию, оказывали значительное влияние на самоопределение общества,

тем самым являясь важным инструментом социальных трансформаций» [4, 9].

Литература

1. Барбье П. История кастратов / Пер. с фр. Е. Рабинович. — СПб., 2006. — 304 с.
2. Верди А. Одержимость Италией русских поэтов и писателей // Российская газета. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://rg.ru/2010/08/06/rbth-italy.html>. Дата обращения 05.02.2024.
3. Горячих В. Римский-Корсаков в Мариинском [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/rk175/snow_maiden. Дата обращения 13.12.2021.
4. Лобанкова Е. В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина: Историко-социологические очерки. — СПб, 2014. — 416 с.
5. Рахманова М. Все забудется, время кончится. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2021-72/vse-zabudetsya-vremya-konchitsya>. Дата обращения 13.12.2021.
6. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — М., 2004. — 608 с.
7. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка — СПб, 2002. — 395 с.
8. Симонова Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии da sаро). Исследование. — Уфа, 2005. — 164 с.
9. Симонова Э. Р. Историческое содержание

термина *bel canto* // *Musiqi dünyası* — 2013 — № 2 (55) 2. — С. 6858–6872.

10. Фролова-Уокер М. Римский-Корсаков «русская музыка» и «так называемая общая музыка» // Год за годом. Римский-Корсаков — 175: материалы международной научной конференции / научный редактор, составитель Л. О. Адэр. — СПб, 2019. — с. 52-68.

11. Хоффманн А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское искусство и вокальная педагогика / дисс., канд., иск., Казань — 2008 г.

Галковская Ирина Владимировна
музыковед, преподаватель
Псковского областного колледжа искусств
им. Н. А. Римского-Корсакова,
заведующая предметно-цикловой комиссией
«Музыкальное искусство эстрады»

СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭЗИИ А. С. ПУШКИНА СРЕДСТВАМИ ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКИ

Ключевой проблемой сегодняшнего образования является формирование культурного человека — школьника, студента. Министерство просвещения РФ и Министерство культуры РФ в Методических рекомендациях по реализации межведомственного культурно-образовательного проекта «Культурный норматив школьника» определило объем знаний и представлений о мировой и отечественной культуре, которыми должен обладать молодой человек. Согласно стандарту в освоении школьником творческих компетенций и знаний о культуре и искусстве большое значение уделяется литературному образованию: знакомству с высшими достижениями в области литературы различных исторических периодов, формированию представлений об основных литературных стилях и жанрах, умению понимать смысл произведения, развитию художественного вкуса. Приоритетными для формирования ценностных установок являются произведения А. С. Пушкина.

Однако сегодня содержание школьной программы по литературе слабо интегрируется в жизнь современных подростков. В круг их интересов не входит

практика чтения стихов, как из школьной программы, так и не входящих в нее. При этом 73% считают себя читающими, активно пользуются цитатами из литературных произведений в своих социальных сетях, создавая иллюзию некой поэтической эрудированности.

Статистика показывает, что с возрастом интерес к чтению литературы падает. Согласно исследованиям компании Mediascope дети 6–8 лет оказываются самыми читающими (84%), а активно посещают библиотеки 11-летние подростки (36%). Большая часть молодых людей (54%) читают юмористические тексты, 40% — блоги, 36% — новостные ленты социальных сетей, 29% — информацию об известных личностях, музыкальных группах и исполнителях. Поэтические произведения, как мы видим, в топ-10 не входят. Те, кто все-таки интересуется поэзией, в рейтинге своих предпочтений ставят произведения А. С. Пушкина на 6 место.

На первый взгляд, сегодня молодежь не нуждается в стихах, однако, это не так. Снизившаяся потребность в чтении некоторым образом компенсируется повышением интереса к современным эстрадным жанрам, тесно связанным с поэзией. Именно на протяжении последних шестидесяти лет в России появляются новые песенные формы, жанры, стили, в которых именно текст является одним из важнейших средств выразительности: 60–70-е годы XX века — барды, 80-е — 90-е рок, 2000–2010 — рэп, 2010–2020 — дип-хаус и др.

Общественный запрос на поэзию никуда не ушел, однако для молодежи форма потребления поэзии изменилась — они хотят слушать текст

под музыку. Сегодня есть много примеров, когда авторы-исполнители обращаются к высокой поэзии и пишут на них рок, поп, рэп композиции. Есть даже трибьюты на стихи поэтов Серебряного века, И. Бродского, А. Ахматовой. Вдохновляют музыкантов и произведения А. С. Пушкина: Блогер Арина Ростовская (2024 г.) исполнила 3 стихотворения Пушкина на музыку песен известных исполнителей Бейонсе, Уикенд и Ферджи («Буря мглою небо кроет», «У лукоморья дуб зеленый», «Три девицы под окном»); Ева Бахтерева выпустила альбом «Новые песни на стихи Пушкина. 432 hz» (2024 год), в который вошли «Я помню чудное мгновенье», «Красавица», «Желание», «Старый муж», «Не спрашивай, зачем», «Наслаждение»; российский певец Jony — в сингле «Комета» (2019 г.) цитирует стихотворение А. С. Пушкина «Зимний путь»; Леонид Федоров и группа «АукцЫон» совместно с израильской группой «Крузенштерн и Пароход» (2019 год) выпустила альбом «Гимн Чуме» из 15 треков на стихи Пушкина (в т.ч. «Бессонница», «Талисман», «Пророк», «Памятник», «Цветок», фрагменты из «Евгения Онегина» и «Пир во время чумы»); у Вячеслава Бутусова и группы «Орден Славы» (2019 г.) в альбом «Аллилуия» вошла песня «Чудное мгновенье»; группа «Монгол Шуудан» (2018 г.) выпустила песню «Черная шаль», которая вошла в альбом «Инстинкт агрессивности»; Ольга Кормухина (2012 г.) — автор и исполнитель двух песен на Пушкинские стихи («Что в имени тебе моем?», «Пророк»), альбом «Падаю в небо» и т.д.

Как показывают опросы, современная молодежь не может прожить без музыки и дня. 97% молодых людей от 16 до 25 лет слушают музыку каждый день

в среднем около 4 часов в сутки. Это происходит повсеместно — на улице, в транспорте, во время тренировок, на уроках в школе. Стилевой диапазон прослушиваемого контента достаточно широк — танцевальная музыка, зарубежная поп-музыка, русская поп-музыка, русский рэп и хип-хоп, русский рок. Для аудитории от 16 до 20 лет любимым направлением в музыке является русский рэп и хип-хоп.

Когда речь идет о чтении стихов, мы должны понимать, что многие дети не визуалы, а аудиалы, и именно музыка может помочь им в понимании поэзии. Музыка и поэзия — смежные виды искусства. Их близость обусловлена общими масштабнотематическими структурами (звук, интонация, мотив, фраза, предложение), закономерностями развития (репризность, контраст и др.), средствами выразительности (метр, ритм, темп, акценты, форма, мелодическая линия, кульминация, динамика).

К сожалению, сегодня классическая поэзия воспринимается частью молодежи как нечто устаревшее, неактуальное. На наш взгляд, путем интеграции поэзии XIX–XX вв. и, прежде всего, стихов А. С. Пушкина в современную музыку, с ее ритмами, понятной молодежи современной стилистикой, эмоциями, манерой исполнения, может помочь осознанному восприятию стихов, мотивировать чтение, вызвать интерес к анализу стихосложения, гармонии рифм, орфоэпии.

В качестве эксперимента на протяжении нескольких лет студентам музыкального отделения, увлеченным различными современными музыкальными стилями, предлагалось самим подготовить/сочинить авторскую композицию или

создать/подобрать музыкальное сопровождение на стихи отечественных поэтов, в том числе А. С. Пушкина. Способ исполнения, инструментарий не регламентировались. Это могли быть мелодии под оркестровые или ансамблевые «минусовки», гитару, фортепиано, синтезатор и др. Стихотворения выбирались свободно, исходя из вкусовых предпочтений, и могли выходить за рамки школьной программы.

Перед началом собственно музыкального процесса перед импровизаторами и сочинителями ставились две важные задачи, связанные с неоднократным внимательным прочтением стихотворного текста:

1. «Смакование» стихотворения, «вчитывание в художественный текст», при котором постигается содержание высокой поэзии (так называемый феноменологический подход по Н. Л. Лейбману).

2. Понимание и выявление в прочитанном художественных закономерностей, выразительных средств, благодаря которым произведение и стало шедевром (типологический подход).

Речь идет не о «полном описании художественной структуры произведения», которое было бы, как указывает Ю. М. Лотман, слишком «громоздким». Мы выявляем внутреннюю структуру стихотворения, его художественную информацию, орфоэпию. Подходя именно таким образом к стихотворному тексту, мы приближаем обучающегося к осмысленности чтения.

Дальнейший алгоритм действий сводится к следующим этапам в зависимости от того, какой путь выбирает для себя обучающийся: полностью самостоятельное сочинение музыки или подбор подходящего инструментала, который можно найти в интернет-ресурсе.

В первом случае — это сонграйтинг всего произведения, который строится по законам элементарной композиции на основе вокальной импровизации. Выбор ладотональности, метроритма, мелодической линии, инструментовка, структура зависят от самого автора. Во втором — импровизаторы находятся в определенной зависимости от предложенного трека, т.е. от готовой аранжировки. После анализа поэтического текста в этом случае особенно важно найти и выделить опорную (яркую, «цепляющую») единицу — слово, рифму, фразу, строчку или строфу — и выбрать соответствующий инструментал. Этот прием работы в современном сонграйтинге называют «трек энд хук».

Результатом такого эксперимента стало расширение литературного кругозора, освоение системы выразительных средств современных эстрадных музыкальных форм, стилей и жанров, развитие и реализация творческих способностей, получение основ элементарной композиции, углубление знаний в области отечественной поэзии и приобретение навыков смыслового чтения через их творческое применение.

Литература

1. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: научное издание / институт филол. Исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО, Урал. Гос. Пед. Ун-т. — Екатеринбург, 2010. — 904 с.

Электронные ресурсы

2. Калачева. С. В. Стих и ритм (О закономерностях стихосложения). М., «Знание», 1978. 96 с. (Нар. ун-т. Фак. литературы и искусства). [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <http://pedagogic.ru/books/item/f00/s00/z0000066/st000.shtml>. Дата обращения 1.10.2024.

3. Лейдерман. Н. Л. Так что же такое — литературное образование школьников? // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 — Реферативный журнал. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tak-chto-zhe-eto-takoe-literaturnoe-obrazovanie-shkolnikov/viewer>. Дата обращения 1.10.2024.

4. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. — Л., 1972. — 270 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://www.litres.ru/book/uriy-mihaylovich-lotman/analiz-poeticheskogo-teksta-struktura-stiha-67863090/chitat-onlayn/?ysclid=m27re99xk0453058800>. Дата обращения 1.10.2024.

5. Сколько читают дети и подростки. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://media.foxford.ru/news/cult-skolko-chitaut-deti-i-podrostki-issledovanie?ysclid=m27qd6jgzp300194196>. Дата обращения 1.10.2024.

Золотцева Ольга Николаевна
Заслуженный работник культуры РФ

ПОЭТ СТАНИСЛАВ ЗОЛОТЦЕВ И ПСКОВСКИЙ КРАЙ

Сегодня мы будем говорить о творчестве писателя Станислава Золотцева, автора гимна города Пскова. Тем, кто мало знаком с его произведениями — стихами, повестями, рассказами, я рекомендую открыть сайт «Виртуальный музей Станислава Золотцева», где вы сможете познакомиться с биографией поэта, с его творческой и общественной деятельностью, увидеть фотографии, почитать произведения — там есть полный список его книг. Немало и статей, в которых разбирается, анализируется поэзия и проза Станислава Александровича Золотцева. О стихах и романах его написано немало интереснейших эссе, очерков коллегами-писателями, литературоведами, журналистами. В них рассматриваются различные темы, которые встречаются в произведениях Золотцева. Это и тема Великой Отечественной войны, во многом обращение к ней вызвано судьбой отца — участника тех трагических событий. Лирические стихи о любви, об отношениях мужчины и женщины, что тоже абсолютно естественно, без лирических стихов трудно себе представить любого поэта. О судьбе России в ее переломный момент — 90-е годы — написано немало, поэт глубоко переживал распад Советского Союза. Конечно, стихи о службе на Севере в армейских войсках. Разумеется, нельзя не остановиться на стихотворениях об Индии, где он работал переводчиком, о Таджикистане, куда он нередко ездил работать

над переводами на русский язык стихотворений таджикских поэтов. Но, безусловно, главная, главнейшая тема творчества Золотцева — жизнь родного Псковского края. Люди, природа, обычаи, песни, духовные традиции — нет ни одного проявления жизни в Пскове, на псковской земле, что не нашло бы отражения в каком-то стихотворении, рассказе. И вот эта часть творчества, содержащая псковские образы, и нашла наибольшее отражение в критических статьях литературоведов. С удивительной добротой, с глубоким пониманием содержания, с восхищением пишут они о произведениях коренного псковича, каким ощущал себя всю жизнь, где бы и когда ни находился, Станислав Золотцев.

Воспоминания псковского писателя Валерия Михайловича Мухина привлекательны своей доброжелательной откровенностью, живостью, богатством впечатлений от общения со Станиславом. Я выбрала небольшой отрывок из воспоминаний Валерия Мухина о стихотворении «Два коня», написанного под впечатлением от реальной картины природы. Два коня паслись на лугу, мы это видели. Это и мое самое любимое стихотворение. И не только мое — на его текст написано 27 песен!

Вот этот текст:

«Золотцев был убежден, что культура — это не только движение вперед, но это и движение к истокам, к корням, а без знания русской деревни узнать Россию вообще нельзя. Тем более написать такие пронзительные лирико-философские стихи, как эти. Романтически прекрасный образ “двух коней на лугу” беззащитных перед удушающим “чадом, одуревшей от грохота площади”, наполнен сыновней любовью

к Родине, ко всему живому на земле» [1]. Вот фрагмент этого стихотворения:

И однажды, в чаду одуревшей
от грохота площади
вдруг виденье мелькнет — словно
древний припомнится миф:
два коня на лугу, две усталых
расседанных лошади
одинокое стоят, золотистые
шеи скрестив.
Два коня на лугу, на вечернем лугу
затуманенном.
Два коня над рекой, уплывающей
в красный закат,
у опушки лесной, где висит
комариное марево,
и пушистых птенцов перепелочки
гнезда таят.
И звенят за рекой и сверкают
в некошеной свежести
две последних косы, луговые
срезая цветы,
и сожмется душа от нежданной-негаданной
нежности
от земной и родной — и такой
неземной красоты.

«Эти стихи наполнены живой красотой русской природы, которая, по существу, становится все более беззащитной перед натиском “чада, одуревшей от грохота площади”. А проблема защиты окружающей нас природы не только осталась, но со временем еще больше заострилась.

Более того — она стала нынче всемирной, касается всех и каждого из нас. Человечество стоит у края экологической пропасти. Но поэтому стихи о “двух конях на лугу” будут волновать и тех, кто придет за нами. Поэт как бы говорит нам: остановитесь хоть на миг, отбросьте повседневность, посмотрите на красоту вокруг, на “уплывающий красный закат над рекой”, на “лесную опушку”, где “висит комариное марево”, “и пушистых птенцов перепелочки гнезда таят” ... “Два коня, две красы”, обладающие той же силой земной, “что гуляет по венам моим”. Мир человека и мир природы — он един и неделим. Поэт осознает, что конфликт с природой приносит непоправимый нравственный ущерб. Отсюда прозрение и нравственная высота Золотцевской философской лирики. Потому-то Золотцев встает открыто в стихах на защиту «двух коней на лугу». Они для него олицетворяют красоту и гармонию мира» [1].

Естественным продолжением темы защиты природы в творчестве псковского писателя становится тема «малой родины», тема его родного Пскова, псковской земли и ее людей. И произведения, в которых она отражена, стали исследованием старшего преподавателя Псковского государственного университета Натальи Александровны Пителиной.

«Тема малой родины становится одной из ведущих в русской литературе второй половины XX века и разрабатывается многими поэтами и писателями. Летописцем древнего Псковского края — его природы, мужественной истории, самобытного уклада — можно считать Станислава Александровича Золотцева — поэта, прозаика, публициста, переводчика,

литературоведа, значительная часть творческого наследия которого — признание в любви родной псковской земле и размышления о ее непростой судьбе. Их он выразил в романах “У подножья Синичьей горы” (1999, роман-эссе), “Камышовый кот Иван Иванович. История его жизни и смерти” (1999), “Столешница столетья. Сказание о родове” (2002).

В “Столешнице столетья”, повествование которой ведется от первого лица, поэт создает летопись своей семьи, называя ее словом родова́. Описание родного псковского края отличается искренностью и пронзительной лиричностью. “ <...> Я родился и живу в краю какой-то сверхъестественной, небывалой и неповторимой красоты. Родная земля, которая в моих повествованиях зовется Талабской, с первых дней моей осознанной жизни явилась чудесным и сказочным миром <...> Я изначально ощутил, что живу среди волшебства вишнево-яблоневых садов, рядом с таинствами широкой реки и ее излук и заводей, живу в краю могучих и дремучих сосновых боров, среди бесчисленного множества больших и малых озер, и даже таившиеся меж ними в чащах и огромные в ту пору болота не казались мне страшными — они были для меня приметами той сказки, что являлась моим начальным миром и творилась вокруг...”» [2].

С отстаиванием исторической правды, сбережением корневого патриотического духа, служением родной псковской земле была связана огромная краеведческая, педагогическая и публицистическая работа Золотцева на Псковщине. В общую копилку этих трудов можно добавить многолетнее и плодотворное сотрудничество

с псковскими композиторами Татьяной Лаптевой, Николаем Мишуковым, с автором-бардом Вячеславом Рахманом.

Закончить свой рассказ о псковском писателе, написавшем множество стихотворений о родном крае, конечно, стоит стихотворением. И конечно, о Пскове. Безусловно, это главный город в его жизни. Да, Москва и Питер, Тверь, Заполярье и Таджикистан встанут в один ряд с Псковом, но он навсегда остается на первом месте. Город, с древней честью которого, сольется древнее имя поэта.

Псковщина

Сколько новых слов к себе ни кликаю,
а душа все прежними жива:
вольный витязь Псков, река Великая,
быстрая, плескучая Пскова...
Каждый раз, когда в судьбе морозило,
грел ее родных имен огонь:
древний град Изборск, Чудское озеро,
крепость Порхов и река Шелонь...
Хоть корми меня на чистом золоте —
снова уведет дорожный дым
к ситцевым полям над синью Сороти,
к трем горам, единственно Святым...

Литература

1. Мухин В. Вечно буду. Воспоминания о Станиславе Золотцеве // Проза.ру. [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://proza.ru/2018/02/28/1320> (дата обращения 3.10.2024)

2. Пителина Н. Роль малой родины в духовно-нравственном развитии личности (на материале произведений Станислава Золотцева) // к 75-летию Станислава Александровича Золотцева [Электронный ресурс] — Режим доступа: URL: <https://rospisatel.ru/zolotzev-75.htm>. Дата обращения 1.10.2024

Лаптева Татьяна Александровна
музыковед, Заслуженный деятель искусств
Псковской области,
член Союза композиторов России,
преподаватель Псковского областного колледжа искусств
им. Н. А. Римского-Корсакова

«АХ, ДУША МОЯ!»
О МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОЧТЕНИИ ПОЭЗИИ
СТАНИСЛАВА ЗОЛОТЦЕВА.
ВОСПОМИНАНИЯ О СТ. ЗОЛОТЦЕВЕ

Мы вспоминаем большого поэта Станислава Александровича Золотцева. Он родился здесь, на псковской земле в деревне Крестки в пригороде Пскова. Родители его были учителями, до недавнего времени были люди, которые помнили, как учительствовали Александр Николаевич и Анна Федоровна Золотцевы. Александр Николаевич воевал всю Отечественную войну. Тема родителей и биография их поколения стала одной из главных в стихах Станислава Золотцева. Он посвятил им целую книгу — «Сыновнюю поэму». Она была издана: увидела свет в последние месяцы существования Советского Союза, в 1991 году. Эта поэма должна была быть выдвинута на Государственную премию.

Родился Станислав Золотцев в 1947 году. Он называл свое поколение — «дети победы». Стихи писал с детства. В 15 лет, как он вспоминал, перевел с английского сонеты Шекспира. Станислав Золотцев не только занимался стихотворными переводами на протяжении всей творческой жизни, но и писал сонеты на английском языке до последних дней. Учился

в Ленинградском университете, получив профессию филолога и переводчика, темой диссертации стало творчество ирландского поэта Дилана Томаса. Несколько позже закончил аспирантуру в Москве. Преподавал в Москве в архивном институте, служил офицером-переводчиком на Северном флоте, работал переводчиком в Индии.

Его путь как профессионального литератора определился в 70-х годах прошлого века, когда появились публикации его стихов сразу в нескольких крупных журналах. В то время журналы издавались очень большими тиражами — десятками и сотнями тысяч, и публикация в «толстом журнале» считалась крупным успехом. Она могла принести всесоюзную известность. В скором времени Станислава Золотцева приняли в Союз писателей. Так он вступил на путь свободного художника. Каждый молодой литературный талант мечтал о вступлении в Союз, но, вступив в то время, понимал, насколько сильна власть партийной идеологии. Она предписывала писателю или поэту служить народу и коммунистической идее. С первым — нельзя не согласиться, служить своему народу — высшая цель творца, и мысль эту высказали еще в XIX веке все великие русские поэты. А Николай Некрасов выразил ее словами, ставшими девизом: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Но и второй постулат — служить идее — был принят Золотцевым-поэтом.

Идея, которой служил литератор и поэт Станислав Золотцев, — главная в его жизни, была словно бы воспринята от Пушкина, — служение русскому слову. Свой природный поэтический талант Золотцев развивал, совершенствовал, обогащал не

только приобретенным жизненным опытом. Он был очень образованным литератором, он любил, знал и помнил наизусть множество стихов своих кумиров, а это (кроме Пушкина) — Сергей Марков, Александр Блок, Николай Заболоцкий, Осип Мандельштам, Николай Гумилев, Борис Пастернак. Золотцевым написано множество очерков и эссе о русских поэтах: Николае Некрасове, Афанасии Фете, Федоре Тютчеве, Михаиле Лермонтове, Гаврииле Державине. В 80-е годы он взял на себя труд писать критические, а скорее, исследовательские очерки о поэтическом творчестве современников, о смене поколений в мире поэзии и о проблемах каждого поколения. При этом, погруженный в проблемы современной поэзии, Золотцев постоянно писал публицистические статьи на общественные, политические, социально-экономические темы, но всегда защищая и отстаивая позиции искусства в нашем порой катастрофически меняющемся мире. С распадом советского государства в 90-х для Золотцева в его поэтическом сознании рушились устои всего человеческого и русского мира, но он до последнего момента своей жизни защищал классические ценности в сфере искусства — поэзии, литературы, театра, музыки.

Перед музыкой поэт Станислав Золотцев преклонялся. Он обладал природным мощным и звонким голосом, в юности пел под гитару и с сожалением считал, что с годами, без тренировки, его голос утратил необходимую для пения гибкость. Он был постоянным слушателем филармонических и джазовых концертов, любил западных певцов, таких как Джо Дассен, Ив Монтан. Фрэнк Синатра. Песню «Путники в ночи» он настолько любил, что мечтал

ее спеть сам и исполнил ее на английском языке на своем юбилейном вечере, который он отмечал в Пскове в 2007. Магнитофонные кассеты с пением Джо Дассена он слушал, отвлекаясь от своей постоянной работы за пишущей машинкой у себя в Пскове, в доме на улице Народной в квартире своих родителей. Он с любовью вспоминал свое знакомство в Москве с замечательным певцом-композитором эпохи 70-х-80-х Евгением Мартыновым, искренне и безмерно восхищаясь и голосом певца, и его талантом композитора; был знаком с Виктором Лебедевым (создателем замечательной музыки к кинофильмам) и мечтал о сотрудничестве с ним. Его любимым композитором был выдающийся мастер Георгий Свиридов. Воспоминания писателя о Свиридове вошли в книгу мемуаров серии «Близкое прошлое» (2006). Выдающийся русский композитор стал героем многих эссе Станислава Золотцева, напечатанных в газетах и журналах 1990-х-2000-х. Преданность музыке Свиридова и желание приобщиться к ней были настолько сильными, что поэт не устоял перед соблазном и написал стихи на инструментальную мелодию «Романса» из пушкинско-свиридовской «Метели» («Царит метель в моей стране», см. книгу стихов «Последний соловей»).

Постоянно выступая перед публикой с чтением своих стихов, Золотцев пользовался богатейшей палитрой динамических оттенков своего голоса — от нежнейших и тончайших до «громоподобных». Но, оказывается, при этом и он мечтал... О чем?

В 90-е годы практически все поэты, включая членов Союза писателей, лишились возможности выступать перед широкой аудиторией — рухнула традиция, расцветшая в «оттепельные» 60-е. И тогда

поэты начали мечтать, каждый о своем композиторе, который, возможно, донесет образ и смысл стихотворения до слушателя, пробьется к массам... Самые отчаянные, и их все больше, взялись сами за гитары, настолько велик соблазн переложения стихов на нехитрый мотив, под гитарный аккорд...

Как писатель Золотцев размышлял и на эту тему и отмечал, что в счастливые для музыки и поэзии времена — 40–50-е годы — процветала плеяда поэтов-песенников, стихи которых легко ложились на музыку, при этом оставаясь именно хорошими стихами, а не текстами для песен. Эталоном для него был поэт-песенник А. Фатьянов. Между тем, стихи Золотцева, на наш взгляд, являются самодостаточными и при чтении, и при декламации, они — звучные, яркие, красочные, мощные по своей фактуре, раскатистые по звучанию, сложные по ритму. Приведу примеры: Из Баллады о сирени (1994):

Сирень северо-западного края —
дурманный, душный, древний запах твой
по венам бродит, искры высекая
в душе, уставшей, но еще живой <...>
<...> Сирень... Сирень! — таинственное слово:
певуч, как птица Сирин, свет его <...>
<...> созвездьями вскипающее зелье
звонит свирелью в синеве росы...

стихи 2004 года:

<...> Но лучится сердце как рубин,
радостью небесной и земною,
потому что я тобой любим,
потому что ты любима мною <...>

Согласитесь, это — стихи, которые уже содержат в себе музыку своего, особого звучания, а также — зримый образ, который при чтении словно поворачивается перед нами разными гранями. Для воплощения в музыке это сложные стихи, потому что сложна и переполнена чувством каждая строчка. Но поэт-экспрессионист Золотцев, безусловно, чувствуя свое время, писал и другие стихи, с легкой фактурой, с доминантой одного настроения. Такие стихи легко ложатся на песенный мотив, главное — уловить его в нужный момент. И настроение, и ритм в стихах «громовержца» Золотцева подчас приобретают моцартовское легкое дыхание («Ах, душа моя, ах, душа моя», или «В полях моих воспоминаний»).

...Когда поэт появился в Пскове в 90-е как столичная фигура — активный, общительный, деятельный, местные музыканты немедленно пошли на контакт с известным поэтом. Сам поэт предпочитал перед слушателями исполнять гражданские, публицистические стихи. Богатейшие запасы лирики Золотцева оставались подчас в его сборниках «неозвученными». Лирика и стала областью приложения местных талантов. Но у большинства современных творцов песен главное оружие — вовсе не мелодия, а всесокрушающие децибелы, в громе которых подчас тонут слова и смысл стихов «любимого поэта» и кумира. Поэтому хочется неустанно продолжать опыты музыкальных воплощений стихов Золотцева в естественных условиях, сохраняя их искренность, глубину, человечность и чистоту. В них хочется воссоздать и запечатлеть облик поэта, ставившего музыку на такое же высокое место, как и русское слово, которым он владел в превосходной степени.

Литература

1. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / сост. и коммент. А. Б. Вульфова. – М, 2006. – 761 с.
2. Золотцев С. А. Последний соловей: книга избранных стихотворений и поэм. – М, 2007. – 432 с.
3. Золотцев С. А. Русская вера: духовно-просветительские стихи для детей / сост. и авт. вступ. ст. Т. А. Лаптева. – Псков, 2008.
4. Золотцев С. А. Сады грядущих дней [стихотворения и поэтические переводы]. – Псков, 2017. – 88 с.
5. Лаптева Т. А. Ах, душа моя!: вокальные произведения для голоса и фортепиано на стихи Ст. Золотцева. – Псков, 2012. – 75 с.
6. Псковская рапсодия: жизнь и творчество С. А. Золотцева. – Псков, 2009. – 40 с.

Куркова-Пети Елена
музыковед, преподаватель (Франция)

**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ
МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
ДИСЦИПЛИН
В ПСКОВСКОМ ОБЛАСТНОМ
МУЗЫКАЛЬНОМ УЧИЛИЩЕ
И ОПЫТ РАБОТЫ ВО ФРАНЦИИ
(ЗАМЕТКИ ФРАНЦУЗСКОГО МУЗЫКОВЕДА)**

Обучаясь в Псковском Музыкальном Училище с 1995 по 1999 г. на отделении «Теория музыки», я приобрела не только отличные фундаментальные знания и первые навыки преподавания и работы с детьми, но и открыла для себя неисчерпаемый мир истории музыки, музыкальный репертуар различных стран и эпох, умение сравнивать, анализировать, слушать и музицировать. За эти четыре года преподаватели ПОМУ привили нам любовь



Елена Куркова-Пети

к профессии, желание познавать новое, самосовершенствоваться и передавать полученные знания.

Изучение истории зарубежной музыки на лекциях Ирины Владимировны Галковской произвело на меня неизгладимое впечатление. Первое знакомство с понятием «*романтизма*», чтение литературы по искусству XIX века, пение арий и дуэтов из опер, слушание музыки Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Листа и многих других позднее привело меня к написанию дипломной работы в Петрозаводской Государственной Консерватории по теме «*Новаторские черты струнных квартетов Иоганнеса Брамса*». В том же 2004 году, заканчивая консерваторию, мне удалось поучаствовать во Всероссийском конкурсе студентов-музыковедов с темой «*О роли альты в струнных квартетах И. Брамса*», заняв в нем третье место. Методика преподавания сольфеджио, изучаемая на уроках Ирины Владимировны, очень помогала и служила мне в первые годы работы в музыкальной школе Карелии.

Очень запомнилась мне и педагогическая практика по сольфеджио с Мариной Геннадьевной Утенковой как самый первый контакт с детьми в роли преподавателя. Как преподносить ученикам материал, как правильно выстроить урок, научить их петь, слушать и писать диктант, — все это дало основу моей дальнейшей работе.

Навыки, полученные в эти годы на уроках фортепиано со Светланой Геннадьевной Логуненковой, служат мне по сей день в преподавании специального фортепиано ученикам старших классов в частной школе при Версале. Фортепианный репертуар

Музыкального Училища (пьесы Ф. Шуберта, Ф. Листа, К. Дебюсси и других композиторов) сегодня часто является предметом изучения моих учеников. Помимо этого, я стараюсь знакомить их с произведениями русских композиторов конца XX века: Г. Свиридова, В. Гаврилина, В. Коровицына, музыка которых здесь практически неизвестна.

Программа интегрированных уроков по слушанию музыки под названием *«Пейзаж в русской музыке, поэзии, живописи»*, написанная мной в 1998 году с Ларисой Николаевной Никитиной, повлияла на всю мою дальнейшую педагогическую деятельность. Подбирая стихотворение, репродукцию или литературный отрывок к музыкальному фрагменту будучи тогда студенткой, я до сих пор применяю этот метод работы на практике. Проведение исторических параллелей и взаимосвязей в искусстве делает урок интересней, разнообразней и повышает общий культурный уровень ученика. Например, изучая творчество К. Дебюсси, я показываю на уроке картины Клода Моне, объясняю понятие *«импрессионизм»* и читаю стихотворения Поля Верлена. Это позволяет учащимся лучше понять новаторские черты музыкального языка Дебюсси и проследить эволюцию стиля в контексте эпохи.

Вероятно, отсюда появилась и страсть к тематическим концертам, которые я устраиваю ежегодно, посвящая финальный годовой концерт определенной теме, композитору или сюжету. Подбор материала (музыкальный репертуар и текстовые комментарии), выстраивание сюжетной линии, мотивирование учеников, организация во времени, умение синтезировать и донести самое главное, — все

это вовлекает преподавателя и учеников в активный творческий процесс и заканчивается общим большим проектом.

Изучение кадансов, цифровка аккордов, гармонический анализ музыкальной ткани, примеры модуляций и чтение в ключах «До», — все эти знания, полученные на лекциях Татьяны Александровны Лаптевой, помогают мне в преподавании «Музыкального Образования» во Франции, так как являются основой программы данной дисциплины. Стоит отметить, что в музыкальной школе во Франции сольфеджио как предмет не существует уже несколько лет, и заменяет его La Formation Musicale (формасьон мюзикаль), где преподаватель за полтора часа в неделю должен обучать детей и чтению нот в различных ключах, и угадывать на слух интервалы, аккорды и кадансы, писать двухголосный диктант, работать с ритмом, слушать музыку, анализировать простой музыкальный текст и подготовить несколько вокальных произведений к концу года. Изучение кадансов в музыкальной школе здесь начинается довольно рано по сравнению с программой русских школ (с четвертого года обучения), что требует от преподавателя умения донести этот материал, сделать его понятным для детского восприятия.

В настоящий период я работаю в частной музыкальной школе в округе Парижа в городе Шене-Роккенкур в нескольких шагах от версальского парка и являюсь преподавателем фортепиано и «сольфеджио» старших классов¹. Подготавливая учеников к концертам и выпускным экзаменам, обучая их музыкальной теории и практике,

¹ Официальный сайт: <https://www.ecole-musique-chesnay.com/>

я продолжаю совершенствоваться вместе с ними, узнавать современный репертуар, быть их поддержкой и передавать им любовь к музыке, как в свое время это делали преподаватели Псковского музыкального училища. Знания, полученные в эти годы учебы, служат мне в ежедневной работе и остаются основой моего творческого пути.

Санчидриан – Давыдова Ирина

*пианистка, преподаватель,
руководитель музыкальной студии (Великобритания)*

Мое сообщение посвящено базе знаний, которую дало мне Псковское областное музыкальное училище и навыкам, благодаря которым я стала тем педагогом, которому не стыдно за свою работу. Все самое главное за все годы моей учебы я получила именно в Пскове, на тихой улице Карла Либкнехта¹. Это было то зерно, которое посеяли мои педагоги, и которое проросло.

Я живу и преподаю в Лондоне уже 8 лет, и с самого начала, когда я переехала сюда, с первого дня работа сама меня нашла. Я не очень хорошо знала английский язык и тем более не могла на нем преподавать. У меня были русские ученики, и они искали именно русского педагога со «старой советской классической школой знаний». Мои знания, моя профессия поставили меня сразу на ступень выше по сравнению со всеми иммигрантами, которые по приезду вынуждены были работать на более простых изнурительных работах, зарабатывая копейки. С первых дней пребывания за границей я работала по профессии и работаю по сей день.

Российская методика преподавания абсолютно уникальна, и ей нет равных. Я читала много литературы по методике преподавания. Из них помню: Т. Юдовина-Гальперина «За роялем без слез, или я — детский педагог», Г. Нейгауз «Искусство игры на фортепиано» и многое другое. На данный момент самая главная

¹ Сейчас эта улица в Пскове носит название ул. Воеводы Шуйского. Здесь находится здание музыкального отделения Псковского областного колледжа искусств им. Н. А. Римского-Корсакова (бывшее Псковское областное музыкальное училище).

методика, которой я пользуюсь — это методики А. Артоболевской и А. Николаева. Это та основа, на которой уже вырастают все современные методики, которые я также успешно использую в своей практике.

На занятиях по методике преподавания фортепиано в Псковском музыкальном училище мы создавали пособие под руководством Зои Борисовны Королевой, и этим пособием я пользуюсь до сих пор. Мои ученики очень удивляются, когда я достаю альбом, полностью исписанный и разрисованный вручную, — некий раритет.



Все уроки у Зои Борисовны по методике преподавания я помню наизусть. Самое важное — это пластичная кисть, крепкие пальцы и абсолютно расслабленная рука. Только так можно играть Ля-бемоль мажорный этюд Шопена, который я учила

с Алисой Михайловной Чирковой. К каждому произведению она привязывала определенный этюд. Все движения я помню и использую в своей практике с учениками, играя с ними те же самые этюды К. Черни. Я очень большое внимание уделяю постановке руки. В Европе этим никто не занимается, это не принято, потому что никто не знает, как это делать.

Вы спросите: «А как же сами играют эти педагоги?». Ответ простой: они и вовсе не играют. Конечно, здесь есть многоуважаемые заведения «Royal Academy», «Royal college of music», музыкальное отделение в университете Oxford, консерватория в Birmingham. Там преподают педагоги более высокого уровня по сравнению со всеми другими педагогами здесь. Среди них есть и русские профессора. Но это же высшие учебные заведения! Музыкальных школ здесь в нашем понимании нет. А если они и есть (очень немного), то это либо русские школы, либо английские частные, но все они также адаптированы под евросистему обучения. В Великобритании система музыкального образования — это не массовое обучение, как у нас в России, где за совсем маленькие деньги можно получить великолепное музыкальное образование у лучших педагогов после консерватории, а элитарное.

Я большое внимание уделяю постановке руки и подвижности кисти при расслабленной, не зажатой руке. Буквально с первых уроков мы работаем над техникой: сначала это основные виды артикуляции: стаккато, нон легато и легато, короткое легато на две, потом три, четыре ноты и т.д.

Один из важных моментов, который значительно улучшает качество преподавания — это опыт. Мой стаж

преподавания — 25 лет. Я веду отчет с третьего курса училища, со своих восемнадцати лет в музыкальном училище на занятиях педагогической практикой под руководством Надежды Сергеевны Минченковой. Как сейчас я помню мою первую ученицу. Она училась в шестом классе, и у нее была достаточно сложная программа. А я на уроках с нею «примеряла» те знания и приемы, которые уже успела получить в музыкальном училище. Ученица сдала выпускной экзамен на отлично. Вот такая у нас школа, и по-другому уже нельзя.

Со временем здесь у меня набрался класс студентов (студентами здесь называют ученика любого возраста). Я организую им концерты, выступления на конкурсах и фестивалях. Это уже отдельная, неоплачиваемая работа. Но по-другому я не могу. Я продвигаю своих учеников и вдохновляю на новые победы. И здесь только работает правило «вдохновение собственным примером». Да, я всегда держу себя в форме, даю концерты, чтобы показать пример: а к чему мы стремимся и для чего мы учимся? И чему?

Заниматься приходится по ночам, ибо днем семья и работа. Но это приносит мне удовлетворение от того, что я делаю. Это интересно, но без занятий я уже не могу. Если я долго не занимаюсь, ко мне по ночам просто приходит Бах. Да-да. Все тот же страшный кошмар: два месяца до гос. экзаменов в училище, а у меня еще фуга Баха не разобрана!! Проснувшись, в холодном поту, бежишь быстрее заниматься, потому что по ночам спать хочется. Вот так нас воспитывает до конца наших дней наше образование.

В работе с учениками я обращаю пристальное внимание на все мелочи, из которых впоследствии

складывается общая картина произведения. Мы буквально вооружаемся микроскопом, под которым все детально просматриваем. Я учу детей смотреть в ноты и понимать, ЧТО там написано. Прежде всего это: ноты, артикуляция, динамика и аппликатура. Правильно подобранная аппликатура — это половина успеха. Сначала ставим везде пальцы в нотах, потом играем.

Некоторым переводным ученикам не нравится, когда их останавливают в каждом такте, они привыкли играть все с начала до конца и получать общие комментарии педагога. Прямо как консультация студента в каком-нибудь высшем учебном заведении. Я другого мнения. Ребенок не может сам знать, каким образом и какими средствами выразительности достигнуть ожидаемого результата, уже не говоря о технике движений. Бывает, студенты плачут на моих уроках, если у них что-то не получается, а бывает у них просто не выдерживают нервы, и они убегают с урока. Ну, с кем не бывает? Главное, что они возвращаются. А потом у нас концерты и экзамены, и они все показывают, чему научились за каждые полгода. Конечно же, я требую, чтобы они занимались по мере возможностей, и у меня есть несколько учеников, которые занимаются каждый день и много. Не трудно догадаться, что именно они показывают лучшие результаты на конкурсах.



*Отчетный концерт класса Ирины Санчидриан-Давыдовой
в эксклюзивном салоне Noach Piano Salon на Bosendorfer 280,
Лондон*

КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ ПСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
ПСКОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ
им. Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

«ГЕНИИ РУССКОЙ ЗЕМЛИ»

(К ЮБИЛЕЯМ А. С. ПУШКИНА,
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА,
М. П. МУСОРГСКОГО,
В РАМКАХ ПРАЗДНОВАНИЯ 80-ЛЕТИЯ
СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ
ПСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ)

МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ



Подписано в печать 27.12.2024 г.
Бумага офсетная 60х90 1/16. Усл. печ. л. 13.875
Заказ № 536. Тираж 30 экз.

Отпечатано в типографии ООО «Логос».
180000, г. Псков, ул. Металлистов, д. 25, офис 32
Тел.: 8-921-218-47-47
E-mail: izd-logos@yandex.ru