

ПО ЗАКОНАМ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Л. Я. ХИНЧИН (1914–1988)

Каждый, кто встретился с ней хотя бы однажды, запомнил навсегда. Личностью она была, как сказали бы сейчас, харизматической. Стоило этой маленькой женщине заговорить, ее слышали и слушали все. На тех же, кто общался с ней регулярно годами, то есть на учеников и коллег, влияние ее было громадным. Оно ощущалось помимо вашего желания, подобно тому, как астероид, пролетая вблизи планеты, непременно меняет свою орбиту, возможно, становится ее спутником или сгорает в ее атмосфере.

За сравнительно долгую жизнь она проявила себя на разных поприщах. И если сочетание в одном лице музыковеда-исследователя, педагога, филармонического лектора, критика встречается довольно часто, то одновременная многолетняя и успешная работа с вокалистами в классе камерного пения – случай достаточно редкий, едва ли не исключительный. Ей довелось преподавать в четырех консерваториях, где она оставила множество учеников, по самым скромным подсчетам – больше ста. Среди них – нынешние народные и заслуженные артисты, доктора и кандидаты наук.

Ее любили (и любят), боялись, с ней жестоко конфликтовали, ее не принимали. К ней никто не относился нейтрально. Один из ее первых ростовских студентов, композитор Б. Левенберг справедливо заметил: «В палитре воспоминаний о Лии Яковлевне, кому бы они ни принадлежали, начисто отсутствуют оттенки “меццо-форте“ или “меццо-пиано“».

В избытке познала она резкие повороты и удары судьбы, пройдя по жизни «крутым маршрутом». Печать неразрешимых коллизий лежит на ее личности и творчестве. Ее образу больше соответствуют порожистые горные реки, скальные ландшафты, столь же притягательные, сколь и опасные, чем, скажем, традиционный среднерусский пейзаж с его плавными линиями и мягкими красками. Из трех родов искусства, выведенных в древности Аристотелем, – эпос, лирика, драма – ей бесспорно ближе последний. И не только в искусстве, хотя именно с драматическим видом оперного жанра были связаны ее многолетние научные интересы.

Поэтому драматизм ее судьбы хотелось бы не затушевывать (иначе получится искаженный портрет), но, напротив, показать со всей определенностью. Выдающаяся творческая личность заслуживает того, чтобы предстать перед потомками не скрытой под слоем «хрестоматийного глянца», а неприкрашенной, похожей на самое себя.

Пишущий эти строки уже выступил с мемуарными заметками о Хинчин¹; задача данной статьи – иная: воссоздать и осмыслить жизненный и творческий путь, опираясь на документы и свидетельства. Задача эта была бы неосуществима, если бы не бескорыстная помощь многих людей, приславших из разных городов и стран документы, публикации, воспоминания, фотографии, или способствовавших их получению. Первыми в этом списке следует назвать ближайших родственников Хинчин: сестру Дору Яковлевну и племянника Александра Гордона, от которых поступил огромный массив бесценной информации. Автор сердечно благодарит ее учеников разных лет, а также своих коллег и друзей Л. Раввинову (по мужу Бас), Л. Хусид, Н. Дайч, И. Берман, Е. Зинькевич, Г. Виноградова, Н. Спектор, А. Демченко, Т. Григорьеву (Корбут), Я. Файна и Т. Сорокину, А. Цукера, Б. Левенберга, М. Бонфельда, Е. Таранченко.

КРУТОЙ МАРШРУТ

Раннее детство Лии Яковлевны Хинчин пришлось на годы Первой мировой, революции, Гражданской войны. Она родилась 18 апреля (по новому стилю) 1914 года в местечке Искорость Овручского уезда нынешней Житомирской области. В августе

¹ Селицкий А. Моя Лия Яковлевна (Л. Я. Хинчин) // Музыкальная педагогика в идеях и лицах: Сб. статей. Ростов н/Д, 1992. Материал этой публикации частично и в существенно переработанном виде используется во втором разделе настоящей статьи.

разразилась война, первые же поражения русской армии отозвались на Украине еврейскими погромами: евреев обвиняли в шпионаже в пользу немцев. С грудным ребенком на руках родители бежали в Коростень. Девочке было 5 лет, когда семья, спасаясь от новых погромов, обосновалась в Киеве, в коммунальной квартире на Крещатике, центральной улице города. В Киеве ей предстоит прожить следующие 23 года и еще 5 лет после войны.

Профессиональных музыкантов в семье не было, но все близкие отличались ярко выраженной музыкальностью. Отец занимался заготовкой леса и слыл поклонником классической музыки, мать и бабушка пели украинские и еврейские песни. Незаурядные способности девочки не остались незамеченными: в 6 лет ее отдали в музыкальную школу, через год отец стал брать ее с собой на концерты.

Концертно-театральная палитра Киева 20–30-х годов отличалась колоссальной насыщенностью и многообразием. Здесь жили и работали многие выдающиеся музыканты, действовали первоклассные исполнительские коллективы. Симфоническое исполнительство особо активизировалось летом, когда в Пролетарском саду, на высоком правом берегу Днепра организовывалось по 5–6 концертов в неделю. Концерты идут под управлением видных дирижеров и композиторов, отечественных и зарубежных, выступают певцы З. Гайдай, З. Лодий, И. Козловский, П. Норцов, Н. Шпиллер, пианисты В. Пухальский, Г. Беклемишев, Ю. Турчиньский, Ф. Blumenфельд, Г. Нейгауз, С. Барер, В. Горовиц, А. Альшванг, Г. Коган, А. Луфер; гастролируют москвичи, ленинградцы и даже русские музыканты, уехавшие за рубеж, – С. Прокофьев и Н. Метнер². Репертуар широчайший, еще не суженный государственной политикой до нищенского минимума: наряду с классикой, звучит современная советская и зарубежная музыка.

Наверняка, многое из названного вошло в слуховой опыт юной Лии Яковлевны, посещавшей концерты очень часто.

Всем, кто хранит в памяти ее образ, она запомнилась бестелесно-худой. Между тем, в детстве и отрочестве она была полной. Она стала худеть в 1938 году в результате сильного нервного потрясения, обстоятельства которого семья предпочитает не раскрывать. Однако его последствия не прошли мимо внимания окружающих. Л. Хусид вспоминает об ощущавшемся в этой неординарной личности душевном надломе, предполагает тут причины личного характера, «но на их обсуждение было наложено табу даже для самых близких людей». Позже, во время войны она начала курить, и на долгие десятилетия облик ее стал неотделим от папиросы или сигареты. Один из новосибирских студентов каламбурил: «Когда на первом курсе я услышал слово “Хиндемит”, то решил, что это сокращенное “Хинчин дымит”». Отказалась от вредной привычки только в конце 70-х, после ультимативного запрета врачей, отказалась раз и навсегда.

После блестящего окончания музыкальной семилетки она поступила в музыкальный техникум, в котором училась у той же преподавательницы, Надежды Марковны Гольденберг.

Педагогическая деятельность Хинчин начинается в 1932 году с частных уроков по теории музыки. Факт этот, возможно, не заслуживал бы внимания, если бы она сама не придавала ему важного значения, фиксируя его и 25 и 35 лет спустя в официальных анкетах, в нарушение их формальных параметров, где под трудовой деятельностью подразумевается только работа в учреждениях, организациях и т. п. Позднее, будучи уже студенткой консерватории, преподает музыкальную литературу в школе-десятилетке при консерватории. В аспирантские годы становится ассистентом кафедры истории музыки (1939–1941), открывая свой вузовский стаж, который продлится без малого полвека.

Пора учения на историко-теоретическом факультете консерватории (1934–1938) совпала с начальными годами существования нового вуза. Первая по времени Киевская консерватория (1913), выросшая из музыкальной школы и училища ИРМО, после

² Шамаева К. Концертная жизнь Киева 1919–1939 годов // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3. М., 1982.

революции вновь стала средним учебным заведением. Права же музыкального вуза перешли к Высшему музыкально-драматическому институту им. Н. В. Лысенко, который, в свою очередь, возник в 1918 году на базе Музыкально-драматической школы, дававшей законченное музыкальное образование по программе консерватории. Музыкальный отдел института получил самостоятельность и, с присоединенными к нему другими музыкальными учебными заведениями, был преобразован в консерваторию именно в 1934 году. Очевидно, преобразования были связаны с тем, что в том же году Киев стал столицей Украины.

Руководил процессом реорганизации и возглавил новый вуз Абрам Михайлович Луфер, ученик Г. Беклемишева, лауреат II Международного конкурса им. Ф. Шопена. Педагогическую деятельность он успешно совмещал с артистической, будучи солистом филармонии и Радиокомитета; выступал со статьями. Было ему тогда 29 лет, через год он станет профессором и останется у руля консерватории до начала войны, а потом с 1944 до своей безвременной смерти в 1948. Жизнь в новорожденных учебных заведениях течет особенно бурно, они стремятся поскорее заявить о себе. Легко представить, какая творческая активность развивается под руководством такой личности как А. Луфер. Уже через четыре года Киевская консерватория удостоивается высшей награды страны – ордена Ленина, а в 1940-м, когда отмечалось столетие со дня рождения Чайковского, ей присваивается имя великого композитора. В дальнейшем Лии Яковлевне доведется еще дважды, уже в качестве педагога, оказываться у истоков вуза – в Новосибирске и Ростове, и это, без сомнения, самые яркие периоды ее биографии.

Консерваторию она оканчивает с отличием, с 1938 по 1941 учится в аспирантуре. От поступления в вуз до присуждения кандидатской степени проходит, таким образом, менее семи лет. События в жизни Хинчин, как и в жизни консерватории, развиваются в ускоренном темпе. К примеру, только один 1940 год приносит публикации в издательстве «Мистецтво» монографии «Чайковский» и популярной брошюры того же названия, двух журнальных статей (все на украинском языке, которым она свободно владела с детства)³, вступление в Союз композиторов, замужество (брак с одаренным инженером и ученым Н. И. Эбиным продлится 6 лет).

28 июня 1941 года, когда Киев уже бомбили немецкие самолеты, 27-летняя Лия Хинчин защитила кандидатскую диссертацию «Целостность как основа симфонизма». Ее научным руководителем в консерватории и аспирантуре был профессор Андрей Васильевич Ольховский. (1899–1969). По сведениям, полученным от его сына и переданным Е. Зинькевич, в 1926 году он окончил композиторский факультет Харьковского музыкально-драматического института, всерьез занялся музыковедением и был командирован в Ленинградский Институт истории искусств, где познакомился с Б. Асафьевым (тот то ли руководил его научной работой, то ли ее рецензировал). В 1929 году защитил диссертацию на тему, связанную с нововенской школой, работал в Харьковской консерватории. В Киев А. Ольховский перебрался после перевода туда столицы Украины, с 1935 года возглавлял кафедру истории музыки, сотрудничал в журнале «Радянська музика». Судьба его сложилась необычно: в годы оккупации оставался в Киеве, ушел с отступавшими немцами, какое-то время жил в Германии, затем переселился в США, где и умер. Накануне войны вышла в свет его объемистая книга «Очерк истории украинской музыки», но весь тираж сгорел вместе с типографией, куда попала бомба. Недавно книга стараниями сына была восстановлена и издана в Киеве повторно. Натурой Андрей Васильевич был, по-видимому, незаурядной: современница называет его в числе консерваторских «властителей дум и вкусов».

Скорее всего, благодаря А. Ольховскому, Лия Яковлевна оказалась в поле асафьевских идей, а вслед за тем и личного внимания выдающегося музыкального мыслителя; во всяком случае, тема диссертации звучит вполне по-асафьевски. В период

³ Список опубликованных и рукописных трудов Л. Я. Хинчин см. в Приложении I.

подготовки книги и диссертации она неоднократно консультировалась с ученым, возвращалась в Киев со встреч с ним окрыленная, состояла с ним в переписке, продолжавшейся во время и после войны, вплоть до его кончины. Письма Б. Асафьева она берегла, раз в несколько лет устраивала для студентов их читку вслух, обставлявшуюся торжественно (надевалось вечернее платье) и не без таинственности. Участь этих писем загадочна: после смерти Лии Яковлевны в ее более чем скромном архиве их не оказалось, лишь сравнительно недавно было обнаружено одно из них, которое мы публикуем впервые.

22.IX.1941

Дорогой друг, Лия!

Очень большая просьба: напишите от моего имени в муз. училища или консерватории приволжские (Саратов, Куйбышев etc.), не захочет ли кто из них принять меня как муз. ценного деятеля? Это на всякий случай. Сейчас консультирующие меня врачи сменили гнев на милость, сказав, что кроме нашей северной области для меня не вреден и приволжский климат, тогда как юго-восток, да и суровая Сибирь – исключены. Увы, мой ленинградский патриотизм непреклонен, но ревматизм, головокружение и обострившийся склероз – вещи убедительные, и я на всякий случай – как я сказал – прошу навести справки. Если кто-л. меня принял бы, пусть напишут в Москву: или Мих. Борис. Храпченко или в Комитет Высшей школы. Кстати, я кроме всего прочего, и доктор искусствоведческих наук. Нас же всего трое: я, жена и ее сестра, тоже старушка. Обнимаю, жму руку. Извиняюсь за беспокойство.

Ваш Б. Асафьев⁴.

Он ценил ее как высокоодаренного, перспективного ученого, поддержал и одобрил научные труды, на диссертацию прислал положительную рецензию, зачитанную в ходе защиты.

В начале августа 1941 года вместе с заводом, на котором работал муж, Хинчин эвакуировалась в Куйбышев. Сведения об этом периоде крайне скудны, известно лишь, что работала она музыковедом-консультантом филармонии, вела лекторскую работу. Работа эта была знакома (с 1939 года она регулярно выступала в Киевской филармонии), любима, и потому, очевидно, приносила удовлетворение. Куйбышев, куда было эвакуировано правительство, многие учреждения, творческие коллективы и крупные деятели искусства, стал фронтовой культурной столицей Советского Союза. Только сухой перечень имен и событий занял бы немалое место. Известно, в частности, что в марте 1942 года она присутствовала на исторической премьере Седьмой симфонии Шостаковича, а перед этим – на ее авторском показе. Эвакуированные музыканты вместе с куйбышевскими коллегами организовали местное отделение Союза композиторов, председателем избрали Шостаковича. Как член СК, Хинчин должна была присутствовать на собраниях. Вероятно, недостатка в ярких художественных впечатлениях не испытывала, круг общения был широким и представительным: ее тянуло к неординарным

⁴ Судя по дате, письмо написано из блокадного Ленинграда в Куйбышев. Как известно, ученый оставался в осажденном городе до февраля 1943. Эти полтора года оказались исключительно плодотворными в музыковедческой деятельности Б. Асафьева: им создано около 30 работ общим объемом свыше 100 печатных листов. М. Храпченко в то время – председатель Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР. Б. Асафьеву в 1941 г. было 57 лет, жене Ирине Степановне и ее сестре-близнецу – 56.

личностям, и сама она, молодая привлекательная женщина, талантливый музыкант, занимательный собеседник, не могла не вызвать встречного интереса. Но доподлинно об этом ничего не известно.

Вернувшись в 1944 году в родной город, Хинчин восстанавливается на работе в Киевской консерватории. Вскоре она возглавляет кафедру истории русской музыки, созданную, скорее всего, «под нее». Летом 1945 года ее утверждают в звании доцента. В консерватории она ведет курсы русской и советской музыки, оперной драматургии, семинар по критике, спецкласс и семинар по специальности. В характеристике, подписанной директором, она названа одним из ведущих молодых научных работников и педагогов вуза, отмечены прекрасные результаты научной работы ее студентов и аспирантов.

Хинчин печатается в газетах и журнале «Радянська музика», сдает в издательство монографию о М. Д. Леонтовиче объемом 8 авторских листов, работает над докторской диссертацией. Регулярно выступает на сцене филармонии в качестве лектора. Становится популярной в консерватории и городе.

Одновременно ее назначают деканом вокального факультета. По-видимому, к этому времени работа с вокалистами занимает в ее жизни место, равное по значимости воспитанию музыковедов. Еще до войны она работала концертмейстером в классе профессора К. И. Брун, самостоятельно занималась с ее учениками, а с некоторыми из них продолжала занятия и после того, как они окончили консерваторию. Клару Исааковну, в прошлом солистку оперных театров, Хинчин считала блестящей певицей и прекрасным педагогом, была с ней в очень близких отношениях. У нее училась петь, от нее перенимала педагогические навыки. Видимо, благодаря их многолетнему сотрудничеству увлечение вокалом и преподаванием вокала получило профессиональную базу. Среди тех, кому она аккомпанировала, кому помогала стать музыкантом, – баритон Д. Гнатюк, тогда совсем молодой, не имеющий профессиональной подготовки, в 1948 году впервые вышедший на оперную сцену, а впоследствии ведущий солист Украинского театра оперы и балета, народный артист СССР.

И тут – в соответствии с законами остроконфликтной драматургии, с характерными для нее внезапными вторжениями, резкими сломами в развитии – грянул гром. Наступила черная полоса в ее жизни – 1948-й и, особенно, 1949 годы. Черной она была для большей части советской художественной интеллигенции. Оправившись от военных потрясений, власть с новой силой начала избиение музыкальной культуры. Начало положили совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б) и последовавшее за ним постановление «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели». Музыкальное искусство, хуже других поддающееся государственно-идеологическому контролю, загоняли в стойло социалистического реализма. От музыки требовалась доступность пониманию «простого советского человека», опора на народную песенность в духе русской классики XIX века, указывались приоритетные области творчества (опера, хоровые жанры, программный симфонизм, популярная музыка для небольших оркестров, для народных инструментов и т. п.). Все, что не вписывалось в заданные рамки, объявлялось «формализмом». Главными «формалистами» страны были объявлены Мясковский, Прокофьев, Шостакович, ряд других крупных мастеров – цвет советской композиторской школы. Попутно отмечалось «нетерпимое состояние советской музыкальной критики», а именно той ее части, которая высоко оценивала искусство названных художников.

По всем правилам подобных идеологических кампаний, свои «формалисты» были определены «на местах». На Украине главной жертвой «охоты на ведьм» был, безусловно, Б. Лятошинский, а вместе с ним И. Бэлза, М. Гозенпуд, Г. Таранов. Среди музыковедов особенно остро критиковали Л. Хинчин и Г. Киселева, которые не только «не хотели вести решительную борьбу с декадентством, но и отрицательно влияли тем самым на

студентов консерватории»⁵. О крайне болезненных, разрушительных последствиях этих «воспитательных мер» для попавших под их каток людей, для всего музыкального искусства в последние полтора-два десятилетия много написано⁶.

Антиформалистический шабаш не стихал весь год. Поэтому, вероятно, не все и не сразу заметили, что в конце 1948 года эстафету приняла новая кампания: в «Правде» появилась редакционная статья «Об одной антипатриотической группе театральных критиков». На самом деле, зерна ее были посеяны ранее: еще с 1947 в статьях, докладах и постановлениях звучали выражения: «низкопоклонство перед иностранщиной», «раболепие перед современной реакционной культурой буржуазного Запада», «слепое подражание чужим образцам». Тогда же в одной из речей главного сталинского идеолога А. Жданова промелькнула формулировка «безродные космополиты», ставшая черным знаменем нового похода. Стал ясен его неприкрытый антисемитский дух. В общегосударственном масштабе важнейшими его вехами стали ликвидация агентами МГБ выдающегося актера, режиссера, общественного деятеля С. Михоэлса, сфабрикованное дело по обвинению участников Еврейского антифашистского комитета в государственных преступлениях и шпионской деятельности (комитет был распущен, его участники арестованы, 13 из них в 1952 году расстреляны), «дело врачей», прекращенное лишь со смертью Сталина.

В музыкальной среде гонениям подверглись всесоюзно известные ученые и педагоги: М. Друскин, А. Должанский, Д. Житомирский, Г. Коган, В. Конен, Л. Мазель, И. Нестьев. На Украине антикосмополитическая истерия приобрела наиболее одиозные формы. На сей раз, как пишет Е. Зинькевич в специально посвященной этим событиям статье, «“принятие мер” не ограничивалось публичным шельмованием. Наказания были более жестокими: лишение работы, исключение из Союза [композиторов], аресты. И тут уже главными “героями” стали именно музыковеды, хотя и композиторам перепало...»⁷. Бесконечной чередой шли собрания, на которых прорабатывали «провинившихся». Хинчин, вместе с М. Гейлиг и А. Гозенпудом, уволили из консерватории. И. Бэлзе и М. Пекелису досталось заочно: к тому времени они в Киеве уже не работали, А. Луферу – посмертно. Наиболее трагично сказался 1949 год на судьбе именитого (теперь) фольклориста М. Береговского, исследователя еврейской народной музыки: он был лишен работы в консерватории и АН УССР, в 1950 арестован и осужден на 10 лет лагерей (освобожден в 1956)...

Их не просто критиковали – стремились унижить, растоптать, уничтожить. Ораторы не стеснялись в выражениях. О Хинчин, в частности, говорилось: «жалкое убожество мысли», «черствое перо», «все рассматривает рыбьими глазами», «тарабарский язык», «вредная писанина»... Погромщики глумились над аналитическими методами исследователя. Так, по поводу ее работ о Чайковском было сказано: «Советскому читателю навязывается мысль, будто кроме вычленения ячеек, сжатия и дробления Чайковский ничего не создал»⁸.

Вменялось в вину и то, что в работе о вокальном творчестве В. Косенко она упрекала его в пассивном следовании шумановской традиции – на языке обвинителей это

⁵ Цит. по: Зинькевич О. Музикознавство та державна ідеологія: досвід, втрати, проблеми // Українське музикознавство: науково-методичний зб. Вип. 28. Київ, 1998. С. 66.

⁶ См., в частности: Головинский Г. Так что же произошло в 1948 году? // Сов. музыка. 1988. № 8; Житомирский Д. На пути к исторической правде // Муз. жизнь. 1988. № 13; Васина-Гроссман В. Профессия – историк // Муз. жизнь. 1988. № 16; Малышев Ю. О некоторых уроках прошлого и настоящего // Сов. музыка. 1989. № 4; История музыки народов СССР. Т. 7. Вып. 3. М., 1997. С. 225–234; Е. Зинькевич. Указ. труд.

⁷ Зинькевич Е. Указ. труд. С. 67–68.

⁸ Там же. С. 68, 70. Приведенные цитаты – из докладов А. Штогаренко, в те годы зам. председателя правления Союза композиторов Украины, и В. Довженко, зав. отделом музыковедения Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского, члена правления СКУ. Последний в 1935–1940 гг. работал на кафедре истории музыки консерватории и всех гонимых знал лично.

называлось «утверждать вздорную мысль о влиянии на этого композитора немецкой музыки»⁹. Не допускались никакие аналогии между русской, советской музыкой и музыкой зарубежной. Зарубежной музыки, особенно новой, лучше вообще было не касаться, а Хинчин «пропагандировала творчество буржуазных композиторов» Дебюсси и Равеля. Это сегодня мы смеемся, слушая частушку:

Вот от этих Дебюсси
Все несчастья на Руси.

Тогда было не до смеха.

Приказ об увольнении, подписанный 5 марта 1949 года, принесли домой 8 марта. По воспоминаниям В. Конен, в институте им. Гнесиных запланированное на 8-е число собрание перенесли на 9-е: «Хотя этот день еще не праздновался с таким размахом, как позже, все же было как-то неудобно выгонять женщину именно 8 марта»¹⁰. Киевские вершители судеб до таких тонкостей не снизошли. Впоследствии «женский праздник» Лия Яковлевна не любила. Когда ровно через год ее пришли поздравить саратовские студенты, она сказала, что этот день для нее – не праздник, а траур...

Студенты спецкласса Хинчин, все четверо, были переведены к другим педагогам, почти готовые дипломные работы спешно переписывались, но девушки продолжали тайно встречаться со своей любимой наставницей и работать под ее руководством. Посыпались доносы, от них требовали отречения и покаяния (никто этого не сделал), Л. Хусид поплатились исключением из комсомола и консерватории. По ее свидетельству, после защиты к хинчиновским воспитанникам подошел Б. Лятошинский: «Я не сомневаюсь в том, что вы сейчас пойдете к Лии Яковлевне. Передайте ей, что ТАК защитились только ее ученики» (письмо к автору статьи от 17 марта 2004 г.).

...Трагические кульминации нередко оттеняются островками лирики, так называемыми «эпизодами в разработке». В тяжелейшем для нее 1949 году она встретила с певцом Киевского театра музыкальной комедии Александром Павловичем Здановичем (1902–1982), с которым была поверхностно знакома еще в Куйбышеве, и связала с ним свою жизнь. Он, член ВКП (б) с благополучной анкетой, не боялся оказывать ей знаки внимания, приходил в гости, когда многие в страхе отвернулись от парии.

Хинчин покидает Украину, с которой была соединена теснейшими, кровными узами, но не теряет с ней связи. Каждое лето, а часто и на зимних каникулах она приезжает погостить к родным, неизменно встречается со своими бывшими выпускниками и коллегами, но порога консерватории не переступает. Она войдет в число авторов изданного в Киеве сборника воспоминаний о В. Косенко. В повседневной педагогической работе она будет не раз обращаться к украинской музыке, в частности, в Ростове, на семинаре по современной музыке – знакомить студентов-музыковедов и композиторов с симфониями Б. Лятошинского.

О саратовском периоде (1949–1957) сведений сохранилось немного. Г. Виноградов вспоминает, что ее приход в консерваторию был не просто неординарным событием, «это было явление... космологического порядка». Однако на рубеже 40–50-х годов на историко-теоретическом факультете учились всего два студента, а на четвертом курсе он остался один. Ему, единственному, Хинчин читала лекции по истории зарубежной и русской музыки, оперной драматургии, поражая высочайшим уровнем познаний, прекрасным владением фортепиано и голосом. Помимо этого, она консультирует в смежных областях – музыкальной формы, полифонии, инструментовки. Как и в Киеве, руководит работой Научного студенческого общества, сотрудничает с филармонией и местными газетами. По ее ходатайству, с 1950 года в Саратовской консерватории стал

⁹ За дальнейший расцвет украинского советского музыкального искусства. На собрании композиторов Киева // Правда Украины. 1949. 19 марта.

¹⁰ Конен В. 100 лет музыкальных впечатлений // Муз. академия. 1998. № 1. С. 115.

работать и А. Зданович. Спустя год, 19 сентября, в день его рождения, они вступают в брак, и проживут вместе более 30 лет, до смерти Александра Павловича. Этот день непременно отмечался сбором гостей. При этом Лия Яковлевна при каждом удобном случае доверительно сообщала, что брак официально не зарегистрирован (обычно обманывают «в другую сторону»).

Через год с небольшим после отъезда Хинчин из родного города неизлечимо заболевает ее мать, мучения продолжаются два с половиной года. Она чаще и на более продолжительное время ездит в Киев, а в Саратове, городе еще не вполне знакомом, ищет любые возможности для дополнительных заработков: бесплатная медицина всегда требовала немалых денежных средств. Лия Яковлевна готова на любую работу, даже не по специальности. «Необходимо... все основные и дополнительные силы бросить на заработки, чтобы посылать столько денег в Киев, сколько необходимо» (письмо Л. Раввиновой от 11 декабря 1950 г.).

По-видимому, она быстро завоевывает известность и в Саратове. К примеру, уже в первый месяц пребывания на новом месте выступает на открытом заседании ученого совета с докладом об эстетике А. Н. Радищева, чья жизнь была связана с Саратовом и чье 200-летие тогда отмечалось.

Возобновляются и выходят на новый уровень занятия с вокалистами. Камерного пения как отдельной учебной дисциплины тогда еще не существовало, и она – кандидат наук, доцент – берется аккомпанировать в классе А. Здановича. Следует учесть, что сам Александр Павлович, начиная работать в консерватории, только что завершил артистическую карьеру, не имел никакого педагогического опыта и нуждался в ее помощи не меньше, чем его студенты. В саратовском Личном деле Хинчин сохранился любопытный документ – запрос директора консерватории С. Заливухина в Комитет по делам искусств (приводится с сохранением оригинальной стилистики):

«В связи с отсутствием в Саратовской Госконсерватории достаточного количества концертмейстеров, в этом году так сложились обстоятельства, что вокальный класс ст. преподавателя А. П. Здановича, состоящий из ценных мужских голосов, остался без концертмейстера.

В связи с этим, дирекция Саратовской Госконсерватории просит разрешить в качестве исключения оплату концертмейстерских часов доценту историко-теоретической кафедры Хинчин Л. Я.».

Напротив, научно-исследовательская работа замораживается. В саратовский период Лия Яковлевна не опубликовала ни одной научной статьи, хотя в эти годы консерватория выпускала сборники трудов. Лишь небольшой ее критический обзор «Музыкальная жизнь Саратова» появился в журнале «Советская музыка».

В 1956 году открывается консерватория в Новосибирске, директором ее назначен Н. Ф. Орлов, музыковед-историк по специальности. Опытный администратор, уже работавший на руководящих постах в ряде консерваторий, он хорошо знал музыкальный мир и потому в течение первых лет привлек к работе крупных специалистов из Киева, Баку, Алма-Аты, Красноярска, Ленинграда, Москвы. В 1957 году в их число, наряду с А. Н. Амитоном, Г. И. Пеккером, Е. М. Зингером, вошла и Хинчин, приглашенная на должность зав. кафедрой истории музыки. Чуть позже к ней присоединится Зданович. О причинах отъезда она говорит уклончиво, глухо упоминая о сжавшемся вокруг нее кольце, вынудившем «бежать без оглядки». С гордостью отмечает, что в Новосибирске ее «очень ждали, страстно “хотели получить”, роскошно встретили». Однако жить первое время приходится в консерваторском классе, «переоборудованном в “будуар”» (письмо к Л. Хусид 15 октября 1957).

Как прежде в Саратове, она сразу же активно включается в учебную и художественно-творческую жизнь вуза, возглавляет НСО. Уже в ноябре рецензирует в газете концерты педагогов консерватории. Готовит для местного телевидения передачи о коллегам, выступает с открытыми лекциями, одна из которых, «Творческий облик

Бородина», состоялась на вечере, посвященном 125-летию со дня рождения композитора и прошедшем в ноябре 1958 года в Концертном зале НГК. К привычному кругу педагогических обязанностей добавляется класс камерного пения.

Словом, она становится фигурой исключительно заметной и авторитетной, как это происходило и будет происходить везде, где бы она ни появлялась. Спустя много лет коллеги оценят ее отъезд из города как утрату невосполнимую¹¹. Новосибирцы и ныне называют ее в ряду педагогов, сыгравших историческую роль в становлении вуза; ее имя часто упоминается на страницах подборки документов из истории консерватории, публикуемых «Сибирским музыкальным альманахом»¹².

Наряду с этим, Хинчин – лектор общества «Знание», проректор Новосибирского народного университета культуры и член Областного методического совета таких университетов, член Правления Сибирского отделения СК, член худсоветов Радиокomiteта и Новосибирского Академического театра оперы и балета. С театром связи особенно тесные и многообразные. Зная его жизнь изнутри, любя и тонко чувствуя оперное искусство, она регулярно пишет о нем на страницах сибирских газет. Кроме того, театр, заинтересованный в притоке свежих сил, в 1961 году приглашает в качестве стажеров большую группу студентов. Среди них – плоды семейного «совместного производства» доцентов Здановича и Хинчин, в частности, тенор Валерий Егудин, в будущем один из лучших советских исполнителей партии Германа в «Пиковой даме», народный артист СССР, директор театра, зав. кафедрой в консерватории. Из ее класса камерного пения выходят также Борис Мазун – лауреат Всесоюзного конкурса им. М. П. Мусоргского, народный артист России, профессор и Нина Афанасьева – лауреат Первого конкурса им. М. И. Глинки (в 1960 году Лия Яковлевна ездила на конкурс вместе с ней), дипломант конкурса им. Р. Шумана, заслуженная артистка республики, другие талантливые певцы.

Несколько активизируются, в сравнении с саратовским периодом, научно-публицистические занятия. В письме к Л. Хусид, сквозь обычный для нее скорбно-патетический тон, прорывается мажорный аккорд: «Работаю, правда, хорошо, особенно пишу, пишу, пишу» (12 марта 1958). Исследования Хинчин публикуются в трех консерваторских сборниках (последний выходит из печати уже после ее отъезда из города), «Советская музыка» печатает три статьи – о музыкальной жизни города и новых сочинениях сибирских композиторов, журнал «Сибирские огни» – рецензию на новую книгу об Алябьеве. Участвует в научной конференции в Риге, посвященной Я. Витолу.

В 1960 году в консерватории меняется директор, и постепенно в коллективе нарастают конфронтационные тенденции, достигшие апогея во второй половине десятилетия. Темперамент Лии Яковлевны, ее способность притягивать конфликты и притягиваться к ним не позволяют ей держаться в стороне от «войны коалиций». Отношения с новым руководством резко ухудшаются. Она уходит с заведования кафедрой (1963), на некоторое время фактически покидает кафедру вообще, сохранив за собой только занятия с двумя студентами спецкласса и сосредоточив основную часть учебной нагрузки в классе камерного пения. Личное дело хранит чрезмерно эмоциональные для подобных бумаг ее заявления на имя ректора и его подробные, в несколько пунктов, резолюции, в которых читается нескрываемое раздражение. Многозначительно и отсутствие в этой папке каких бы то ни было документов между 1964 и 1967 годом.

¹¹ Свешникова В. Николай Федорович Орлов // Сибирский музыкальный альманах, 2001. Новосибирск, 2002. С. 257.

¹² Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки в документах и материалах. 1956–1961 / Публикация А. Асиновской // Сибирский музыкальный альманах, 2000. Новосибирск, 2001; То же. 1961–1962 // Сибирский музыкальный альманах, 2001. Новосибирск, 2002. См. также: Гуренко Е. Консерватория превыше всего (отчет о работе в должности ректора на расширенном заседании ученого совета 2 октября 1987 года) // Там же; Митин В. Воспоминания о педагогах Новосибирской консерватории // Вопросы музыковедения: Сб. ст. Новосибирск, 1999.

В своем желании покинуть Новосибирск Лия Яковлевна была не одинока: в течение двух лет уехали Ю. Г. Кон, В. В. Задерацкий, А. М. Азатян, В. И. Слоним, З. Ш. Тамаркина, А. С. Барон. Группа авторитетных педагогов воспользовалась возможностью переехать в Ростов, где в 1967 году открывался музыкально-педагогический институт. Вместе с Хинчин и Здановичем с берегов Оби на берега Дона переселились А. Н. Амитон, В. М. Гузий и другие, здесь же оказался Н. Ф. Орлов – первый зав. кафедрой истории музыки.

В Ростове Хинчин провела 21 год, с момента создания института до последних своих дней. Ни с каким другим вузом она не была связана столь продолжительный срок. В профессиональных занятиях Лия Яковлевна концентрируется, главным образом, на преподавании, здесь ее ждут главные успехи. Ростовский период – «зона кульминации» в ее педагогической деятельности. Статистические данные впечатляют: 48 дипломников, в том числе 10 выпусков по 3 специалиста, в отдельные годы – по 4. На сегодня среди них – 3 доктора искусствоведения, профессора, не менее 9 кандидатов наук¹³. Последняя дипломная работа, на титульном листе которой значится фамилия Хинчин как научного руководителя, защищалась на следующий год после ее кончины. Больших творческих успехов добились и выпускники класса камерного пения – ныне народный артист России А. Ненадовский, народная артистка Украины С. Добронравова, заслуженные артисты России Н. Майборода, В. Мостицкий, заслуженный артист Украины А. Басалаев.

В 1977 году ей присваивается ученое звание профессора с уникальной формулировкой: «по кафедре истории музыки (класс камерного пения)».

Проявила она себя и на административном поприще. В 1974 году, с уходом Н. Орлова на должность проректора по научной работе, Хинчин назначается заведующей кафедрой. Это годы первых полноценных выпусков, и Лия Яковлевна активно принимается за формирование кафедры. К уже работающим двум ее выпускникам, А. Цукеру и Е. Шевлякову, в течение нескольких лет прибавляются А. Селицкий, Н. Бекетова, Н. Мещерякова. Кроме того, ее учениками фактически являются Т. Рудиченко, начинавшая в классе Хинчин, но «отданная в фольклористы», и И. Демина, которая свой путь педагога начинала ее ассистентом. Здесь названы только те, кто и сейчас трудится на кафедре, но были приняты на работу также Л. Бакши, В. Щербакова, М. Бугаева. Любопытно, что И. Берман, ряд лет преподававшая на кафедре, в 1947–1948 годах готовилась под руководством Лии Яковлевны к вступительным экзаменам в Киевскую консерваторию, за несколько месяцев прошла с ней полный курс музыкальной литературы и тоже называла себя ее воспитанницей. Таким образом, Хинчин по праву должна считаться подлинным создателем кафедры истории музыки.

Когда спустя 10 лет она по собственному желанию ушла с заведования, то предприняла большие усилия, чтобы этот пост занял назначенный ею преемник – А. Цукер. Пусть не сразу, план этот все же осуществился при ее жизни.

Остальные сферы деятельности отходят на второй-третий план, но не отбрасываются вовсе. Она еще выходит на сцену в качестве концертмейстера на вечерах своего класса камерного пения. Изредка пишет в газетах. Научная работа движется вяло. В библиотеке консерватории хранятся 10 ее рукописных работ. Опубликована лишь одна из них.

Ее стихией продолжают оставаться разного рода публичные мероприятия, будь то заседание ученого совета, НСО, собрание композиторской организации или кафедральное обсуждение научных работ педагогов. Выступления Хинчин всегда с нетерпением ожидаются присутствующими и неизменно отличаются глубиной, пронизательностью и парадоксальностью суждений.

¹³ Список выпускников Л. Я. Хинчин см. в Приложении II.

Годы берут свое. Никогда не отличавшаяся крепким здоровьем, она все чаще болеет, что не способствует доброму расположению духа. Мучительно тяжело переживает смерть А. Здановича, не может оправиться от потери до самого конца.

Развязка наступила в 1988 году: Лия Яковлевна умерла 14 октября, в день рождения своей матери. Ее похоронили на Северном кладбище, в Аллее почетных граждан города.

В консерватории бережно хранят память о ней как о выдающемся музыканте, стоявшем у истоков вуза, учителе, близком для многих человеке. В помещении кафедры истории музыки вывешены планшеты с фотографиями, на которых она запечатлена с учениками разных лет. Дважды проводились мемориальные акции. В 1994 году, к 80-летию со дня рождения Хинчин (а также к 70-летию со дня рождения А. Сохора, у которого учились в аспирантуре А. Цукер и Е. Шевляков) прошли «Дни памяти». Их программа включала в себя научную конференцию (по материалам которой издан сборник статей «Памяти учителей», 1995), выставку трудов, концерты. В 2004 году кафедра тоже организовала «День памяти»: «круглый стол», два концерта, посещение места упокоения.

На теоретико-композиторском факультете вряд ли отыщется студент, никогда не слышавший ее имени.

КОЛЛИЗИИ ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА

Нет необходимости доказывать, что судьба любого человека не есть сумма событий его жизни: личные качества предопределяют его земной удел в не меньшей степени, чем стечение обстоятельств. Тем более – судьба крупной творческой личности. Череда фактов не объясняет логики судьбы, факты сами требуют объяснения, подобно тому, как при анализе музыкального произведения описание основных тем и разделов формы еще далеко от постижения его драматургии и художественной концепции. Создать «концепцию жизни» Лии Яковлевны Хинчин – задача заманчивая, но в рамках настоящего очерка вряд ли осуществимая: для этого надо быть либо профессиональным психологом, либо писателем уровня С. Цвейга или А. Моруа. Однако предпринять подобную попытку биограф обязан: постараться понять психологию своего героя, его душевные движения, явные и скрытые мотивы поведения, почувствовать его силу и слабость, познать причины взлетов и неудач.

Не требует специальных оговорок и то обстоятельство, что, вступив на этот путь, биограф неизбежно будет более субъективным, чем при составлении собственно жизнеописания.

...Изначальные свойства натуры Лии Яковлевны – исключительный музыкальный талант, сильнейшая впечатлительность и повышенная острота реакций на все, что происходит с ней или вблизи нее. Учитывая эти обстоятельства, мы вправе предположить, что тревожения родителей в ее ранние годы – ощущение смертельной опасности, необходимость срываться с места – должны были наложить отпечаток на психику ребенка. Такова «драматургическая завязка» ее жизни, которая, как известно, нередко выступает своего рода моделью последующих кульминаций. Погромы эпохи Первой мировой и Гражданской войн стали предвестником событий начала и конца 40-х, двух вынужденных, похожих на бегство, отъездов из Киева – вследствие начала войны и изгнания из консерватории.

В детстве она не просто учится музыке и хорошо играет на инструменте. Она испытывает потребность в слушании музыки и музицировании. Слушателем она была заинтересованным и восприимчивым, концерты всегда приводили ее в волнение; слушая Шестую симфонию Чайковского, плакала. Позднее Чайковский станет ее первой музыковедческой любовью. Аккомпанирование певцам, затем обретение класса камерного пения реализуют ее исполнительский дар, о чем ниже будет сказано подробнее.

Качества, необходимые творческому человеку, в повседневной жизни нередко становятся тяжким бременем для их обладателя и его близких. То, что для кого-то было пустяком, не стоящим внимания, ею воспринималось как нечто до чрезвычайности важное, исполненное глубокого смысла. Она была «человеком без кожи». Своим острейшим слухом улавливала и различала «четвертитоны», еще более тонкие градации, недоступные восприятию окружающих. Таков же был «слух» эмоциональный – на действия и бездействие людей, на обыденную речь и молчание, на интонацию, мимику, то есть на все то, из чего складываются человеческие отношения.

Притом, что всю жизнь ее окружало множество людей, она никогда не была удовлетворена качеством общения. В учениках и коллегах, в учениках, ставших коллегами, она искала родственную душу и не находила ее. Не хватало меры искренности, подлинности чувств, их «градуса». Ей требовались ежеминутные доказательства, подтверждения любви, хорошего отношения. К примеру, студент после летних каникул мог услышать от нее сказанное с глубокой обидой и непередаваемым сарказмом: «За два месяца могли бы снять трубку или купить открытку за три копейки и поинтересоваться, не умерла ли я...» Сама она нуждалась в том, кому можно доверить сокровенное, кто поймет до конца всю гамму ее чувств и настроений. Эта неудовлетворенность порождала бесконечные «выяснения отношений». Нередко они приводили к разрывам, иногда временным, до ближайшего «выяснения», иной раз навсегда. Чем теснее человек был с нею связан (к примеру, кровный родственник), тем выше был уровень притязаний. Быть любимым ею означало подвергаться нелегким испытаниям, постоянно находиться в поле столь высоких температур, которые мало кто выдерживал, чтобы не сказать: не выдерживал никто. Одержимая вечным поиском, порой она приближала человека, заведомо не подходящего на такую роль. Ошибалась в людях? Точнее, выдавала желаемое за действительное. Избегать конфликтов с ней могли либо те, кто держался на отдалении, либо те, кто соглашался на беспрекословную покорность. Но слабохарактерных она не уважала.

В конце 40-х – начале 50-х годов, когда Лия Яковлевна остро переживала перенесенные унижения, разлуку с семьей, навалившуюся тяжелую болезнь матери, к ней была очень близка Л. Раввинова. Когда они разлучались, письма слались часто, временами едва ли не ежедневно. В одном из них читаем: «Твои лирические письма, как ты их называешь, доставляли и доставляют мне радость. И знаешь почему? Потому, что я очень хорошо чувствую, что это не фразы, а душа! Если бы ты даже и не писала этого, то я все равно ощущаю это. Поэтому прощаю тебе твои страшные преувеличения меня, моих качеств. Хотя, как будущему историку, я не должна была бы тебе простить» (от 6 октября 1949 г.). Неделью спустя, на ту же тему: «Я ведь во всех смыслах очень обыкновенный человек с миллионом недостатков и с некоторыми способностями чувствовать людей и музыку. Кстати, в людях я столько ошибалась, что уже и в эти свои способности не верю. Люди подводят очень часто, ты это помни. Вот так и со мной. Я не хочу, чтобы, узнав меня поближе, ты совсем разочаровалась. Готовь себя к этому постепенно» (14 октября 1949 г.). Действительно, она ощущало свое несовершенство, и могла, критически высказавшись в чей-либо адрес, добавить осуждающе: «Вы мне напоминаете меня!»

Потребность «чувствовать людей и музыку» была одинаково острой – разными были «успехи» в этих областях. Люди не оправдывали надежд, предавали, Музыка не обманула ни разу.

Судьба лишила ее радости материнства. Если изъясниться в категориях психоанализа, поиск родственной души был в большой мере поиском собственного нерожденного дитяти. А. Гордон прав, считая, что у нее был сильно развит материнский инстинкт, что, имея она собственного ребенка, ее жизнь сложилась бы иначе, что по отношению к некоторым ученикам она чувствовала себя матерью. Кстати сказать, его, любимого племянника она называла «сынок», в письмах к Л. Раввиновой встречается ласковое обращение «доця». Однако можно с уверенностью утверждать: будь у нее дети,

отношения с ними складывались бы непросто. Дети породили бы новый очаг напряженности, создали бы еще один конфликтный узел в многоплановой драматургии ее бытия. Наверняка она ревновала бы их ко всем, с кем они вступали бы в деловые или личные контакты, как ревновала она своих «детей»-выпускников к их мужьям и женам, к руководителям в аспирантуре, к обучению в которой всячески подталкивала.

На вопрос: «Как поживаете?» неизменно отвечала: «Очень плохо!». При этом очаровывала своей беззащитной улыбкой, ценила юмор. Один из тех, кто знал ее по Новосибирску, свидетельствует: «На ее традиционных раутах по случаю дня рождения собирались все ее ученики. Царила атмосфера теплого, душевного комфорта. Лия Яковлевна очень любила анекдоты. И каждый из нас должен был рассказать интересный, смешной анекдот. Они сыпались, как из рога изобилия, и все от души заразительно смеялись»¹⁴. Ростовчане узнают в этом описании знакомую картину.

Как видно, характеризуя личность Хинчин, невозможно сформулировать какой-либо тезис, чтобы рядом с ним моментально не возник антитезис. Кажется, каждое качество ее натуры имело своего негативного двойника. Она жила в состоянии перманентного внутреннего дискомфорта, и потому жила трудно. Вместе с тем, любые признаки благополучия – у себя или у других – вызывали шквал язвительных замечаний. В ней жил дух противоречия, она была соткана из противоречий.

Отличалась пессимистическим мировидением – и являла собой образец деятельной активности, негасимого духовного и душевного горения.

Таила переживания глубоко внутри – и грешила некоторой театральностью поведения (жестикуляция и мимика, динамический профиль речи, дикция, паузы), эпистолярного стиля. Во всем ей был присущ, если воспользоваться термином оперной драматургии, принцип «крупного штриха».

Воспитывала в учениках самостоятельность мышления – и требовала безоговорочного подчинения. Сама же не любила соглашаться ни в бытовых, ни в творческих вопросах. Б. Левенберг, не раз наблюдавший за ней на собраниях Ростовской композиторской организации, отмечает: «Если в её присутствии обсуждаемое сочинение подвергалось резкой критике, можно было быть уверенным, что она встанет на его защиту. И часто даже не потому, что сочинение этой критики не заслуживало – просто мнение Лии Яковлевны всегда было *особым*, против течения! Даже если она сама была с этим своим мнением не согласна!» То же постоянно происходило на заседаниях кафедры, научных конференциях и проч.

Она могла существовать только в атмосфере высокого драматического напряжения. Ее конфликты с другим были, по-видимому, лишь слабым отголоском внутренних борений. Если бы Некто Всемогущий поместил ее в райские условия на земле, она попросилась бы обратно, в привычную среду или переустроила этот рай таким образом, что он перестал бы быть таковым.

Творческая биография Хинчин – трагедия не реализовавшего себя исследователя. Старт – в первый киевский период – был стремительным и обнадеживающим. Вынужденный перерыв на эвакуацию никак не повлиял на ее научные устремления и потенции. Возвращение в Киев отмечено новым подъемом активности в этой сфере. Все предвещало, что она быстро вырастет в крупного ученого. События 1948–1949 годов стали генеральной трагической кульминацией в судьбе Хинчин как ученого, в ее судьбе вообще.

История ненаписанной докторской диссертации и научной деятельности в целом в высшей степени драматична. Никаких следов начатой в Киеве работы о русско-украинских оперных связях не обнаружено (о ней говорится в характеристике директора консерватории, очевидно, между 1944 и 1948 годом). Покинув Украину, она, естественно,

¹⁴ Митин В. Указ. труд. С. 282.

отказывается от этой темы. Стресс от пережитого настолько силен, что в начальные три года пребывания в Саратове, она, вероятно, ничего не делает в этом направлении. Первое упоминание о докторской мелькает в письме от 11 октября 1952 года: «Я пытаюсь что-то пописывать по теме, связанной с проблемами советской оперы. Пока получается плохо». В следующем месяце говорит о намерении закончить в декабре работу, посвященную русским классическим традициям в советской опере. «А там возьмусь за большую – “Симфонизм в русской и советской опере”» (23 ноября). «Собираюсь понемногу заниматься диссертацией» (5 декабря). Спустя длительный срок: «...Потихоньку пишу, но движется медленно» (28 марта 1955).

Видно, что новую тему она ищет на уже вспаханном ею поле. К двум устоявшимся параметрам научных интересов – проблемы оперного симфонизма, сравнительно-исторический метод – добавляется новый: материалом избрана современность. Впрочем, новый – относительно, ибо к творчеству современных украинских авторов она уже обращалась. Пытаясь вернуться к научной работе, предпринимает определенные шаги. Использует пересадки в Москве (по пути из Саратова в Киев) для налаживания необходимых научных контактов и сбора материала. Однако и в этом плане не все складывается удачно. Сообщает: «Келдыш мне не пишет. Завязала связь с Кабалевским, но реально это пока мало что дает» (письмо от 23 ноября 1952 г.). Через три месяца: «Результаты моей поездки в Москву не очень внешне реальные, но заметны. Многие из нового в советской музыке услышала (в том числе и оперу), со многими поговорила и получила определенную пользу» (письмо от 26 февраля 1953 г.).

Объективные факторы, тормозящие работу, очевидны: главные достижения советского оперного театра еще «вне закона». Но факторы субъективные, надо полагать, куда сильнее: получается плохо, движется медленно.

В саратовской характеристике, выданной, вероятно, в 1957 году, сказано: «В течение последних трех лет доцент Хинчин Л. Я. работала над пособием по истории советской музыки для студентов историко-теоретических факультетов. В настоящее время она пишет работу “Некоторые особенности симфонического мышления в русской драматической симфонии”». Пособие, скорее всего, осталось незавершенным. Диссертационная тема вновь заменена, но сохраняет связь с книгой о Чайковском и кандидатской диссертацией. Какие-либо части или материалы работы также не сохранились.

Новосибирск. Сведения также противоречивы и скупы – только строки официальных характеристик. В 1960 году упоминается подготовка монографии «Жанр музыкальной драмы в русской советской опере», в 1964-м – «работает над докторской диссертацией по проблемам музыкальной драматургии советской оперы», а в 1967-м говорится, что она «в настоящее время приступила» (?! – А. С.) к ее написанию (без указания темы). Из документов следует, что взор исследователя вновь обращается к советской опере, может быть, потому, что идет ее реабилитация, на сцену после большого перерыва возвращаются шедевры Прокофьева и Шостаковича. Но очевидные «нестыковки» свидетельствуют и о другом: подлинная работа, систематическая и целеустремленная, не велась...

Ростовское двадцатилетие позитивных перемен не приносит. Из характеристики (не ранее 1973 – не позднее 1977): «В настоящее время Л. Я. Хинчин закончила работу над докторской диссертацией», что не соответствует действительности. Из написанного в Ростове – незавершенный труд «Инструментальные принципы обобщения в опере XX века. Очерки» (1974) объемом около 7 авторских листов, большая работа по той же проблеме, но на материале только оперы-драмы, статьи на близкие темы. В число авторов первого сборника научных статей, подготовленного Ростовским музыкально-педагогическим институтом в 1975 году, она не вошла. Единственная публикация осуществлена в 1979.

Этот скорбный список несбывшихся надежд побуждает искать их причину. Возможно, их несколько. Но одна из них несомненно коренится в событиях 1949 года. Как показало будущее, испытанное потрясение – не временное, оно навсегда. Какие-то интеллектуальные, духовные центры, отвечающие за научную деятельность, отказывают, пораженные тяжелым недугом. Отдавала ли она себе в этом отчет? Чувствовала ли произошедший в ней надлом? Объясняла ли как-нибудь, хотя бы для себя, суть и механизм совершившихся перемен? Если говорить о неосознанных ощущениях, была ли то «обида на профессию»? Или страх перед тем, что новые ее музыковедческие труды могут быть также подвергнуты остракизму? Скорее всего, ответов на подобные вопросы мы не узнаем никогда. Наверняка, психологические реакции носили иррациональный характер, и потому напрашивающийся «спор» с ними, суждения типа «не стоило так уж переживать; надо было вернуться к исследовательской работе» лишены смысла.

Видимо, тогда же меняется ее отношение не только к собственной научной деятельности, но и к музыкальной науке вообще. Бывавшим в ее ростовской квартире бросалась в глаза маленькая этажерка в кабинете. Ее содержимым домашняя библиотека по специальности и ограничивалась. Когда-то обмолвилась об оставшихся в киевском жилище двухстах клавирах, после гибели которых во время войны она не решилась заняться их новым собиранием. А книги? С какого-то времени перестала систематически следить за литературой, хотя журнал «Советская музыка» выписывался на дом. Ученики рано или поздно обращали внимание на то, что она почти никогда не рекомендует к прочтению те или иные музыковедческие труды. Более того, от нее можно было услышать странно звучащее в устах руководителя вузовского спецкласса: «Чем читать книжки, лучше послушать музыку, посмотреть ноты и подумать»¹⁵.

Разумеется, конец 40-х – начало 50-х годов – не лучшее время для советской музыковедческой литературы. Зная далекий от сугубой объективности взгляд Лии Яковлевны на вещи, можно допустить, что в печатавшихся тогда книгах и статьях ее отвращала махровая конъюнктурность, бесконечное пережевывание постулатов, изложенных в партийном Постановлении, крикливые клятвы в верности социалистическому реализму и народности, гнусные поношения великих творцов современности, антиисторичное стремление представить русскую культуру как развивающуюся изолированно от мировой и многое другое. Могло раздражать все то, отсутствие чего в ее собственных работах инкриминировалась ей на киевских судилищах.

Но ведь подобной продукцией литература о музыке не ограничивалась... Но ведь в 60–70-е годы картина была совсем другой, появлялись высокоценные исследования, в том числе, по вопросам, которые ее непосредственно интересовали... Однако, повторим, не будем дискутировать с человеком, который уже не может ответить, с кем и при жизни вступать в дискуссию было небезопасно.

Есть основания утверждать, что Лия Яковлевна знакомилась по меньшей мере с некоторыми трудами, но отношение к ним было заведомо негативным. В большинстве ее статей отсутствуют ссылки на источники. В редких случаях отдельные работы привлекается, но, в основном, лишь для того, чтобы оспорить их положения. Среди коллег-предшественников она, как правило, не видит и не ищет союзников – только оппонентов.

Между тем, в ее работах 50–80-х годов есть признаки формировавшейся, но так до конца и не сформированной научной концепции: избранный материал, сквозные идеи, характерные аналитические подходы. Когда читаешь труды исследователя подряд, они выступают достаточно явственно. Попытаемся, насколько возможно, эту концепцию реконструировать.

Ядро изучаемого материала – опера-драма XX века: «Воцтек» Берга, «Катерина Измайлова» Шостаковича, «Питер Граймс» Бриттена. Их главные герои, по ее

¹⁵ Из публикуемых в этом же выпуске Альманаха воспоминаний Л. Раввиновой-Бас явствует, что в более ранние годы отношение Хинчин к этому вопросу было иным.

излюбленному выражению, «характеры сложные, противоречивые», ей по-человечески близки и понятны, так же, как и сама напряженная, сгущено-психологическая атмосфера произведений. Научные предпочтения носят, безусловно, автобиографический подтекст: она знала не понаслышке, что значит быть в разладе с собой и с миром.

Наряду с этим, в сферу ее внимания попадает широкий круг явлений русского и зарубежного музыкального театра первой половины века и предшествующих эпох, генезис и эволюция оперы-драмы (Моцарт, Вагнер, Глинка), смежные явления, например, опера ораториально-эпическая, песенная, поздние творения Чайковского и Римского-Корсакова, оперы Рахманинова, балеты Глазунова, «Орестея» Танеева, около десяти сочинений Стравинского, оперы Прокофьева, Шапорина, Кабалевского, Щедрина, Слонимского.

Отправное положение, обосновывающее предмет исследования: в опере соотносятся ее исконные, собственно оперные черты и как бы привнесенные извне – инструментально-симфонические. Понятию «инструментальные принципы обобщения в опере» она отдает предпочтение, пользуясь и более традиционным, асафьевским понятием оперного симфонизма.

По текстам разных работ рассеяны наблюдения над чертами оперы-драмы как особой разновидностью жанра, к сожалению, нигде не собранные в единую формулировку: многоплановость драматургии, интенсивное развитие действия, острота кульминаций, совпадение генеральной кульминации и развязки (другой тип завершения удачно назван «драматургическим многоточием»). В фокусе анализа – факторы, способствующие единству развития: сквозные темы, лейтмотивы картин, ладотональные закономерности, лейттональности. Подробно рассматривается диалектика контрастирования: интонационная близость тем внутри какой-либо одной образной сферы, точки интонационного соприкосновения между противоположными сторонами конфликта. О последнем случае однажды сказано, что такое соприкосновение осуществлено «не как [свидетельство] внутренней близости и родства образов, а как средство, объединяющее их в едином конфликте»¹⁶. Понимание музыки как «искусства интонируемого смысла», чуткое вслушивание в жизнь музыкальной ткани, проникновение в недра интонационных процессов говорит о принадлежности школе Б. Асафьева.

Особое внимание уделено оркестровым эпизодам, написанным в формах инструментальной музыки – фуги, пассакалии.

Складывалась и типология инструментального обобщения: через песенный жанр; то же, но с привнесением «более глубинной интонационно-тематической разработки»; драматизация и существенное переосмысление жанрово-бытового материала и др.

«Фирменный знак», то, что всегда производило сильнейшее впечатление и на лекциях, – неожиданные сопоставления. Иногда, следует признать, они казались несколько искусственными, но чаще снайперски точно били в цель, обнаруживая никем не замеченные ранее «силовые линии» музыкально-исторического процесса. Историю музыки она постигала теми же методами и «слышала» ее подобно партитуре симфонизированной музыкальной драмы – в единстве противоположных сущностей, в их качественных переосмыслениях, во взаимосвязях и взаимообусловленности. Так, к примеру, в одном ряду оказывались «Орестея» Танеева, «Китеж» Римского-Корсакова, «Царь Эдип» Стравинского (по Хинчин, образцы эпической драмы) или «Иоланта» Чайковского, «Франческа да Римини» Рахманинова – и «Тристан» Вагнера (монотематизм, черты поэмности и сонатности).

Не столь уж малочисленные работы, созданные за 30 лет, должны были сложиться в книгу очерков, на основе которой могла бы защищаться докторская диссертация. Увы, цельного труда так и не получилось. Та, кто смолоду изучала целостность как научную проблему, не смогла достичь искомой целостности в трудах о ней.

¹⁶ Хинчин Л. Опера Кабалевского «Семья Тараса» как образец музыкальной драмы // Научно-методические записки Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки. Вып. 1. Новосибирск, 1958. С. 53

Случается, что певец в результате сильного нервного потрясения теряет голос. В марте 1949 года в ней навсегда умолк голос большого ученого. Все последующее было попытками восстановить его. Попытками безуспешными. Провидение дважды спасло ее от погромов в детстве. Она избежала уничтожения, эвакуировавшись из Киева в 1941-м. В 1949-м преследование достигло цели. Тоталитарное государство в лице киевских погромщиков совершило убийство: в ней был убит многообещающий исследователь.

Если она хоть в какой-то мере все-таки осознавала это, можно принять гипотезу Н. Спектор относительно судьбы асафьевских писем. По ее свидетельству, письма вызывали у Лии Яковлевны очень сильную амбивалентную реакцию. С одной стороны, она гордилась похвалами Б. Асафьева и потому предавала их гласности. С другой – послания из прошлого вызывали нестерпимую боль, потому что мэтр предсказывал ей блестящее научное будущее и оказался неправым. Н. Спектор допускает, что в последние годы Хинчин сама их уничтожила – ампутировала источник боли.

Ученый погиб, но Музыкант остался жив. Колоссальный творческий потенциал устремился в другие русла – исполнительское и педагогическое. С роялем связана фактически ее вторая профессия. Вокал – ее фортуна, важнейшая лейттема всей жизни: от песен мамы и бабушки до выхода замуж за А. Здановича и совместного воспитания певцов.

В консерватории она училась по фортепиано в классе профессора Евгения Михайловича Сливака (1899–1969), ученика Г. Беклемишева, К. Игумнова и А. Луфера, сочетавшего педагогическую работу с интенсивной исполнительской деятельностью. Делала успехи и относилась к этой сфере своего образования серьезно: на годовые экзамены неизменно приглашались родственники. В семье считают, что проявить себя на поприще сольного исполнительства ей мешало сильное сценическое волнение. Исходя из психического склада личности, можно предположить, что волнение имело и другое происхождение: бурное эмоциональное переживание самой музыки.

Т. Григорьева и Л. Раввинова вспоминают как «блестящее», «потрясающее» исполнение ею двухрояльной Фантазии Рахманинова в концертном зале Саратовской консерватории в 1950 году. Партнером выступала М. Гейлиг, в недавнем прошлом тоже киевлянка, тоже «космополит» и тоже прекрасно владевшая инструментом (в юности обе учились у одного и того же педагога – Н. Гольденберг). Возможно, таких выступлений было больше. Появлений же ее на сцене в качестве концертмейстера на вокальных вечерах – своего класса или класса А. Здановича, его сольных выступлениях – не счесть. Не только в первые саратовские годы, когда научные занятия по известным причинам были заброшены, но и позднее она порой отчитывалась по так называемой «второй половине нагрузки» не статьями и учебными пособиями, а концертными программами. Официальные документы, устные и письменные свидетельства современников подтверждают ее мастерство и талант в этой области: «отличная пианистка», «профессионализм», «отточенное мастерство, «тонкое чувство стиля», «ансамблевые качества», «сохраняет в хорошей форме свой пианизм» и т. п.

В классе камерного пения два эти важнейшие устремления – музицировать и обучать музицированию – слились воедино. На занятиях с вокалистами, показывая, она много пела сама. В молодости у нее было хорошее, поставленное от природы несильное сопрано. С годами, вследствие неумного курения, голос пропал, ростовские остряки-студенты определяли его как «драматический тенор». Но выразительность интонирования осталась, и питомец получал от такого показа как раз то, в чем нуждался: образец четкой дикции, осмысленной фразировки, точной эмоциональной окраски.

«Не форсируйте звук!» В воображаемом частотном словаре ее замечаний на уроке – это занимает одно из первых мест. Рассказывают, что на проходивших в 70-80-е годы Всесоюзных «ярмарках» вокалистов дирижеры и режиссеры оперных театров, педагоги консерваторий распознавали воспитанников Хинчин – по манере пения, по репертуару.

Превосходно зная мировую камерно-вокальную литературу, она смело включала в программы произведения незапетые и новые. Звучали романсы и песни Векерлена, Бизе, Форе, Балакирева, Танеева, Метнера, а рядом с ними – Шостаковича, Слонимского Таривердиева, молодых ростовских композиторов... «Чайковского они еще успеют попеть», – говорила она.

Если вокалистов она превращала в музыкантов, то будущих музыковедов учила мыслить о музыке. Здесь тоже использовался своего рода «метод показа»: на лекциях и индивидуальных занятиях она мыслила сама и делала студента как минимум свидетелем, в идеале – соучастником акта мышления. Ее мысль привлекала импровизационной раскованностью, вольным полетом фантазии, независимостью от существующих мнений и подходов, парадоксальностью. И, перефразируя известную асафьевскую формулу, – направленностью ее личности на слушателя. Она избегала банальностей сама и вытравляла дух расхожих истин из семинарских выступлений и письменных работ студентов. В полном соответствии с современными воззрениями на мышление как творчество, на его диалогическую природу, она требовала от каждого активного «диалога» с материалом – музыкальным произведением, чужими мыслями о нем. Сама она тоже выступала участником диалога: задавала вопросы, которыми сталкивала с наезженной колеи на целину. Тем самым прививались начатки проблемного мышления, а «знаменитыми» аналогиями – мышления исторического.

В работе с музыковедами также соединялись ее педагогические и артистические (исполнительские) интенции. В течение всей жизни на групповых занятиях и в спецклассе она играла и пела. В молодости – больше, потом – меньше, но этот «театр одного актера» запомнили и ростовские студенты. Л. Хусид, одна из самых первых ее учениц вспоминает: «Она пришла в наш шестой класс музыкальной десятилетки... светлая, токая, сероглазая, и с ней пришла Музыка, ставшая неотъемлемой частью всей жизни многих из нас». Лия Яковлевна не просто давала знания, она побуждала к посещению концертов и спектаклей, готовила к их восприятию. В эпоху, когда не было фонотек, она вдохновенно пела и играла сочинения Глинки и Даргомыжского, Бородина и Римского-Корсакова и, конечно, ее кумира тех лет – Чайковского. С первых лет работы в консерватории всячески поощряла живое музицирование в среде своих студентов. На курсе формировались устойчивые «дуэты», которые переиграли в четыре руки и перепели огромные массивы музыкальной литературы. Это свидетельство почти дословно подтверждает Т. Григорьева, саратовская дипломница: «У нее были прекрасные вокальные и пианистические возможности. В послевоенные годы, когда еще не было долгоиграющих пластинок, Л. Я. иллюстрировала сама все лекции, играла и пела все оперы от начала до конца сама. Ее лекции превращались в настоящие концерты. Этому она требовала и от нас, студентов» (письмо к автору статьи от 14 июля 2004). И в 70–80-е годы она показывала на лекциях все оперные партии, от сопрановых до басовых. Нередко садилась к инструменту и на занятиях с дипломниками, когда для пробуждения мысли, разворота ее в нужном направлении показ был эффективнее разговоров.

Подчеркнем: из всех видов профессиональной деятельности раньше всего Хинчин начала заниматься преподаванием, и сразу – весьма успешно. Педагогический дар тоже проявился рано, будто был дан ей от природы. Занимаясь с учениками разных возрастов, от 12-13-ти до 24-х лет и старше, наблюдая за работой своих выпускников в начальных и средних специальных учебных заведениях, она, таким образом, досконально знала всю цепочку музыкального воспитания, сложившуюся в стране и явившуюся ее бесспорным достижением: школа–училище–вуз. Жаль, что она нигде и никогда не изложила свои воззрения на преподавание музыкально-исторических дисциплин. В том, что такие воззрения у нее были, убеждают несколько строк из писем к Л. Раввиновой, когда та начинала свою самостоятельную трудовую деятельность. В училище «надо вести курс муз. литературы, а не истории музыки. <...> Здесь дело в методике проведения каждого урока – от произведения к композитору в целом, от музыки к обобщениям, а не наоборот.

...Начать с русской, а не с западной музыки тоже логично. Ведь это ближе и понятнее» (1 октября 1954 г.). «Я бы все теоретические сведения, включая и некоторые жизненные факты, давала в конце темы в виде широких обобщений» (19 октября 1954 г.). «Целесообразнее... сведения о композиторе вместе с краткими выводами по творчеству давать после ознакомления с творчеством» (31 декабря 1954 г.).

Суждения эти значительно опережают время. Напомним, что в те годы курс музыкальной литературы еще не сложился окончательно, еще не была опубликована самая первая программа по дисциплине (1956), специфика дисциплины – на фоне истории музыки – не определилась. Ничего подобного нет не только в некогда популярных пособиях по методике музыкальной литературы Е. Бокщаниной и М. Гейлиг (1961 и 1966 соответственно), но и в более поздних изданиях. Некоторые прогрессивные идеи, близкие высказанным, появились в печати и были апробированы уже в 80-е годы, но до сих пор не стали общепринятыми.

Почти 45 лет Лия Яковлевна вела работу в классе по специальности. С тех пор, как она вернулась в Киев после эвакуации и стала во главе кафедры, студенты стремятся в ее класс. Тон задают те, кто учился у нее еще в музыкальной школе. Кое-кто из них, обучаясь на первом курсе, посещает с третьекурсниками ее лекции, не в силах потерпеть два года. Для некоторых ее школьные уроки музлитературы определили выбор профессии, факультета консерватории: почти все хорошо владели фортепиано и пошли в музыковеды не как несостоявшиеся пианисты, а осознанно, покоренные личностью учителя. С этих лет Хинчин считает нормой иметь в классе до семи-восьми учеников одновременно. Работа в спецклассе кипит: на трехдневной сессии Студенческого научного общества (1947) из представленных тринадцати докладов шесть выполнены под ее руководством. Среди докладчиков – Н. Горюхина и Л. Ефремова, будущие доктор и кандидат искусствоведения, и Н. Дайч, более 50 лет работающая в музыкальной школе, считавшаяся в Киеве лучшим преподавателем музлитературы, неоднократно получавшая за свою работу призы и награды, первая учительница музлитературы В. Сильвестрова.

Воспитание музыковедов приобрело для нее особое значение позже, и произошло это по двум причинам. Во-первых, если в киевские годы педагогические завоевания приходили параллельно с ее собственными научными успехами, то в Саратове, Новосибирске и Ростове работа в спецклассе явилась своего рода их сублимацией. Ученики должны были осуществить то, что не удалось ей самой. Лишившаяся способности взлететь, она учила летать других. Во-вторых, ученики, «духовные дети» были призваны, о чем говорилось выше, заменить ей родных детей. В пользу этой версии говорит характер общения со студентами. Со всеми устанавливались близкие отношения. Стремление вникнуть во все сферы жизни, поддержать материально, подкормить не только в прямом, но и переносном смысле слова, отстаивать права перед начальством, помочь с устройством на работу, при необходимости поселить под своей крышей – все это и многое другое суть проявления материнского чувства. Рабочие встречи часто проходили дома, включали в себя, помимо урока, угощение на кухне, разговоры на внеучебные темы, включая самые интимные, касающиеся флиртов и романов, женитьб, замужеств, разводов. «Он вам не пара» или «Вам пора на ней жениться» – подобное слышали от нее многие. Кстати сказать, на «ты» она обращалась только к самым первым ученицам, которых знала еще школьницами, но которые по возрасту не годились в дочери. Всем остальным, несмотря на почти семейные отношения, Лия Яковлевна всегда говорила «вы».

Находившиеся вне зоны «гипноза личности» и материнской опеки искренне недоумевали, «как можно все это терпеть». Однако ее студенты, несмотря на отнюдь не легкий характер, на явные авторитарные наклонности, на раздавшиеся в классе крики и «рычание», чувствовали истинное отношение и ценили. Ее любили преданно и от всей души. Когда Хинчин неожиданно для себя и учеников оказалась в Саратове, двое из них последовали за нею: Л. Раввинова – практически сразу, Н. Симонян – через год. Почти через двадцать лет из Новосибирска в Ростов вместе с ней переехал А. Цукер.

Магнетическое воздействие Лии Яковлевны на своих воспитанников надолго пережило ее самое. Ее киевские ученицы, кому ныне за восемьдесят, питомцы последующих лет говорят о ней с пылом и нежностью, с готовностью откликнулись на просьбу автора статьи помочь в составлении биографии.

Во всех четырех консерваториях руководство отдавало должное ее педагогическому мастерству и таланту: «прекрасные результаты... работы... со студентами и аспирантами консерватории», «дающая хорошие результаты научная работа студентов, которую организует и которой руководит Л. Я. Хинчин» (Киев); «энергичный, требовательный педагог», «в своей педагогической деятельности... неизменно стремится привить учащимся интерес и любовь к актуальным проблемам современной музыки, усматривая в этом главную задачу музыковеда-педагога» (Новосибирск); «умеет активизировать самостоятельное творческое мышление студентов, направить их усилия на проникновение в глубинную сущность изучаемых явлений» (Ростов).

Постоянно жалуясь на переутомление («Идет уже одиннадцатый час моего пребывания в институте»), она, тем не менее, дни напролет проводила на работе, зачастую без особой на то необходимости. Любила устраивать «окна» в расписании, используя их для дополнительных занятий, разговоров «за закрытыми дверями», а то и для стояния в коридоре или на лестничной площадке с целью пристального наблюдения за происходящим; в Новосибирске и Ростове были облюбованы такие «посты надзора». Вот еще одна причина, по которой на определенном этапе жизни педагогика стала ей ближе науки: исследовательская работа оставляет наедине с письменным столом, а она остро, как в воздухе, нуждалась в людях.

Все, к чему она прикасалась, попадало под излучение ее страсти и мощного дарования. Все, что ей удалось сделать в жизни, и все, что не сбылось, озарено ослепительным, немеркнущим светом ее личности.

ПРИЛОЖЕНИЕ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ТРУДЫ Л. Я. ХИНЧИН¹⁷

Опубликованные

1. Драматургия «Пиковой Дамы» Чайковского [на укр. яз.] // Радянська музика. 1939. № 4.
2. Некоторые особенности музыкального языка Чайковского [на укр. яз.] // Радянська музика. 1940. № 2.
3. Героическая увертюра В. С. Косенко [на укр. яз.] // Радянська музика. 1940. № 5.
4. Чайковский. 1840–1940 [монография, на укр. яз.]. Киев, 1940.
5. Чайковский [брошюра, на укр. яз.]. Киев, 1940.
6. «Отелло» Джузеппе Верди. К 40-летию со дня смерти композитора [на укр. яз.] // Радянська музика. 1941. № 2.
7. Н. А. Римский-Корсаков (к сорокалетию со дня смерти) [на укр. яз.] // Культурно-освітня робота. 1948. № 3.
8. Музыкальная жизнь Саратова // Сов. музыка. 1954. № 12.
9. Исследование [Б. С. Штейнпресса] об Алябьеве // Сибирские огни. 1958. № 5.
10. Письмо из Новосибирска // Сов. музыка. 1958. № 5.
11. Опера Кабалевского «Семья Тараса» как образец музыкальной драмы // Научно-методические записки Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки. Вып. 1. Новосибирск, 1958.
12. Романсы П. Вальдгардта // Сов. музыка. 1959. № 10.

¹⁷ Список не полон. Вероятно, удалось установить не все работы, публиковавшиеся в 1940-е годы, а также некоторые неопубликованные труды; не учтены газетные публикации.

13. Опера Ю. Шапорина «Декабристы» – эпическая драма // Научно-методические записки Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки. Вып. 2. Новосибирск, 1960.
14. Симфониетта Г. Иванова // Сов. музыка. 1960. № 7.
15. Всегда творец // В. С. Косенко в воспоминаниях современников [на укр. яз.]. Киев. 1967.
16. К вопросу становления метода симфонического мышления в европейской опере XVIII века // Вопросы эстетики и музыкознания: Науч.-метод. зап. Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки. Вып. 4. Новосибирск, 1968.
17. Принципы инструментального обобщения в советской песенной опере // Теоретические вопросы вокальной музыки: Сб. тр. (межвуз.) Вып. 44. М., 1979.

Рукописные¹⁸

18. М. Д. Леонтович: монография (не обнаружена).
19. Вокальная лирика Косенко (не обнаружена).
20. Опера Вериковского «Наймичка» (не обнаружена).
21. Проблемы симфонизма советской оперы (не обнаружена).
22. Инструментально-симфонические принципы в опере-трагедии XX века. – 111 с.
23. Инструментальные принципы обобщения в опере XX века: Очерки. 1974. – 160 с.
24. О некоторых тенденциях инструментально-симфонического обобщения в опере XVII–XIX веков. 1978. – 29 с.
25. Музыкальный театр: проблематика, основы музыкальной драматургии: Из материалов по циклу лекций, посвященных истории русского музыкального искусства XIX – начала XX веков. – 43 с.
26. Музыкальный театр конца XIX – начала XX веков. – 39 с.
27. О симфонизме песенной оперы (на примере «Повести о настоящем человеке» С. Прокофьева). – 24 с.
28. Некоторые принципы обобщения жанровости в опере XX века. – 30 с.
29. О двух интонационно-образных принципах в конфликтной музыкальной драме первой половины XX века. – 34 с.
30. Из истории инструментально-симфонического обобщения в музыкальной драме первой половины XX века. 1982. – 27 с.
31. Русская лирическая музыкальная драма второй половины XIX века (к вопросу типологии) [в соавторстве с И. Деминой]. 1985. – 28 с.

Южно-Российский музыкальный альманах–2004. – Ростов н/Д.: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005.

¹⁸ Первые четыре работы Хинчин указывает в Личном листке по учету кадров, заполненном при устройстве на работу в Ростовский музыкально-педагогический институт (1967), остальные написаны в Ростове и хранятся в библиотеке РГК. Большинство из них не датировано.