

Музыка в культурном пространстве Европы-России

МУЗЫКА

в культурном
пространстве
Европы-России





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**МУЗЫКА
В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ
ЕВРОПЫ – РОССИИ**

СОБЫТИЯ. ЛИЧНОСТЬ. ИСТОРИЯ

Санкт-Петербург

2014

MINISTRY FOR CULTURE OF RUSSIAN FEDERATION
RUSSIAN INSTITUTE FOR THE HISTORY OF THE ARTS

MUSIC
IN THE FRAMEWORK
OF EUROPEAN AND RUSSIAN CULTURES
EVENTS. PERSONALITY. HISTORY

Saint-Petersburg

2014

УДК 78.03(09)(082)

ББК 85.31(0)я43

Ответственный редактор и составитель

доктор искусствоведения *Наталия Алексеевна Огаркова*

Chief Editor and Compiler – Natalia Ogarkova (Dr. Habil.)

Рецензенты:

кандидат искусствоведения *Анна Леонидовна Порфирьева*,

кандидат искусствоведения *Елена Семеновна Ходорковская*

Reviewers: Anna Porfirieva (Ph.D), Elena Khodorkovskaya (Ph.D)

Музыка в культурном пространстве Европы – России. События. Личность. История / отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. 320 с.

Music in the Framework of European and Russian Cultures. Events. Personality. History / edited and compiled by Natalia Ogarkova. – Saint-Petersburg: Russian Institute for the History of the Arts, 2014. 320 p.

Художник В. А. Манацкова

В оформлении обложки использована фотография В. В. Виноградова (2011)

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-184-3

© РИИИ, 2014

© Коллектив авторов, 2014

Содержание

<i>От редактора</i> -----	9
<i>Евгений Герцман</i> Легенда о темперации Аристоксена -----	13
<i>Станислав Энглин</i> Метроритмические обозначения античной нотации -----	26
<i>Наталья Серегина</i> Русская музыкальная медиэвистика: Взгляд в XXI век -----	41
<i>Наталья Огаркова</i> Композитор в России XIX века: Профессия, служба, досуг -----	85
<i>Галина Петрова</i> Посвящение «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза Николаю I. Успех или неуспех? -----	104
<i>Марианна Константинова</i> О. А. Петров и Дирекция императорских театров: Эпизоды служебной жизни артиста -----	119
<i>Анна Порфирьева</i> Венецианская жизнь в окрестностях Нарикала: Итальянская опера в Тифлисе -----	134
<i>Аркадий Климовицкий</i> Н. А. и Г. М. Римские-Корсаковы (дед и внук): Музыкально-поэтический постскриптум к «Песне о блохе» Мусоргского -----	173
<i>Тамара Левая</i> Русское и европейское в практике «Парижских сезонов»: Рефлексии и интерпретации -----	190
<i>Ирина Кряжева</i> Русский авангард в Испании: О творческих взаимосвязях Наталии Гончаровой и Мануэля де Фальи -----	202
<i>Ольга Скрынникова</i> «Илья Муромец» Р. Глиэра в контексте искусства модерн -----	209
<i>Елена Воробьева</i> От «большой пантомимы» к «маленькой опере»: К истории создания «Святой Сусанны» П. Хиндемита -----	222

<i>Юлия Векслер</i>	
«Ночь (Ноктюрн)».	
О неизвестной театральной пьесе А. Берга -----	236
<i>Людмила Ковнацкая</i>	
О перспективах отечественной биографики:	
Письма Шостаковича к Богданову-Березовскому (1920-е гг.) -----	260
<i>Владимир Орлов</i>	
Прокофьев и советский джаз:	
Кантата «Расцветай, могучий край» -----	275
<i>Георгий Ковалевский</i>	
Киномузыка Альфреда Шнитке	
в контексте эволюции его творчества -----	299
<i>Список сокращений</i> -----	312
<i>Список иллюстраций</i> -----	313
<i>Сведения об авторах</i> -----	315
<i>Summary</i> -----	316

Contents

<i>From the Editor</i> -----	9
<i>Yevgeny Gertzman</i> A Legend about Aristoxenus's Temperament -----	13
<i>Stanislav Englin</i> Metrorhythmic Definitions of Antique Notation -----	26
<i>Natalia Seregina</i> Russian Music Medievalism: a View into the 21 st Century -----	41
<i>Natalia Ogarkova</i> A Composer in the Nineteenth-Century's Russia: Profession, Service, Freelancing -----	85
<i>Galina Petrova</i> Hector Berlioz's Dedication of his <i>Symphonie Fantastique</i> to Nicholas I: Success or a Lack of Success? -----	104
<i>Marianna Konstantinova</i> O. Petrov and Direction of Imperial Theaters: Episodes from Subordinate Life of the Artist -----	119
<i>Anna Porfirieva</i> Venetian Life in Narikala's Vicinage: Italian Opera in Tiflis -----	134
<i>Arkady Klimovitsky</i> N. A. and G. M. Rimsky-Korsakovs (Grandfather and Grandson): Music and Poetic Postscript for Modest Mussorgsky's <i>Song of The Flea</i> -----	173
<i>Tamara Levaya</i> Russian and European in "Paris Seasons": Reflections and Interpretations -----	190
<i>Irina Kryazheva</i> Russian Avant-garde in Spain: on Artistic Connections between Natalia Goncharova and Manuel de Falla -----	202
<i>Olga Skrynnikova</i> Reinhold Glière's <i>Ilya Muromets</i> in the Context of Modern Art -----	209
<i>Yelena Vorobyeva</i> From "Big Pantomime" to "Little Opera:" on a History of Creation of P. Hindemith's <i>Sancta Susanna</i> -----	222

<i>Yulia Veksler</i>	
Night (Nocturne): the Unknown Theatrical Play of A. Berg -----	236
<i>Lyudmila Kovnatskaya</i>	
On the Perspectives of Russian Biographics: Shostakovich's Letters to Bogdanov-Berezovsky (the 1920s)--- -----	260
<i>Vladimir Orlov</i>	
Sergei Prokofiev and Soviet Jazz: the Cantata Flourish Mighty Land -----	275
<i>Georgy Kovalevsky</i>	
Music for Films by Alfred Schnittke in the Context of an Evolution of his Artistic Work -----	299
<i>List of Abbreviations</i> -----	312
<i>List of Illustrations</i> -----	313
<i>Information about the Authors</i> -----	315
<i>Summary</i> -----	316

Монография «МУЗЫКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЕВРОПЫ – РОССИИ. СОБЫТИЯ. ЛИЧНОСТЬ. ИСТОРИЯ» выполнена по материалам научной конференции, прошедшей в Петербурге, в Российском институте истории искусств 21, 22 ноября 2011 года.

В изучении европейской и русской музыки как феномена искусства и культуры зарубежными и отечественными исследователями сделано очень много. В настоящее время в сфере музыкознания продолжается процесс накопления фактологического материала, на конференциях и в научных трудах обсуждаются актуальные проблемы теории и истории музыки, исследуются и во многом пересматриваются жизнь и творчество композиторов-классиков, извлекаются из прошлого неизвестные ранее имена музыкантов, сыгравших свою роль в истории музыкального искусства и культуры. Критический взгляд историков касается также проблем методологии, очевиден поиск новых подходов к изучению музыкального искусства разных эпох. Тем не менее, многое предстоит еще сделать: систематизировать и обобщать информацию, открывать неизвестное, пересматривать старые и решать новые проблемы.

Музыка и ее создатели как главный объект исследовательского внимания обретают новую жизнь в контекстуальном пространстве Европы – России разных эпох, в одних случаях только лишь на своей территории, в других – на пересечении границ, в третьих – в тесном взаимодействии. В результате – многие имена известных героев книги оказываются разного рода нитями связаны: Берлиоз–Одоевский–Стасов, Петров–Рубинштейн, Мусоргский–Стравинский–Римские–Корсаковы, Гончарова–де Фалья, Хиндемит–Берг, Глиэр–Шостакович–Прокофьев–Шнитке.

Круг тем, обсуждаемых на страницах книги и представленных в хронологическом порядке, отражает различные области современного отечественного музыкознания. Среди них — античная теория, музыкальная медиевистика, музыкальная культура Петербурга, проблемы современной биографики, музыкальный театр, композитор–социум–творчество, диалог европейской и русской культур, взаимодействие музыки и других видов искусств, музыкальное произведение и историко-культурный контекст, стиль и жанры.

В статье *Евгения Герцмана* развенчивается миф о темперации Аристотелю как «предтечи» И. С. Баха, вошедший в научный обиход благодаря теории Р. Вестфала. В работе *Станислава Энглина* внимание читателя фокусируется на неординарном решении проблемы нотирования метроритмической символики, актуальной для изучения научной традиции античности. *Наталья Серегина* на основе научного анализа трудов отече-

ственных и зарубежных ученых-медиевистов открывает перспективные направления в исследовании русского церковного пения — одной из проблемных областей современной музыкальной медиевистики.

В блоке статей, посвященных XIX веку, пересекаются разные сюжеты петербургской музыкальной культуры. В статье *Наталии Огарковой* предпринимается попытка реконструкции феномена «композитор», поиска пути, на котором композитор, и как должностное лицо, и как свободный художник обретал свое имя. Статья *Марианны Константиновой*, основанная на материале личного дела выдающегося русского певца О. А. Петрова, предлагает познакомиться с неизвестными ранее подробностями служебной деятельности артиста и особенностями его незаурядной личности. В статье *Галины Петровой* впервые проводится тщательное исследование одного «эпизода из жизни» Г. Берлиоза, связанного с посвящением «Фантастической симфонии» императору Николаю I. «Музыкально-исторические изыскания» *Анны Порфирьевой* посвящены итальянской опере в Тифлисе, отчетливые контуры которой проступают из разнообразного по материалу культурного контекста эпохи. В статье *Аркадия Климовицкого* представлен интригующий сюжет о судьбе «Песни о блохе» Мусоргского, отраженной в литературно-поэтическом «постскриптуме» Н. А. Римского-Корсакова и в музыкальных версиях его внука — Г. М. Римского-Корсакова.

Различные грани музыкального искусства рубежа XIX–XX веков предстают в следующем блоке статей. *Тамара Левая* обсуждает проблему уникальной практики «Парижских сезонов», ставших закономерным следствием и кульминацией русско-французского культурного диалога в эпоху Серебряного века. Статья *Ирины Кряжевой* посвящена творческим взаимосвязям Н. Гончаровой, олицетворившей дух русского авангарда 10-х годов XX века, и М. де Фальи, обретшего статус композитора-модерниста в 1920-е годы. *Ольга Скрынникова* обращает внимание на неизвестную ранее страницу творчества Р. Глиэра, открывая читателю симфонию «Илья Муромец» как оригинальную авторскую трактовку эпической темы в ракурсе искусства модерн. В статье *Елены Воробьевой*, посвященной истории создания оперы П. Хиндемита «Святая Сусанна», повествуется о влиянии на замысел композитора «пантомимы» К. Г. Фольмёллера «Чудо» с музыкой Э. Хумпердинка, оказавшейся в русле новаторских театральных экспериментов начала XX века. *Юлия Векслер* представляет неизвестную театральную пьесу Альбана Берга «Ночь (Ноктюрн)», рассматривая творческий процесс композитора в разных ракурсах с акцентом на феномене «стриндбергианства» в жизни и творчестве Берга.

В завершающей части книги — статьи о выдающихся композиторах XX века. В статье *Людмилы Ковнацкой* сквозь призму писем Д. Д. Шостаковича к другу В. М. Богданову-Березовскому проступает образ компо-

зителя, неизвестный советской историографии и биографике. Фрагменты писем и авторский комментарий к ним дают возможность сегодня услышать живой «голос» Шостаковича 1920-х годов. Статья *Владимира Орлова* посвящена теме «Прокофьев и советский джаз», где автор, обратившись к истории создания кантаты «Расцветай, могучий край» и анализу особенностей ее музыкального языка, обнаруживает в тексте наличие «джазовых реминисценций». В статье *Георгия Ковалевского* обсуждается проблема взаимодействия музыки и кинематографа в творчестве А. Шнитке с акцентом на специфике творческого метода композитора.

Одна из задач авторов книги – создать в рамках профессионального содружества историков музыки, специализирующихся в области европейского и русского искусства, музыкальной культуры, пространство для дискуссий, задать разного рода вопросы и попытаться найти ракурс поиска ответов, уточнить, возможно и проложить, новые пути исследований.

Легенда о темперации Аристоксена¹

В «Гармонических элементах» знаменитого Аристоксена (IV в. до н. э.) можно прочесть (*Aristox. Elem. harm.* P. 27–28²):

ἔστι δὲ τόνος ἡ τῶν πρώτων
συμφώνων κατὰ μέγεθος διαφορά.
διαίρείσθω δ' εἰς τρεῖς διαίρέσεις·
μελωδείσθω γὰρ αὐτοῦ τὸ τε
ἡμισυ καὶ τὸ τρίτον μέρος καὶ
<τὸ>³ τέταρτον· τὰ δὲ τούτων
ἐλάττωνα διαστήματα πάντα
ἔστω ἀμελωδήτα. καλεῖσθω δὲ τὸ
μὲν ἐλάχιστον δίεσις ἐναρμόνιος
ἐλαχίστη, τὸ δ' ἐχόμενον δί-
εσις χρωματικὴ ἐλαχίστη, τὸ δὲ
μέγιστον ἡμιτόνιον.

Тон – это разница в величине
первых симфоний. Пусть он делит-
ся на три деления: пусть в музыке
используется его половина, третья
часть и четвертая, а все более мел-
кие интервалы, чем эти, да не будут
использоваться в музыке. Пусть
наименьшая часть [тона] называет-
ся наименьшим энгармоническим
диесисом, примыкающая же [к ей] –
наименьшим хроматическим диеси-
сом, а наибольшая – полутоном.

¹ Настоящая статья представляет собой краткое изложение идеи, детальное обоснование которой с привлечением многочисленных античных источников находится в исследовании: «Никомах из Герасы среди предшественников, современников и потомков» (в печати).

² Цит. по: *Aristoxeni. Elementa harmonica*. Rosetta Da Rios recensuit. Romae, 1954. Далее: *Aristox. Elem. harm.* Как принято при цитировании античной литературы, в статье римскими цифрами указываются крупные главы сочинения (книги, части, песни), а арабскими – более мелкие (главы, параграфы, стихи). Когда произведение делится только на крупные разделы (книги), для удобства нахождения нужного отрывка текста сообщаются страницы соответствующих изданий (в таких случаях ставится литера Р). Если указаны только арабские цифры, – значит, в источнике деление на крупные части отсутствует. Когда после сокращенного названия трактата следуют цифры и буквы, – это ориентиры соответствующих фрагментов текста в изданиях, ставших классическими. Все ссылки на античных авторов даются сокращенно, за исключением первого упоминания.

³ Первым вставил этот артикль П. Марквард. *Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus. Griechisch und deutsch mit kritischem und exegetischem Kommentar und einem Anhang, die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus enthaltend*, hrsg. P. Marquard. Berlin, 1868, а за ним последовали Р. Вестфаль (см. примечание 3) и Г. Мэкрэн. *The Harmonics of Aristoxenus. Edited with translation, notes, introduction and index of words* by H. S. Macran. London, 1902.

Следовательно, по версии Аристоксена возникает наименьший энгармонический диесис⁴ ($1/4$ т.), наименьший хроматический диесис ($1/3$ т.) и полутон ($1/2$ т.). Но как практически выявить эти интервалы? Ведь для древних ученых «найти интервалы» не обозначало воспроизвести их на каком-то инструменте или голосом, а только вычислить. Как известно, именно так определялись интервалы пифагорейцами⁵, и других способов античная наука так и не нашла. Но Аристоксен предлагал нечто иное (*Aristox. Elem. harm.* P. 32–33):

ἡ μὲν οὖν βαρυτάτη χρωματικὴ λιχανὸς τῆς ἐναρμονίου βαρυτάτης ἕκτω μέρει τόνου ὀξυτέρα ἐστίν, ἐπειδὴ περ ἡ χρωματικὴ δίεσις τῆς ἐναρμονίου διέσεως δωδεκατημορίῳ τόνου μείζων ἐστί. δεῖ γὰρ τὸ τοῦ αὐτοῦ τριτημόριον τοῦ τετάρτου μέρους δωδεκατημορίῳ ὑπερέχειν, αἱ δὲ ἐδύο χρωματικαὶ τῶν δύο ἐναρμονίων δῆλον ὡς τῷ διπλασίῳ. τοῦτο δ' ἐστὶν ἑκτημόριον, ἕλαττον διάστημα τοῦ ἐλαχίστου τῶν μελωδουμένων. τὰ δὲ τοιαῦτα ἀμελῶδητά ἐστιν, ἀμελῶδητον γὰρ λέγομεν ὃ μὴ τάττεται καθ' ἑαυτὸ ἐν συστήματι.

Самый низкий хроматический лиханос выше самого низкого энгармонического на шестую часть тона, поскольку хроматический диесис больше энгармонического диесиса на $1/12$ часть тона. Ибо необходимо, чтобы третья часть того же [тона] превышала четвертую часть на $1/12$, а два хроматических [диесиса] очевидно [превышают] два энгармонических вдвое. Эта шестая часть тона – интервал меньший, чем наименьший среди применяемых в музыке. Такие интервалы немusикальские, поскольку немusикальским мы называем тот [интервал], который сам по себе не включается в [музыкальную] систему.

⁴ Диесис (ἡ δίεσις, от διῆμι – «распускать», «впускать») – в древнеэллинической теории музыки и византийской *musica speculativa* этот термин использовался в различных значениях. Он мог обозначать полутон, а в некоторых случаях четверть и треть тона, в зависимости от особенностей ладообразования. См.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 81, 82, 185, 192.

⁵ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. СПб., 2003. С. 128–180.

ἡ δὲ βαρυτάτη διάτονος τῆς βαρυτάτης χρωματικῆς ἡμιτονίῳ καὶ δωδεκατημορίῳ τόνου ὀξυτέρα ἐστίν. ἐπὶ μὲν γὰρ τὴν τοῦ ἡμιολίου χρώματος λιχανὸν ἡμιτόνιον ἦν ἀπ' αὐτῆς, ἀπὸ δὲ τῆς ἡμιολίου ἐπὶ τὴν ἐναρμόνιον δι' εἰς, ἀπὸ δὲ τῆς ἐναρμόνιου ἐπὶ τὴν βαρυτάτην χρωματικὴν ἐκτημόριον, ἀπὸ δὲ τῆς βαρυτάτης χρωματικῆς ἐπὶ τὴν ἡμιόλιον δωδεκατημόριον τόνου. τὸ δὲ τεταρτημόριον ἐκ τριῶν δωδεκατημορίων σύγκειται, ὥστ' εἶναι φανερόν, ὅτι τὸ εἰρημένον διάστημά ἐστιν ἀπὸ τῆς βαρυτάτης διατόνου ἐπὶ τὴν βαρυτάτην χρωματικὴν. ἡ δὲ συντονωτάτη διάτονος τῆς βαρυτάτης διατόνου διέσει ἐστὶ συντονωτέρα.

Таким образом, поскольку наименьшая часть тона $\frac{1}{12}$, то значит, тон делился Аристоксеном на 12 частей. А в каждой разновидности лада интервалы образовывались из соответствующего количества таких частей. Во времена Аристоксена ничего подобного нельзя было осуществить практически. Значит, он предлагал осуществить лишь некий мысленный эксперимент.

Однако это самым радикальным образом противоречило пифагорейским традициям. А их концепция была принята повсеместно. Пифагорейцы делили тон на два неравных полутона – малый (ἡ ἀποτομή – «лимма») и большой (ἡ ἀποτομή – «аптома»). Для их вычисления использовали давно и хорошо известный метод: лимма представляла собой разницу между квартой и дитоном⁷ – $(4 : 3) : (81 : 64) = 256 : 243$, а аптома – между тоном и лиммой – $(9 : 8) : (256 : 243) = 2187 : 2048$. То, что предложил Аристоксен, в корне противоречило сложившимся представлениям⁸.

⁶ Об этих специальных обозначениях см. далее.

⁷ τὸ δίτονον – интервал, состоящий из двух тонов.

⁸ Речь идет только о музыкознании, так как на практике любой музыкант исполнял эти интервалы, не задумываясь над их величиной.

Самый же низкий диатонический [лиханос] выше самого низкого хроматического на полутон и $\frac{1}{12}$ часть тона. Ведь от него до лиханоса гемиольной хроматики был полутон, а от гемиольного до энгармонического – диесис, от энгармонического до самого низкого хроматического $\frac{1}{6}$ часть [тона], а от самого низкого хроматического до гемиольного – $\frac{1}{12}$ часть тона⁶. Четвертая же часть состоит из $\frac{3}{12}$ частей [тона], поэтому ясно, что указанный интервал простирается от самого низкого диатонического [лиханоса] до самого низкого хроматического. А самый высокий диатонический [лиханос] на диесис выше самого низкого диатонического.

Чтобы наш современник смог уяснить музыкальную суть этих интервалов, их нужно перевести в центы. Поскольку Аристоксен утверждал, что «тон – это разница в величине первых симфоний» (см. вышеприведенную цитату), т. е. кварты (498 ц.) и квинты (702 ц.), это означает, что он имел в виду пифагорейский тон, равный 204 ц. А так как человеческий слух не различает изменения, не превышающие 5 – 6 ц., то, следовательно, для нас (и для древних) никакой разницы в величине тона пифагорейского (204 ц.) и темперированного (200 ц.) практически нет. Как следует из процитированного фрагмента трактата Аристоксена, он поделил тон на 12 равных частей. Следовательно, каждая из них составляла почти 17 ц. ($204 : 12$). В результате полутон оказался равным 102 ц. (17×6), т. е. вместо двух пифагорейских полутонов в 90 ц. ($256 : 243$) и 114 ц. ($2187 : 2048$)⁹ он предложил один-единственный в 102 ц., который практически ничем не отличается от темперированного в 100 ц.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что один европейский ученый, изучавший суть аристоксеновского новшества в сопоставлении с пифагорейской традицией, увидел некоторую общность с введением в новоевропейскую музыкальную практику равномерной темперации. Действительно, если не затрагивать глубинных причин появления равномерной темперации, то внешне она сводилась к внедрению некоего одного усредненного полутона. А это было то же самое, что тот же европейский исследователь увидел в концепции Аристоксена: полутон (102 ц.) практически совершенно неотличим от темперированного (100 ц.). Можно только представить себе потрясение ученого, которому показалось, что перед ним открылось удивительное явление: некий общий процесс, происходивший в двух совершенно различных музыкальных культурах, отдаленных друг от друга по меньшей мере двадцатью столетиями.

Имя этого ученого – Рудольф Вестфаль¹⁰. Он был одним из самых активных исследователей античной музыки в XIX веке. Конеч-

⁹ Перевод пропорциональных выражений интервалов в центы осуществляется по известной формуле: $1200 \log_2 f_1/f_2$.

¹⁰ Вестфаль Рудольф (1826–1892) немецкий филолог-классик, исследователь античной культуры, в том числе музыки. Среди его публикаций по античной музыке: *Westphal R. Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*. Leipzig, 1861. *Idem. Harmonik und Melopöie der Griechen*. Leipzig, 1863. *Idem. Plutarch über die Musik*. Breslau, 1866. *Idem. Griechische Rhythmik und Harmonik nebst der Geschichte der drei musischen Disziplinen*. Leipzig, 1867 и др. (см. также примечание 18).

но, его анализ интервальных величин проводился не в центах (они еще не были тогда известны), а методами, доступными музыкальной акустике его времени. Но результат был тот же самый: аристоксеновский и темперированный полутоны выглядели близнецами. А так как равномерная темперация в его сознании ассоциировалась с великим Иоганном Себастианом Бахом – с тем, кто одним из первых дал ей гениальное художественное воплощение, то, естественно, он посчитал Аристоксена «предтечей» Баха.

Из-за важности «открытия» Вестфалья, послужившего основой для формирования легенды о темперации Аристоксена, его текст приводится почти целиком. Так, после слов предложения, вторая половина которого дана в разрядку, – «... er fügt im Unterschiede von Pythagoras hinzu: der Ganzton ist genau das Doppelte des Halbtons» («В отличие от Пифагора он¹¹ утверждает: целый тон представляет точное удвоение полутона») – следует¹²:

Wegen diesen seiner gleichswenden Temperatur hat sich Aristoxenus im Alterthume aufs heftigste und erbittertste angreifen lassen müssen. Aristoxenus verstehe nichts von Akustik u. s. w. In der neuen Zeit hat der Aristoxenische Stimmung kein geringerer zu ihrem Rechte verholten als der grosse Joh. Seb. Bach, der dem im Sinne des Aristoxenus gestimmten Claviere «dem wohltemperirten Claviere», eine Reihe von Compositionen gewidmet hat...

... mag die durch Aristoxenus vertretene Stimmung akustische begründet sein oder nicht, Thatsache ist, dass Aristoxenus' Stimmung auf demselben Standpunkte steht, auf welchem

Из-за этой своей равномерной темперации Аристоксен подвергся в древности сильнейшему и ожесточеннейшему нападению тех, кто утверждал: Аристоксен ничего не понимает в акустике и т. д. В Новое время аристоксеновский строй поддерживал не кто иной, как великий Иоганн Себастиан Бах, который для настроенного по методу Аристоксена клавира («хорошо темперированного клавира») создал ряд композиций...

... Очевидно, что этот акустический строй основан на том принципе, на котором, начиная с баховских времен, развивается клавирная и органная музыка,

¹¹ То есть Аристоксен.

¹² Westphal R. Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhythmik des klassischen Hellenentums. Übersetzt und erläutert von Rudolf Westphal. Bd. I. Leipzig: A. Abel, 1883. S. 252–253.

сich seit Bachs Zeiten die Musik des Clavierspieles und des Orgelspieles erhebt, die Musik unserer modernen Tasteninstrumenten. Dem klassischen Griechenthume war dieser Zweig der Musik fremd, aber Aristoxenus hat sich, hier die Zukunft praeoccupirend, nun einmal auf die Stufe unserer gleich schwebenden Temperatur gestellt. Er kennt keine andere als diese: ihr zu Liebe behauptet er die Identität aller solcher Töne, welche auf unserem Claviere und unserer Orgel durch das Anschlagen derselben Taste hervorgebracht werden, movon die zweite Harmonik § 62 ff. den augenfälligsten Beweis giebt.

Die gleich schwebende Temperatur, welche im Aristoxenus ihren frühesten Vertreter hat, hat von den akustischen Zahlenverhältnissen des alten Pythagoras nur das der Oktave beibehalten, der zu Liebe ausnahmslos alle anderen Intervalle temperirt, d. h. den natürlichen Forderungen der Akustik gegenüber geändert werden mussten. Da die absolute Reinheit der Oktaven die Grundbedingung ist, welche das gleichzeitige Zusammenwerken der verschiedenen Instrumente ermöglicht, so könnten alle übrigen Intervalle ihre natürliche Reinheit nicht beibehalten: nicht die Quinte, nicht die Quarte, nicht die Terze, nicht der Ganzton, nicht der Halbton, wie dies die Theorie der Akustik nachweist. Aber für die Oktave gilt bei gleich schwebender Temperatur in allen Fällen die Gleichung $c : c^1 = 1 : 2$.

а также наша музыка клавишных инструментов. Это направление музыки было чуждо классической Греции, но Аристоксен, предвидев будущее, поднялся до нашей равномерной темперации. Он не знает никакой другой, кроме нее: ради нее он утверждает идентичность тех звуков, которые на нашем клавише и органе извлекаются нажатием одной и той же клавиши, нагляднейшим доказательством чего является § 62 второй [книги] «Гармоники»¹³.

Равномерная темперация, которая нашла в Аристоксене своего самого раннего представителя, сохранила из акустических соотношений древнего Пифагора только октаву, ради которой протемперировала все остальные интервалы, то есть изменила их вопреки естественным требованиям акустики. Так как абсолютная чистота октавы – это основное условие, делающее возможной одновременную игру инструментов, то все остальные интервалы не могли сохранить натуральную чистоту: ни квинта, ни кварта, ни терция, ни целый тон, ни полутон, как на то указывает теория акустики. А вот для октавы при равномерной темперации во всех случаях справедливо отношение $c : c^1 = 1 : 2$.

¹³ По нумерации разделов, данных Вестфалем в цитируемой книге.

Следовательно, Вестфаль хорошо понимал, что Аристоксен – не музыкант-практик, а теоретик, никак не связанный с искусством. Вместе с тем, обладая каким-то божественным предвидением, он предвосхитил то, что произошло в музыкальном искусстве на рубеже XVI–XVII вв.

Так, в музыкальное антиковедение была вброшена идея, которая требовала самого тщательного обсуждения. Не вдаваясь в детали дискуссии, растянувшейся более чем на столетие, можно выделить три группы исследователей.

Одни из них категорически выступали против утверждения Вестфалья. Их основной аргумент заключался в том, что в музыкальном искусстве Древней Эллады не было ничего такого, что вынуждало бы вводить равномерную **темперацию**¹⁴. Конечно, решающим аргументом для формирования такой позиции было отсутствие в древнеэллинском музыкальном искусстве гармонии в ее новоевропейском понимании. Ведь наиболее распространенное мнение (но не самое верное) заключается в том, что именно терцовость аккордовых образований стала основной причиной равномерной темперации, поскольку пифагорейский дитон плохо звучит при аккордовой фактуре. Кроме того, в Древней Элладе не зарегистрировано инструментов, требующих равномерной темперации (типа фортепиано), так как орган в эпоху античности еще находился в таком примитивном состоянии, что даже не мог участвовать в «высоком искусстве», хотя, как считается, он был изобретен в III в. до н. э.¹⁵

Другую, явно малочисленную группу представляли те музыковеды, которые поддерживали идею Вестфалья. Среди них оказался и наш соотечественник, который писал: «...Аристоксен сумел возвыситься до осознания необходимости т е м п е р и р о в а н н о г о¹⁶ строя (почти на два тысячелетия предвосхитив в этом отношении завоевания дальнейшего музыкально-исторического процесса!), в то время как пифагорейцы настаивали на так называемом чистом п и ф а г о р е й с к о м строе, осуществленном в точном соот-

¹⁴ Сторонников этой точки зрения можно назвать по их публикациям: *Düring I.* Ptolemaios und Porphyrios über die Musik. Göteborg, 1934 (Göteborgs Högskolas Arsskrift, 40/1). S. 258; *Vogel M.* Die Enharmonik der Griechen. Teil I: Tonsystem und Notation. Düsseldorf, 1963. S. 43–44.

¹⁵ Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Античный орган. СПб., 2004.

¹⁶ Разрядка Р. Грубера (см. примечание 17).

ветствии с математическими соотношениями интервалов, но резко расходившимся со слуховым восприятием»¹⁷.

Были также историки, которые занимали в вопросе о «темперации Аристоксена» нейтральную позицию, т. е. никак не реагировали либо высказывали серьезные сомнения по этому поводу. Так, например, знаменитый историк Курт Закс считал, что «грубая» (grobe) равномерная темперация несовместима «с тонкостью греческих музыкантов» (dem Feingefühl griechischer Musiker)¹⁸. Очевидно, он имел в виду использование в античной музыкальной практике интервалов **меньше** полутона и таких, как лимма и апотома, разных не только по величине, но и по направленности тяготений составляющих их звуков.

Что же в действительности скрывается за «темперацией Аристоксена»?

Ни в одном из имеющихся античных свидетельств об Аристоксене нет даже намек на то, что он пел или играл на каком-то инструменте или вообще хоть как-то косвенно был связан с музыкой¹⁹. Определение, сопровождающее его имя в источниках, – ὁ μουσικός, или musicus, – предполагало «того, кто занимается изучением музыки», конечно, в том аспекте, как это понимала античная научная традиция. Следовательно, Аристоксен, предлагая свои интервалы, вообще не думал о музицировании. Так ради чего все это делалось? Ради чего он и его последователи выдержали потоки критики, не прекращавшиеся до самого заката Античности? И самое главное: почему он восстал против лиммы и апотомы?

¹⁷ Грубер Р. История музыкальной культуры. Т. I: С древнейших времен до конца XVI в. М., Л., 1941. С. 332. Попутно следует отметить, что ни в одном (!) античном источнике нет упоминания того строя, который Грубер и почти все современные специалисты по акустике определяют как «пифагорейский» (бесконечная цепь восходящих и нисходящих квинт). Что же касается утверждения, будто пифагорейская система интервалов «резко расходилась со слуховым восприятием», то это просто недоразумение, которому следуют авторы многих публикаций (они при всем своем желании не могут знать, как древние эллины воспринимали эти интервалы, не говоря уже о том, что ничего подобного нельзя обнаружить в античных сообщениях).

¹⁸ Sachs C. Die Musik der Alten Welt. Berlin, 1968. S. 193–194.

¹⁹ Эти свидетельства собраны в изд.: *Aristoxenos*. Hrsg. Fr. Wehrli. Basel, 1967 (Die Schule des Aristoteles, 2).

Дело в том, что знания, находившиеся в распоряжении пифагорейцев, не давали возможности разделить поровну тон, выражавшийся пропорцией 9 : 8. На этот счет существовали различные объяснения (см. *Theon. Smyrn.* Р. 53²⁰; *Boet. De instit. mus.* III 1²¹). Они сводятся к тому, что в пифагорейской математике не существовало метода для выполнения математической операции $(9 : 8) : 2$. Однако исследователи античной математики считают, что благодаря трудам нескольких поколений античных исследователей суть иррациональных чисел была освоена²². Называются даже некоторые ученые, внесшие свой вклад в **исследование** этой проблемы: Гиппас Метапонтийский (VI или V в. до н. э.), Феодор Киренский (род. ок. 475/470 г. до н. э.) и Евдокс Книдский (410/408 – 355/347 гг. до н. э.). По всеобщему мнению, во времена пифагорейцев уже были известны **несоизмеримые** между собой такие величины, как, например, сторона квадрата и его диагональ. Стали понимать, что $\sqrt{2}$ – это число, квадрат которого равен 2. Существует даже легенда, что тот, кто открыл посторонним, не входящим в пифагорейское братство, секрет иррациональных чисел, был наказан богами. Вот как эту легенду передает Ямвлих (*Jambl. De vit. pythag.* 246–247²³).

Таким образом, и античные свидетельства, и современные исследования как будто не позволяют сомневаться в том, что секрет

²⁰ *Theonis Smyrnaei philosophi platonici. Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium.* Recensuit E. Hiller. Leipzig, 1878.

²¹ *Boetii A. M. T. S. De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii,* ed. G. Friedlein. Leipzig, 1867.

²² См., например, *Варден Б. Л. ван дер.* Пробуждающаяся наука. М., 1959. С. 73–74; *Жмудь Л. Я.* Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. СПб., 1994. С. 187–199; *Heijzebaayer O.* Точные науки в древности. М., 1968. С. 151, 179; *Becker O.* Grundlagen der Mathematik in geschichtlicher Entwicklung. Munchen, 1954. S. 59; *Cantor M.* Vorlesungen über die Geschichte der Mathematik. Bd 1. Leipzig, 1880. S. 37–38; *Fritz K. von.* Grundprobleme der Ceschichte der antiken Wissenschaft. Berlin – New-York, 1971. S. 27–29; Idem. The discovery of incommensurability by Hippasos of Metapontum // *Annals of Mathematics.* 1945. Vol. 46. P. 255–263; *Heath T. L.* A history of Greek mathematics. Vol. I. Oxford, 1921. P. 35; *Szabo A.* The beginnings of Greek mathematics. Boston, 1978. P. 49–51.

²³ *Jamblich Chalcidensis ex Coele-Syria. De vita pythagorica liber.* Graece et Germanice. Edidit, transtulit, praefatus est Michael von Albrecht. Zürich-Stuttgart, 1963.

иррациональных величин был раскрыт. Тогда остается непонятным, почему для древнеэллинских, а впоследствии и древнеримских ученых остался загадкой полутон, полученный из тона, выразившегося пропорцией $9 : 8$. Ведь это такое же иррациональное выражение, как и остальные подобные им ($\sqrt{9 : 8}$). Неужели Аристоксен, ученик пифагорейцев и Аристотеля, не знал, что иррациональные числа уже не представляют собой никакой тайны для науки? Ведь согласно ныне принятым в науке хронологическим представлениям все вышеперечисленные ученые, «открыватели» иррациональности, жили до Аристоксена.

Почему же те, кто критиковал его, ни словом не обмолвились об уже разгаданных иррациональных числах и не поставили это в упрек Аристоксену?

Почему на протяжении всей истории античного музыкознания было хорошо известно: несмотря на то, что в реальной жизни все может быть поделено на две равные части, в музыке почти все интервалы, кроме дитона ($81 : 64$), являются исключением? Так, ни октаву ($2 : 1$), ни квинту ($4 : 3$), ни кварту ($3 : 2$), ни тон ($9 : 8$) нельзя было поделить поровну (речь идет о математическом делении). И это продолжалось вплоть до конца Античности. В самом деле, не мог же Боэций, автор объемного трактата *De institutione arithmeticae*, быть в неведении о давным-давно (как нас убеждают историки античной науки) сделанном открытии. Почему, критикуя Аристоксена (*Boet. De instit. mus.* III 1), он не упомянул о верном методе, построенном на знании сути иррациональных чисел?²⁴

И наконец, почему у самого Аристоксена могла возникнуть крамольная мысль поделить тон без использования этого знания?

Если же основываться на источниках, то вырисовывается совершенно иная ситуация. Аристоксен, как подлинный ученый, не найдя опоры в современном ему знании, попытался сам найти решение возникшей задачи. Он прекрасно знал, что в геометрии любую

²⁴ И это не единственный случай подобного рода. В одном из анонимных памятников музыкознания (скорее всего, это отрывки из утраченной работы Никомаха из Герасы, II в.), известного под названием *Excerpta ex Nicomacho* (*Jan K. von. Musici scriptores graeci. Leipzig, 1895. P. 266–282*), автор одного из фрагментов признается в том, что он (а вместе с ним и вся античная математика) не в состоянии найти $\frac{1}{8}$ от числа 243 (т. е. от меньшего члена пропорции, выражающей лимму).

линию и площадь всякой геометрической фигуры можно разделить поровну. Самым простым подтверждением тому могли служить эксперименты с каноном, где струна делилась на любое количество частей (и четных, и нечетных). Не следует ли искать решение данной проблемы по примеру того, как аналогичные задачи решались в области геометрии?

При изучении этого вопроса нужно, опять-таки, постоянно помнить, что Аристоксен не был музыкантом. Следовательно, при всем своем уважении к возможностям слуха²⁵ он не мог «опуститься» до того, чтобы при решении этой задачи опираться исключительно на него. Этого не допускало не только научное воспитание, но и отсутствие у него навыков владения каким-либо инструментом и опыта слухового анализа (без чего музыкант-практик немислим). Предстояло найти научный метод, который бы помог справиться с проблемой.

Не исключено, что «абстрактность» самих объектов изучения (интервалов), которые нельзя увидеть и осязать, заставила Аристоксена абстрагироваться от реальности и попытаться представить себе решение задачи вне конкретных категорий. Основанием для такого предположения служит его явная склонность к мышлению подобного рода. Очевидным доказательством этого являются некоторые аспекты его «Гармонических элементов»²⁶.

²⁵ Хорошо известно, что, в отличие от пифагорейцев, он признавал не только познавательные возможности разума, но и слуха: «...наука возводится к двум [устоям]: к слуху и разуму. Слухом мы судим о величинах интервалов, а разумом рассматриваем их значения» (ἀνάγεται δ' ἡ πραγματεία εἰς δύο, εἰς τε τὴν ἀκοὴν καὶ εἰς τὴν διάνοιαν. τῇ μὲν γὰρ ἀκοῇ κρίνομεν τὰ τῶν διαστημάτων μεγέθη, τῇ δὲ διανοίᾳ θεωροῦμεν τὰς τούτων δυνάμεις. — *Aristox.* Elem. harm. P. 42).

²⁶ См., например, его трактовку «высотности» (ἡ τάσις). По мысли Аристоксена, звук, достигнув определенной высотности, словно «останавливается» в этой звуковой точке и остается неподвижным. Это было исключительно умозрительное понимание, абстрагированное от реальности, поскольку постулировалась «остановка» движения, хотя звучание без движения, т. е. без вибрации струны или колебаний воздуха, невозможно. Такое понятие «остановки» было введено Аристоксеном ради того, чтобы продемонстрировать отличие музыкальной высотности от немusicalных стадий развития звукового потока: «Нужно уяснить, что неподвижность голоса — это пребывание на одной высотности» (δεῖ δὲ καταμανθάνειν ὅτι τὸ μὲν εἶσταναι τὴν φωνὴν τὸ μένειν ἐπὶ μιᾷ τάσεώς ἐστι. — *Aristox.* Elem. harm. P. 18).

Судя по всему, эту методологию он заимствовал у своего учителя Аристотеля, уделявшего абстракции не последнее внимание²⁷.

Все говорит о том, что именно абстракция помогла Аристоксену разделить тон на 12 равных частей. Будучи сыном своего времени, мыслившим, как и все, тетрахордно, он предложил кварту разделить на равных 30 или 60 частей. При гегемонии диатоники ($\frac{1}{2}$ т. – 1 т. – 1 т.) эта интервалика в предлагаемых Аристоксеном вариантах должна была выражаться либо 6 – 12 – 12, либо 12 – 24 – 24 равных частей. Но для современников невозможно было практически представить акустические величины размером в $\frac{1}{12}$ тона. Не исключено даже, что на какое-то время в его сознании тон ассоциировался с прямой линией (с той же струной), которую он вообразил разделенной на 12 равных частей. В таком случае величина в шесть таких частей, чем бы она в действительности ни являлась, всегда равна точной половине тона. А это тот результат, который и нужно было получить.

Именно такими представляются аристоксеновское решение проблемы полутона и причины, вызвавшие его. Конечно, пифагорейская, да и вообще вся античная музыкально-теоретическая мысль не могла принять такого решения по многим причинам и, прежде всего, потому, что Аристоксен изменил главному методу демонстрации интервалов – пропорции. Все остальное, абстрактность толкования и прочее, были вторичными. Но отказ от арифметического метода пропорций был воспринят как вызов веками освященной традиции. Именно поэтому на него обрушилась лавина критики, продолжавшаяся до самого завершения Античности.

²⁷ См., например: *Aristot. Metaph. XIII 3, 1078a 12–15 (Aristotelis. Metaphysica // Aristoteles. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. Edidit Academia Regia Borussica. T. II. Berolini, 1832. P. 980–1093); Idem. Anim. III 8 431b 13–17 (Aristotelis. De anima // Ibid. T. I. Berolini, 1831. P. 481–486); Ibid. III 8 432a 3–14 и др. Иногда даже утверждается, что получившее распространение латинское слово *abstractio* является переводом термина Аристотеля ἡ ἀφαίρεσις («абстракция»), вошедшего в научный обиход после перевода Боэцием аристотелевских текстов. Действительно, ἡ ἀφαίρεσις достаточно часто встречается у Аристотеля. См., например: *Aristot. Metaph. XI 3, 1061a 29; Idem. Aristot. EN. VI 8 1142a 18 (Aristotelis. Ethica Nicomachea // Ibid. T. II. P. 1094–1181); Aristot. De cael. II 14 299a 16 (Aristotelis. De caelo // Ibid. I. P. 268–313) и др.**

В результате становится ясно, что аристоксеновское обнаружение полутона не имело никакого отношения к музыке и, значит, идея о «равномерной темперации», выдвинутая Рудольфом Вестфалем, была лишь неудачной попыткой исследователя Нового времени осмыслить событие научной жизни древности с позиций европейца, оснащенного знанием равномерной темперации и стремящегося увидеть в далекой Элладе некий прототип известного ему феномена²⁸.

²⁸ Почти 30 лет тому назад я, как и многие, оказался под влиянием трактовки Р. Вестфаля (см.: *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. С. 184–200). Для этого были особые причины, как объективные, так и субъективные. Теперь я знаю, что заблуждался.

Метроритмические обозначения античной нотации

Античные теоретические источники и нотографические памятники свидетельствуют о том, что арсенал знаков музыкальной письменности не ограничивался символами, предназначенными для фиксации высоты звуков. Древние имели в своем распоряжении ноты, призванные запечатлеть или, по крайней мере, уточнять ритмические особенности звучания. Более того, возможности нотации выходили за пределы отображения только высотно-временных параметров¹.

Об этом науке известно еще с момента публикации Фр. Беллерманном в 1840 году анонимного трактата «Искусство музыки»². Тем не менее, целый ряд вопросов, связанных с незвуковысотными символами, не потерял своей актуальности, а иные проблемы даже еще не были поставлены³. Однако прежде имеет смысл напомнить о том, как данный материал представлен у древних авторов.

Как известно, почти вся интересующая нас информация теоретического характера содержится в трактатах Анонимов Беллерманна⁴. Изложение материала начинается с текста, описывающего элементы ритма (§ 1, который почти дословно повторяется в § 83)⁵:

¹ Подробнее об этом см.: *Englin S.* Свидетельства античной исполнительской артикуляции в «названиях, нотах и формах мелоса» // *Theorie und Geschichte der Monodie. Festschrift für Bozhidar Karastoyanov anlässlich seines 70. Geburtstags* / M. Czernin, M. Pischlöger (Hrsg.). Bd. 4. Wien, 2010. S. 59–92.

² См.: *Bellermann J. F.* *Anonymi scriptio de musica*. Berlin, 1841. Впоследствии было установлено, что текст, опубликованный великим немецким ученым, содержит три трактата неизвестных авторов.

³ В настоящее время готовится к печати моя статья «Незвуковысотные символы античной нотации: На пути к систематизации, типологии и осмыслению», в которой обобщаются результаты исследования как системы метроритмических, так и прочих незвуковысотных нот.

⁴ См.: *Anon.* *De mus.* 1, 3, 83, 85, 102.

⁵ Сердечно благодарю Е. В. Герцмана за любезно предоставленный мне доступ к его неопубликованным переводам античных источников. Все

Ο ῥυθμός συνέστηκεν ἔκ τε *Ритм* составлен из арсиса, тесиса ἄρσεως καὶ θέσεως καὶ χρόνου и времени, называемого некоторыми τοῦ καλουμένου παρὰ τισι κενοῦ. ми пустым. Отличия же его такие: διαφοραὶ δὲ αὐτοῦ αἶδε

μακρὰ δίχρονος	—	долгий диxрон
μακρὰ τρίχρονος	└	долгий триxрон
μακρὰ τετράχρονος	└└	долгий тетраxрон
μακρὰ πεντάχρονος	└└└	долгий пентаxрон

Очевидно, в первом предложении говорится о ритме как о сочетании «слабого» времени (*арсис*), «сильного» (*тесис*) и «пустого» (*кенос*)⁶. Но далее речь идет о каких-то «его отличиях», причем местоимение «αὐτοῦ» («его») применимо к любому предыдущему существительному мужского рода. В результате с помощью категорий «долгий диxрон, долгий триxрон, долгий тетраxрон и долгий пентаxрон» и соответствующих знаков древний автор мог дифференцировать как типы пауз («пустое время»), так и ритм как длительность звуков вообще. Значение же самих терминов «долгий диxрон, триxрон» и т. п. не вызывает сомнений. В самом деле, ясно, что таким образом указаны различные продления некоего исходного «хроноса протоса»⁷, например «долгий тетраxрон» – звук или пауза четырехвременной длительности.

Насколько мы можем судить, § 3 также посвящен сфере музыкального времени:

§ 3. Ἡ μὲν οὖν θέσις σημαίνεται, ὅταν ἀπλῶς τὸ σημεῖον ἄστικτον ᾖ, οἶον —, ἡ δ' ἄρσις, ὅταν ἐστιγμένον. ὅσα οὖν ἦτοι δ' ᾠδῆς ἢ μέλους χωρὶς στιγμῆς ἢ χρόνου τοῦ καλουμένου κενοῦ παρὰ τισι γράφεται ἢ μακρᾶς διχρόνου — ἢ триχρόνου └ ἢ τετραχρόνου └└ ἢ πενταχρόνου └└└, τὰ μὲν <έν> ᾠδῇ

§ 3. Тесис обнаруживается, когда существует просто нота без стигмы, например —, а арсис – когда она со стигмой. Следовательно, то, что записывается либо для песни, либо для [инструментального] мелоса без стигмы или времени, называемого некоторыми пустым (либо [времени] долгого диxрона —, либо триxрона └, либо тетраxрона └└, либо пен-

фрагменты древних авторов даны в версии Е. В. Герцмана (некоторые из них содержат незначительные отличия от оригинального перевода).

⁶ Вероятно, последнее понятие аналогично паузе. О ритмических знаках и терминах см.: West M. L. Ancient Greek Music. Oxford, 1992. P. 266–267.

⁷ О хроносе протосе см., например: Герцман Е. Тайны истории древней музыки. СПб., 2006. С. 126–127.

κεχυμένα λέγεται, ἐν δὲ μελεῖ тахрона (┐┐), в песне именуется «кехю-
μόνφ καλεῖται διαψηλαφήματα. менами», а только в [инструментальном]
мелосе – «диапселафемами»⁸.

Здесь совершенно ясно сказано, что нота, помеченная стигмой (т. е. точкой), относится к слабому времени (арсису), а лишенная такого обозначения – к тесису (сильному времени). Мы также можем понять, какие детали нотации неприемлемы для «кехюмен» и «диапселафем»: не должно быть нот с точками-стигмами или пауз любой длительности (дихронной, трихронной и т. д.)⁹.

Наконец, наше представление о метроритмической нотации дополнит последний фрагмент трактата, затрагивающий вопросы звуковысотных символов, – § 102:

§ 102.

§ 102.

Κενὸς βραχύς	Λ	Краткое пустое [время]
κενὸς μακρός	┐	длгое пустое [время]
κενὸς μακρὸς τρίς	┐┐	трижды долгое пустое [время]
κενὸς μακρὸς τετράκις	┐┐┐	четырежды долгое пустое [время]

Знаки различных видов паузы недвусмысленно свидетельствуют о том, что укрупнение длительности обозначалось с помощью дихрона, трихрона или тетрахрона, надписанного над нотой Λ, – знаком «хроноса кеноса», который сам по себе, надо полагать, обозначал «пустое время», равное одному хроносу протосу.

Таковы ноты и категории музыкального времени, представленные Анонимами Беллерманна. Возможно, этот список следовало бы дополнить еще одним наименованием, но данный вопрос мы обсудим далее. Сейчас же рассмотрим подробнее четыре символа длительности (от двойного до пятикратного увеличения), паузу и стигму – точку, указывающую арсис.

⁸ См. также: *Anon. Op. cit.* 85.

⁹ Возможный русский эквивалент термина «кехюмены» (κεχυμένα; буквально: «разливающиеся») – вокальные фиоритуры. «Диапселафемы» (διαψηλαφήματα; от ψηλάφημα, буквально: «прикосновение») можно трактовать как «инструментальные пассажи».

Источник никак не описывает внешний облик знаков-длительностей. Поэтому гипотетически об их происхождении можно говорить только на основе самой графики символов. Нам не известно, воспринимались ли они современниками как измененные буквы, подобно звуковысотным нотам, и поэтому насколько допустимы ассоциации дихрона (—) с лежащей йотой, трихрона (└) с гаммой, повернутой на 90°, тетрахрона (└└) с перевернутым пи и пентахрона (└└└) с эпсилоном в «боковом» положении. Если принять такую гипотезу, то трудно понять, чем был вызван выбор этих «букв». Возможно, во времена возникновения ритмических знаков музыканты, принимавшие участие в создании нотации, ощущали некую связь между лежащими буквами ι, γ, π, ε и длительностями звуков от двух до пяти хроносов протосов. Если вспомнить, что греческие числа 2, 3, 4 и 5 обозначались, соответственно, буквами β, γ, δ, ε, то нетрудно заметить как будто бы пару соответствий, а именно: гаммоподобный знак трихрона и эпсилоноподобная нота пентахрона оказываются на ожидаемых числовых «местах». В то же время числовое значение букв йота и пи не имеет ничего общего с искомыми 2 и 4. Могли ли первоначально «правильные» β' и δ' в ходе «превращения» в знаки-длительности так измениться до неузнаваемости, что, в конце концов, утеряли всякое родство со своими буквенными прототипами? В чем причины того, что ритмические обозначения, произошедшие изначально из чисел-букв, в процессе развития системы нотации подверглись «боковому повертыванию»? Очевидно, обо всем этом мы уже никогда не узнаем. Да и вообще существует не меньшая вероятность совсем не буквенного происхождения этих символов.

Само продленное звучание могло инспирировать образ линии, нити и других жестов, предметов, начертаний – того, что позволяло как бы «материализовать» более долгий звук. Для этого в сознании должна возникнуть параллель длящегося (продленного на еще одну меру) времени с чертой, *проводимой, продлеваемой* в процессе написания. Так, возможно, появлялась горизонтальная линия, олицетворяющая «долгий звук», «двувременную» длительность¹⁰. Обратим внимание на то, что все остальные знаки также содержат линию, но она словно «обрастает» вертикальными черточками (—,

¹⁰ Как известно, аналогичный символ обозначал долгий слог в поэтической стопе.

┌, ┌┌, ┌┌┌). Полагаю, элементарная логика здесь основывается на прибавлении меры времени, когда одна черточка обозначает одну такую прибавляемую меру. Так, трихрон складывается из дихрона (двувременная линия) и черточки, что в совокупности составляет три хроноса протоса. Так же устроены тетрахрон (дихронная линия и две черточки) и пентахрон (дихронная линия и три черточки).

Таким образом, среди обсуждаемых метроритмических нот, представляющих собой незвуковысотные знаки в системе античной буквенной нотации, большинство – т. е. символы длительностей (дихрон, трихрон и т. д.) – возможно, не принадлежит к буквенному типу обозначений.

По-видимому, древние не использовали в музыкальных текстах специальный знак, символизирующий хронос протос – длительность «одновременного» звучания. Каково ритмическое значение ноты, лишенной ритмического знака? Не подразумеваются ли в подобных случаях наиболее мелкие длительности? Принято считать, что такие вопросы проясняет словесный текст древних «партитур». Так ли это? Во всяком случае, краткая пауза (см. выше «кенос брахус», т. е. «краткое пустое время») отличается от двувременной и еще более протяженных отсутствием знака долготы над ней. Символ этого хроноса кеноса – Λ (ламбда) – дает основание резонно предположить, что он возник от первой буквы слова «лимма»¹¹. Как известно, у Аристиды Квинтилиана сказано: «лимма в ритме – пустое время наименьшей [длительности]» («λεῖμμα δὲ ἐν ῥυθμῷ χρόνος κενὸς ἐλάχιστος»¹²). Однако автор не демонстрирует нотный знак, и вообще в цитируемом разделе трактата речь идет только о ритмике, а не о нотации. Вместе с тем, у Анонимов Беллерманна мы не встречаем термин «лимма», но, как уже было сказано, кратчайшая пауза называется, собственно, «кенос брахус» – краткое пустое время.

Наряду с теоретическими источниками, ценнейшими свидетельствами древнеэллинской нотации являются сами памятники художественной практики. В настоящее время науке известны

¹¹ См. West M. L. Op. cit. P. 266. Однако М. Л. Уэст безапелляционно заявляет о происхождении этого знака от первой буквы слова «лимма» как об установленном факте. Тем не менее, в распоряжении науки нет свидетельств источников о возникновении паузы, и нам должно быть совершенно ясно, что всякое утверждение на сей счет – гипотеза и не более того.

¹² Arist. Quint. De mus. I 18.

многочисленные нотографические документы, демонстрирующие разнообразные случаи сочетания знаков высотной и иной музыкальной нотации. Поэтому сейчас уже можно смело говорить о том, что, в основном, античные музыканты фиксировали не только высоту звучания, но и стремились передать нечто большее¹³.

В таких музыкальных текстах знаки долготы, в основном, использовались для продления звуков, несмотря на то, что в цитированном выше § 1 Анонимов Беллерманна речь идет, возможно, о длительностях паузы. Так, «долгий дихрон», представляющий собой ноту в виде черточки, надписывался как над единичным высотным обозначением или паузой, так и над группой из двух-трех музыкальных символов, как это, например, имеет место в папирусе из Осло 1413 (строки 1, 2 b, 2 a)¹⁴.

Известны примеры дихрона, выставленного справа от звуковысотного знака, но число их крайне невелико. Более того, такое «правописание» достоверно зафиксировано лишь в гимнах Месомеда – документах древнеэллинской буквенной нотации, сохранившихся благодаря рукописной традиции.

Знак трихрона встречается несколько реже и также надписывается над нотами, фиксирующими высоту звуков (в известных нам памятниках обнаружены трихроны над одной-двумя нотами). В рукописях *Анонимов Беллерманна* приводится знак трихрона  но во всех нотографических памятниках он присутствует в обращенном виде: . В настоящее время помимо нотных примеров у Анонимов Беллерманна¹⁵ известно около трех десятков образцов его применения в ряде сохранившихся фрагментов древнеэллинской музыки: в Papyrus Vindobonensis G 29825 c¹⁶, в эпитафии Сикила¹⁷, в Papyrus Osloensis 1413 a¹⁸, в Papyrus Yaleensis. CtYBR inv. 4510

¹³ Несколько памятников без ритмических и прочих знаков только подтверждают это предположение: речь идет о Дельфийских пеанах (см.: Pöhlmann E., West M. Documents of Ancient Greek Music. Oxford, 2001. P. 62–85) и, возможно, о фрагменте из Венского папируса G 29825 a/b recto (см. Ibid. P. 44–46). Кроме того, незвуковысотные ноты почти не встречаются в гимнах Месомеда (см. Ibid. P. 92–115).

¹⁴ Ibid. P. 124.

¹⁵ Ibid. P. 116–119.

¹⁶ Ibid. P. 51.

¹⁷ Ibid. P. 88–91.

¹⁸ Ibid. P. 131–133. Здесь, как и в Мичиганском папирусе 2958, графика трихрона несколько отличается (.

Col. I¹⁹, в Papyrus Michiganensis 2958²⁰, в Papyrus Oxyrhynchus 4463²¹ и в Papyrus Oxyrhynchus 4464²². Тетрахрон же появляется единственный раз в Papyrus Oxyrhynchus 3161 recto, фр. 4, строка 3²³ над тремя нотами ζ, φ и с и несколько отличается от того графического варианта, который приводят Анонимы Беллерманна: . Пентахрон до сих пор не зарегистрирован в источниках художественной практики и известен только из теоретических трактатов.

Во многих сохранившихся античных музыкальных памятниках встречаются знаки-паузы. Так, они активно используются в нотном примере из трактата Анонимов Беллерманна при иллюстрации ритмического образования «гексасемос» – ἑξάσημος («шестидольный»). Символ хроноса кеноса в форме Λ можно встретить в других инструментальных примерах из этого памятника²⁴ и в некоторых нотографических фрагментах²⁵. Такой графический вид в точности совпадает с вокальной нотой № 38 (Λ)²⁶. Поэтому современным исследователям остается дифференцировать звуковысотный и ритмический знаки, исходя из метрических данных словесного текста, а также по принципу наличия или отсутствия ноты Λ среди знаков, «предусмотренных» для тропоса того или иного памятника. В других документах художественной практики встречается округленный знак Π, который принято трактовать как лимму-паузу²⁷.

В отрывках древнеэллинических музыкальных произведений над звуковысотным символом или лиммой порою появляется стигма – точка, которая, как отмечалось, указывала арсис. Если же ноты сопровождаются дихроном или трихроном, то стигму надписывают над последними. Реже этот знак оказывался выше и несколько

¹⁹ Ibid. P. 134–137

²⁰ Ibid. P. 138–147.

²¹ Ibid. P. 158–161.

²² Ibid. P. 162–163.

²³ Ibid. P. 174–179.

²⁴ Anon. Op. cit. 97–101, 104.

²⁵ См., например, гимн Гелиосу (Pöhlmann E., West M. L. Op. cit. P. 96–99).

²⁶ По традиции, сложившейся в музыкальном антиковедении, ради удобства анализа и ссылок греческим нотам присвоены порядковые номера. См.: *Энглин С. Е.* Музыкальная логика античной нотации // *Hyperboreus. Studia classica.* – Petropoli: Verlag C. H. Beck (München), 2002. Vol. 8. Fasc. 1. С. 132.

²⁷ См., например, в Берлинском папирусе (Pöhlmann E., West M. L. Op. cit. P. 166–169).

правее буквенного символа, с которым он связан. Так или иначе, в подавляющем большинстве нотографических памятников, снабженных «дополнительными» знаками, присутствует стигма²⁸.

Несмотря на кажущуюся однозначность метроритмических нот, их функции в системе нотации вызывают целый ряд вопросов.

Прежде всего, это касается нотных памятников вокальной музыки – подавляющего большинства документов буквенной нотации, метроритмическая интерпретация которых затрагивает проблемы связи долготы и краткости слогов и наличия или отсутствия ритмических нот. Как известно, если памятник содержит лишь звуковысотные символы, то ритм выводят из метрики стиха. Хотя нам непонятно, почему в некоторых фрагментах незвуковысотные знаки не были указаны или появляются крайне редко, общепринятая позиция многих поколений ученых состоит в том, что в подобных произведениях музыкальное время во всем совпадает с поэтическим. Это предположение выглядит вполне логичным, однако оно не базируется на свидетельствах музыкально-теоретических источников. По давно установившемуся мнению, ритмические обозначения в музыкальных документах также рассматриваются исключительно в соответствии с долготой слогов, и в этом контексте анализируется и корректируется информация, почерпнутая из знаков-длительностей и словесного текста в вокальной музыке. Многое мог бы прояснить специальный знак хроноса протоса, однако в античной музыкальной письменности он, по-видимому, не предусмотрен, что также не способствует осмыслению функций древнеэллинических незвуковысотных символов. Как отмечалось, гипотетически возможно, что звук, равный хроносу протосу, в нотации обозначался высотным символом, лишенным знака длительности. Даже если такое предположение соответствует действительности, нельзя быть уверенным в том, что всякий раз «пустота» над нотой означает наименьшую длительность. Так или иначе, но нам не известно, в каких случаях музыкальный ритм вступал в противоречие с долготой слогов настолько, что, например, краткий слог продлевался при интонировании и превалировал над долгим²⁹. Поэтому, не будет ли

²⁸ См., например, гимн Святой Троице, папирус Берлинский, папирус Йельский и т. д. (Ibid. 190–194 и указанные выше с. того же издания).

²⁹ Впрочем, несомненно то, что такие случаи имели место в античной музыке. По словам Дионисия Галикарнасского, нередко музыкальный

еще бóльшим отступлением от истины такая транскрипция, которая основана лишь на указаниях знаков длительностей?

Все это обусловило, в частности, проблему ритмических трактовок нескольких звуковысотных знаков, «сгруппированных» дихроном или трихроном. В обнаруженных до настоящего времени записях древних музыкальных произведений такие группы появляются только при внутрислоговых распевах. Относится ли символ длительности ко всем звукам в целом (как считается) или к каждому в отдельности (в особенности, когда нота-длительность надписана только над одним из высотных знаков распеваемого слога)? Если символ долготы действительно следует рассматривать в качестве указателя музыкального времени, отведенного на данный слог, то не ясно, как распределялось это время между звуками данной группы. К сожалению, ни одно предположение не находит своего подтверждения в источниках, так как последние не приводят никаких подробностей, касающихся ритмического прочтения вокальной музыки.

Осмысление контекстов применения распространенных в памятниках нот-длительностей требует отдельного исследования. В немногочисленных документах инструментальной нотации трактовка дихронов, как правило, видится достаточно ясной. Так, в *Rarygus Vindobonensis* G 13763/1494 на строке 3 над нотой κ и ее последующим повторением выставлены знаки дихронов³⁰, что, безусловно, следует понимать как двойное увеличение хроноса протоса. Аналогичным образом, среди вокальных документов также сохранились образцы, не вызывающие особых затруднений при чтении ритмики. В выбитом на фрагменте плиты гимне Асклепию³¹, в сохранившейся нотной строке 1, дихрон над четырьмя нотами $\Delta z E \Theta$ дает основание понимать эти звуки как длящиеся вдвое длиннее, чем предыдущие. Транскрипционные сложности, возникающие, например, когда дихроном отмечены ноты внутрислогового распева или

ритм не то чтобы следовал за поэтическим, но подчас противоречил ему и подчинял себе движение текста (см.: *Дионисий Галикарнасский. О соединении слов* // *Античные риторики* / Ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1978. С. 183).

³⁰ *Pöhlmann E., West M. L. Op. cit. P. 54.*

³¹ *Ibid. P. 61.*

часть их, можно указать в связи с такими документами, как папирус Йельский³².

Вопросы ритмической интерпретации трихронов во многом связаны с проблематикой, касающейся транскрипции дихронов. Более того, в данном случае даже трихрон над единичной нотой в разных случаях трактуют неодинаково³³. Безусловно, те или иные ситуации дают возможность неоднозначных транскрипций при внутрислоговых распевах, когда одним символом длительности помечаются две ноты, что нередко сочетается с другими дополнительными знаками буквенной нотации.

Проблемы возникают и с толкованием хроноса кеноса. Как уже было сказано, одна из форм лиммы-паузы (Λ) и вокальная нота № 38 выглядят одинаково. Если музыка нотографического фрагмента написана в тропосе, в нотации которого отсутствует нота Λ, то, казалось бы, нет другого решения, кроме того, чтобы трактовать этот символ в качестве обозначения лиммы. Однако науке известны случаи, когда в музыкальном документе, в целом вписывающемся в рамки одного тропоса, появляются ноты, которых не должно было бы быть не только в условиях данного «семейства» тропосов (его основного, гипо- и гипервидов), но и вообще во всех тетрахордах исходной и суперсистемы³⁴! Я уже не говорю о возможности модуляций за пределы теоретических рамок совершенной системы. Поэтому то, насколько корректно мы способны распознавать значения Λ, представляется весьма сомнительным³⁵.

По утверждению исследователей, в определенном контексте этот же знак лиммы указывал увеличение длительности предшествовавшего звука. Несмотря на то, что в теоретических источниках античности такие сведения не удалось обнаружить, судя по нотному тексту многих уцелевших вокальных образцов подобная

³² Ibid. P. 134–137.

³³ См., с одной стороны, эпитафию Сикила или папирус Йельский, а с другой – папирус из Осло 1413 и папирус Мичиганский 2958 (Ibid. P. 88–91, 134–137, 124–133, 138–147).

³⁴ Классический случай – нота о в Дельфийском пэане Афиней (Ibid. P. 62–73). О тропосах и их «семействах», исходной, суперсистеме и субсистеме см.: *Энглин С.* Новый метод ладофункционального анализа античных нотографических памятников. Дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2005 (рукопись; РИИИ – Библиотека).

³⁵ См., например, Гимн Асклепию (*Pöhlmann E., West M. L. Op. cit. P. 61*).

трактовка имеет право на существование, если в древности, как и в академической вокальной музыке XVII–XIX вв., исключалось дыхание в середине слова (в противном же случае, ничто не мешает предположить, что и в этих случаях лимма также указывала паузу). Например, в конце строк 8 и 9 одного из песнопений, приписывающихся Месомеду, можно увидеть λ и $z \lambda$ ³⁶, что по мнению транскрипторов должно обозначать увеличение длительностей λ и z вдвое. Аналогичное появление лиммы в таком же значении отмечается и в конце строки 10 гимна Немесиде в паре $m\lambda$, что удваивает длительность ноты m .

Более того, если согласно Анонимам Беллерманна ламбда в соединении с *дихроном* (τ) указывает «длинную паузу» (см. выше), то современные транскрипторы, встречая эти знаки в вокальных образцах, трактуют их как увеличение длительности на два хроноса протоса. Так, например, подобное имеет место несколько раз на строках 7 и 8 в Papyrus Oxyrhynchus 2436³⁷.

В нотографических памятниках среди прочих знаков музыкального времени (и не только³⁸) встречается стигма, которая, как уже неоднократно было отмечено, представляет собой точку, и в источнике, приведенном выше (Anon. Op. cit. 3, 85), она определена в качестве метки слабого времени (арсиса). В связи со стигмой-точкой возникают два тесно связанных друг с другом вопроса. С одной стороны, не всегда понятно, почему в ряде случаев арсис отмечается стигмой, а в иных ситуациях – нет. С другой же, впрочем, – точка в еще большей степени, чем другие символы, может со временем становиться нечитаемой или пропадать из текстов по ошибке того, кто записывал музыку³⁹.

Во всяком случае, все говорит о том, что прочтение символов длительностей, проблема лиммы и, в какой-то мере, «орфография» стигмы остаются одним из темных мест, препятствующих полноценному пониманию древнеэллинской музыкальной письменности.

³⁶ См. гимн Гелиосу (Ibid. P. 96–99, 106–115).

³⁷ Ibid. P. 120–123.

³⁸ Вся система незвуковысотных нот рассматривается в статье «Незвукосотные символы античной нотации: На пути к систематизации, типологии и осмыслению» (в печати).

³⁹ Пожалуй, в этом сходятся все ученые. См., например: Johnson W. A. Musical Evenings in the Early Empire: New Evidence from a Greek Papyrus with Musical Notation // Journal of Hellenic Studies 120, 2000. P. 82.

В известных греческих нотных текстах метроритмические знаки часто сопровождаются так называемыми *гифнами* и *диколонами* – знаками, которые, по всей вероятности, не имели отношения ни к высоте, ни к ритмике. Поэтому, когда выше рассматривались отрывки из трактатов Анонимов Беллерманна, посвященные незвуковысотным нотам, некоторые фрагменты мы намеренно оставляли вне нашего поля зрения, так как они затрагивают особую область античной нотации⁴⁰.

Однако разговор о метроритмических обозначениях в древнегреческой системе неполон без упоминания о проблеме *диаistolы*⁴¹.

Она дважды появляется в трактате Мануила Вриенния «Гармонии» и сначала указывается в числе других понятий⁴²:

Ἦστι τοίνυν τὰ τοῦ μουσικοῦ τε καὶ ὀργανικοῦ μέλους ὀνόματα ὡς συνελόντι φάναι δεκαδύο· πρόληψις, ἐκκληψις, προλημματισμός, ἐκκλημματισμός, μελισμός, πρόκρουσις, ἔκκρουσις, προκρουσμός, ἐκκρουσμός, κομπισμός, τερετισμός καὶ διαστολεή. Итак, короче говоря, существует 12 названий вокального и инструментального мелоса: пролепсис, эклепсис, пролемматисм, эклемматисм, мелисм, прокрусис, эккрусис, прокрусмос, эккрусмос, комписм, теретисм и диастола.

Затем следует определение явления, которое ею обозначается:

Ἡ δὲ διαστολὴ ἐπὶ τε τῶν ᾠδῶν καὶ τῆς κρουματογραφίας παραλαμβάνεται ἀναπαύουσα καὶ χωρίζουσα τὰ προάγοντα ἀπὸ τῶν ἐπιφερομένων. Диастола же – то, что прекращает и отделяет предыдущее от последующего в одах и круматографиях⁴³.

У Анонимов Беллерманна дважды почти точно повторяется такое же определение⁴⁴, но приводится также знак:

Ἡ διαστολὴ ἐπὶ τε τῶν ᾠδῶν καὶ τῆς κρουματογραφίας παραλαμβάνεται ἀναπαύουσα καὶ χωρίζουσα τὰ προάγοντα ἀπὸ τῶν ἐπιφερομένων ἐξῆς. ἔστι δὲ αὐτῆς σχῆμα <καὶ> σημεῖον τότε ∇. Диастола – то, что прекращает и отделяет предыдущее от последующего в одах и круматографиях. Ее форма и нота – ∇.

⁴⁰ См.: Englin S. Свидетельства античной исполнительской артикуляции в «названиях, нотах и формах мелоса», *passim*; а также упомянутую статью, готовящуюся к публикации.

⁴¹ Διαστολή – «разделение».

⁴² Man. Bryen. Harm. III 3.

⁴³ Круматография – запись инструментальной композиции.

⁴⁴ См.: Anon. Op. cit. 11, 93.

Пожалуй, сообщения источников наводят на мысль, что суть диастолы состоит в некоем размежевании. Поэтому справедливо принято рассматривать ее в качестве цезуры, знаменующей завершение некоего музыкального материала и наступление чего-то нового⁴⁵. Поскольку иной теоретической информацией наука не располагает, нам не известно, подразумевалась ли кратковременная смена дыхания или длительная пауза между разделами сочинения; диастолой именовали перерыв в звучании, наступающий между окончанием одного и началом другого произведения, или вообще цезуру универсального типа, изменчивую в зависимости от контекста. Для ее детальной характеристики не хватает сведений о специфике того материала, на гранях которого она возникает. Более того, нельзя исключать и того, что диастола служила лишь каким-то «опознавательным знаком» в нотах, отмечающим некий «поворотный момент» в музыке, но никакую (пусть даже минимальную) цезуру не предполагала.

Почему же диастолу Анонимы Беллерманна помещают в контекст «названий, нот и форм мелоса», а Мануил Вриенний – среди «названий вокального и инструментального мелоса»? Возможно, ее воспринимали как некий «пустой мелос», подобно тому, как хронос кенос (лимма-пауза), – своего рода «пустой звук»?

Внешний облик ноты диастолы инспирирует не меньше вопросов.

В последнем издании Анонимов Беллерманна знак графически совпадает с вокальным символом № 19 – ꝛ. В рукописях же этого источника встречаются и иные графические формы:

/ : · либо : · либо : –

При самом тщательном анализе начертание, весьма похожее на первый из приведенных вариантов, удалось обнаружить только в Оксиринхском папирусе 3161⁴⁶. Однако вполне возможно, что из-за ветхости нотных документов мелкие графические детали не сохранились или остались практически незаметными. Не исключено, что в роли такой диастолы иногда выступает почти тождественный по начертанию знак, именуемый «двойным колоном» (:)⁴⁷. Диастолой

⁴⁵ См. West M. L. Op. cit. P. 269; Pöhlmann E., West M. L. Op. cit. P. 46.

⁴⁶ См. 1 recto, фр. 1, строка 13 (Pöhlmann E., West M. L. Op. cit. P. 174).

⁴⁷ См. далее.

также считаются и знаки других начертаний. В одном из венских папирусов в этом качестве, возможно, присутствует укрупненная буква хи – χ ⁴⁸, а также символ странного вида из папируса Оксиринхского 3161 verso, фр. 3, строка 4⁴⁹:



Кроме того, в ряде других источников обнаруживаются диагональные черты⁵⁰. Однако самым распространенным в нотографических памятниках символом, который принято считать диастолой, является знак из знаменитого фрагмента «Ореста» Еврипида – $\mathfrak{z}$ ⁵¹. Но, в отличие от других символов нотации, такая диастола находится среди словесного текста.

Мы видим, что в связи с диастолой возникает немало проблем, достойных самостоятельного исследования. Есть основания причислять ее к незвуковысотным нотам музыкально-временного рода, так как она, по всей вероятности, обозначала цезуру. В то же время диастола появляется в источниках в контексте «названий мелоса», которые, в свою очередь, связаны с такими нотами, как гифен, символы комписма и мелисма⁵².

Предположение о том, что диастола принадлежит к нотам, указывающим способы исполнения, не выглядит слишком фантастичным. По крайней мере, она мыслима в качестве знака для «мелоса» специфического типа – «переключения» на некое иное мелодическое движение (вспомним, «Диастола – то, что прекращает и отделяет предыдущее от последующего...»). Наконец, ее функция в качестве обозначения деталей фразировки или граней формы произведения также допустима.

В большей части нотографических памятников, в особенности в папирусах, которые принято датировать римской эпохой⁵³, встречается также символ, внешне выглядящий как двоеточие. К сожа-

⁴⁸ См. Pöhlmann E., West M. L. Op. cit. P. 44.

⁴⁹ Ibid. P. 180.

⁵⁰ См.: папирус Мичиганский 2958, папирус Оксиринхский 3161 recto, фр. 1 и 4, verso, фр. 3 и, возможно, папирус Оксиринхский 3704, папирус Оксиринхский 4463, папирус Оксиринхский 4465 (Ibid. P. 138–145, 174–179, 148–150, 158–161, 164–165).

⁵¹ См. Ibid. P. 12–17.

⁵² Подробнее см.: Englin S. Свидетельства античной исполнительской артикуляции в «названиях, нотах и формах мелоса», passim.

⁵³ См.: Pöhlmann E., West M. L. Op. cit. P. 120–196.

лению, в известных теоретических источниках информация о нем отсутствует, а в современной научной литературе он условно назван «двойным колоном»⁵⁴.

Итак, к метроритмическим нотам относится система обозначений, указывающих: а) длительности звуков (дихрон, трихрон, тетрахрон, пентахрон, а также хронос протос, подразумеваемый, видимо, высотной нотой без знака), б) паузу (т. е. «пустое время» – хронос кенос или лимма), которая в сочетании с вышеупомянутыми ритмическими нотами могла иметь разную продолжительность, в) слабое время (стигма – знак-точка), т. е. арсис.

Казалось бы, знак и термин «диастола» по своей сути близок к символам музыкального времени, но источники ставят его в контекст «названий, нот и форм мелоса». Более того, как было сказано выше, диастолу вообще трудно идентифицировать в нотном тексте, вследствие чего непонятно, являются ли знаки, которые в настоящее время принято трактовать в качестве диастол, таковыми на самом деле, или они представляют собою некие неупоминаемые древними теоретиками ноты, вроде «двойного колона». Так называемый двойной колон же, отсутствующий в теоретических источниках, но регулярно встречающийся в памятниках художественной практики, остается явлением, загадочным во многих отношениях...

Таким образом, обозначения музыкального времени представляют собой систему длительностей звуков и пауз, основанную на простом и логичном принципе постепенного прибавления по одному хроносу протосу, что очевидным образом отражается на графике соответствующих символов. И сюда же следует добавить также специальный знак для «слабого времени».

Все вышеизложенное свидетельствует о том, что нынешние метроритмические трактовки античного материала не могут не вызывать сомнений, так как основываются на весьма приблизительных представлениях о функциях незвуковысотных символов. Мы ведь даже по большому счету не знаем, какова роль этого компонента в системе античной нотации: уточнение и дополнение к метроритму словесного текста, некая ненавязчивая рекомендация или, может быть, вполне самостоятельный «встречный ритм» и четкое указание на звукоизвлечение и прочие детали?

⁵⁴ West M. L. Op. cit. P. 267–268.

Русская музыкальная медиевистика: Взгляд в XXI век

Исследование истории русского церковного пения до настоящего времени остается сложной областью медиевистики, полной нерешенных проблем. Трудно предугадать ее развитие в XXI веке, потому что каждое время находит свой вектор развития. Однако уже по тому, что сделано в этой области, можно увидеть, какие направления представляются наиболее перспективными.

Начавшееся в 1980-х годах возрождение церковного пения пробудило большой интерес к музыкальной медиевистике, основа которой была заложена трудами ученых предыдущего поколения. Широкий фронт современных исследований подготовлен тружениками узкого пути – М. В. Бражниковым, Н. Д. Успенским, Ю. В. Келдышем, В. В. Протопоповым и их предшественниками – В. Ф. Одоевским, Д. В. Разумовским, С. В. Смоленским, В. М. Металловым, А. В. Преображенским, Б. В. Асафьевым, а также исследованиями И. А. Гарднера, А. В. Никольского, В. М. Беляева, возбуждающими интерес к переизданию их в наше время.

Количество статей и монографий, посвященных многообразным историческим и теоретическим проблемам древнерусского певческого искусства, постоянно растет, и уже трудно охватить все, что выходит в этой сфере из печати и появляется в интернете. Вниманию музыковедов направлено на изучение истории певческих традиций, на исследование и описание певческих книг, литургических и паралитургических жанров, теоретических певческих руководств, интонационного содержания исторически сложившихся нотаций (знаменной, кондакарной, путевой, демественной, нотолинейной). В научной литературе рассматриваются проблемы формообразования в монодии и в многоголосии – строчном, демественном и раннепартесном стилях, авторских распевов, вопросы певческой терминологии, составляющей большую, разветвленную область древнерусского языка (Бражников, Парфентьев, Гусейнова, Астахина, Владышевская, Лозовая, Николаев, Пожидаева, Шабалин, Серегина).

Большое развитие получило источниковедение и текстологическое изучение певческих нотаций и терминологии (Бражников, Шабалин, Гусейнова, Богомолова, Ефимова, Пожидаева и др.).

К настоящему времени сложился круг сведений о персоналии творческих деятелей в области древнерусского певческого искусства, особенностях авторского творчества в древнерусских певческих стилях. Ряд изданий посвящен творчеству выдающихся исследователей древнерусской музыки – С. Смоленскому, Афонской экспедиции 1906 года, А. Никольскому, православному регенту Михаилу Фортунато. Написано множество статей, книг, защищено значительное количество кандидатских и докторских диссертаций по специальностям «искусствоведение», «культурология», «философия», «педагогика», а также профилям техники и технологий¹. Число их постоянно растет.

Песнопения Древней Руси вошли в культурный текст эпохи – как в церковном обиходе, так и в концертной практике, и «на просторах» интернета. Уже можно говорить о сложившейся дискографии исполнительских транскрипций артефактов древнерусского богослужебного пения многими хоровыми и ансамблевыми коллективами. Особо следует отметить концертное бытие церковной музыки в наше время, многообразные фестивали церковной православной музыки – «Академия православной музыки» (2009, 2010, 2011 гг.), Международные фестивали православной музыки в России и др. (см. Хватова)².

За последние десять лет вышли библиографические исследования, обобщающие научную работу за двести лет развития музыкальной медиевистики, начиная от публикаций митрополита Евгения Болховитинова, и даже ранее: указатель В. В. Протопопова начинается с постановлений Стоглавого собора 1551 года, научно опубликованных в 1860 году.

Библиографические указатели представлены в работах Степановой (2000), Протопопова (2000), Лозовой, Шевчук (2000), Лозовой, Денисова, Стариковой и др. (2001), Бражникова (2002, сост. Серегина; здесь же содержится рекомендательный список публикаций факсимиле певческих рукописей: с. 211–220); Стариковой, Елены Хиловской, и др. (2006; 2011), а также Кривко (2005).

¹ См.: Приложение к данной статье.

² Здесь и далее см. ссылки на литературу: Приложение.

Библиографический список, завершающий нашу статью, составлен с намерением учесть весь тематический спектр научной литературы по музыкальной русской медиэвистике. Однако он не исчерпывает всех публикаций, указывая лишь на основные работы упоминаемых авторов. Читателю предоставляется возможность продолжить этот список на основе названных имен и проблем.

Библиография медиэвистики представлена в Интернете. См.: Указатель сетевых ресурсов по древнерусскому пению *nativitas.ru/index-hymnologicus*; Систематический аннотированный указатель ссылок на сетевые электронные ресурсы по литургике, гимнологии и смежным дисциплинам (рабочая версия; последнее обновление 2 марта 2012 года) <http://nativitas.ru/index-hymnologicus>; Сайт Троице-Сергиевой Лавры – *stsl.ru* Дом Живоначальной Троицы; раздел «Рукописи»: Ф. 304. № 22. Стихирарь XIV в.; № 23. (2011). Кондакарь XII века; №№ 407–460 – певческие рукописи XV–XVII вв.

Музыкальная медиэвистика имеет широкую географию: Владивосток (Дальневосточный федеральный университет; Алексеева со своими учениками), Красноярск (Красноярский государственный университет, Ефимова), Новосибирск (Новосибирская государственная консерватория, Шиндин с учениками), Челябинск (Южно-Уральский государственный университет, Парфентьев и Парфентьева), Новоуральск (Новоуральская государственный технический университет, Денисова), Екатеринбург (Институт истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук, коллеги М. Г. Казанцевой), Краснодар (Краснодарский государственный университет культуры и искусства, Шабалин), Саратов (Саратовская государственная консерватория, Полозова), Москва (Рахманова, Владышевская, Заболотная, Пожидаева, Лозовая, Денисов), Петербург (Кручинина, Гусейнова, Рамазанова, Панченко, Захарьина, Чудинова, Серегина). В Германии сейчас живет А. В. Конотоп, постоянно приезжающий на основное место своей научной работы в Москву.

Украинские и белорусские коллеги работают с рукописями нотолинейного периода: во Львове Ю. П. Ясиновский с учениками (Львовская национальная музыкальная академия), в Киеве (Киевская государственная консерватория, или Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского) – Н. А. Герасимова-Пер-

сидская с учениками и Е. Ю. Шевчук), в Полтаве А. С. Цалай-Якименко и т. д. В Беларуси, в Минске – Л. Ф. Костюковец (Белорусская государственная академия музыки), Л. Густова, в Европе и в Америке – Конотоп, Роте, Зверева, Карастоянов, Ханник, Троельсгард, Лингас, Шидловский, Майерс и другие, многое сделавшие для изучения и публикации древних певческих кодексов.

В исследованиях по музыкальной медиевистике разрабатываются и совершенствуются методы текстологии, палеографии, кодологии. Существенно обогатилась источниковедческая база исследований. Введено в научный обиход множество новых источников по истории древнерусского певческого искусства. Появились учебные пособия по источниковедению древнерусской музыки (Ефимова). К настоящему времени стараниями отечественных и зарубежных ученых изданы древнейшие нотированные рукописи: Минеи, Стихирари, Кондакари.

Развивается область музыкальной медиевистики, направленная на исследование состава и типологии певческих книг и певческих богослужебных жанров.

Исследователями рассматриваются жанры и книги литургические (Бражников, Шиндин, Рамазанова, Артамонова, Заболотная, Быкова, В. Василик, Захарьина), как и паралитургические – покаянные стихи, канты и псалмы (Бражников, Петрова и Серегина, Сквирская, Мосягина, Федоровская, Понырко и др.).

Особо отметим монографии Костюковец, Лапина и Васильевой, работающих в области рукописной и фольклорной культур на материале рукописных сборников кантов и народных песен XVIII в.

Расширяется фактология истории певческого искусства, наполняемая персоналией музыкального быта клирошан, писцов певческих книг, конкретикой их жизни и профессиональной работы (Бражников, Парфентьев, Зверева).

Расширился круг источников персоналии творцов древнерусского певческого искусства. Накоплен значительный материал для исследований об авторских стилях в музыке XVI–XVII вв., а еще более раннего периода – в текстологических исследованиях. Выявленные источники уже составили «критическую массу» фактологической базы для создания панорамы творческих стилей и биографии музыкантов Руси до XVIII в. включительно. После публикаций Бражникова, а затем Фролова, Гусейновой, Парфентьевой, Пожи-

даевой, Серegiной, Тюриной выявлено более 30 произведений Федора Крестьянина, атрибутируемых по надписаниям в рукописях. Уже могла бы сложиться первая монография об авторском стиле древнерусского распевщика. Однако она требует большой трудоемкой текстологической работы по рукописям для расшифровки песнопений не только по надписанным именам распевщика, но и по другим источникам, в которых обнаруживаются эти произведения как анонимные, и таких рукописей немало. Все они показывают высокую степень популярности и востребованности в обиходе русской церкви XVII века сочинений Федора Крестьянина.

На основании многолетней археографической и источниковедческой работы исследователей выявлен корпус рукописей, на основании которого в недалеком будущем возможно появление монографий о творчестве и биографии распевщиков-композиторов Ивана Лукошки (Парфентьев, Зверева), Лонгина Шишелова (Морохова, Гусейнова, Коротких, Парфентьев, Парфентьева, Лукашевич, Спирина, Серегина), Фаддея Суботина (Бражников, Парфентьев), Федора Константинова (Парфентьев), о творчестве монастырских головщиков и писцов рукописей Новгородской, Московской, Усольской, Соловецкой и других школ (Парфентьев, Парфентьева, Гусейнова, Фролов, Зверева, Пожидаева, Рамазанова и др.), царей Ивана Грозного (Парфентьев, Серегина), Алексея Михайловича (Былинин, Посошенко), Федора Алексеевича (Гарднер).

Через изучение фактов истории певческого искусства расширяется база научных источников по истории Руси. Артефакты певческого искусства и гимнографии являются отражением фактов истории, и не только персоналии культуры, но и событийной ее фактологии. Весь корпус агиографии и гимнографии является частью текста истории – в отражении событий, ментальности, характера восприятия и осознания культурой своей истории, а также в обратном влиянии культуры на события истории (Смыка, Парфентьев, Серегина, Кручинина, Рамазанова, Герасимова-Персидская, Цалай-Якименко, Ясиновский, Герцман, Артамонова, Алексеева, Пожидаева, Владышевская, Лозовая). История певческого искусства, а также история, отраженная в певческом искусстве, в целом показывают историческую значимость источников этого рода – сведения (в том числе и собственно музыкальные) о почитании памяти святых, элементы нарративности памятников гимнографии. Все они

обогащаются собственно музыкальным качеством этого комплекса текстов как источников собственно интонационной сферы культуры, отраженной в невменной записи XI–XVII вв.

Жанровая система древнерусского певческого искусства получила отражение во многих исследованиях как в своей иерархической и структурной целостности, так и в плане разработки источников и теории того или иного жанра: песнопений, службы, системы стереотипных творческих моделей (Шиндин, Быкова, Ефимова, Кручинина, Рамазанова, Заболотная, Серегина и др.).

Также получила развитие наука о певческой книге, кодикология певческой книги (Бражников, Заболотная, Захарьина, Гусейнова, Серегина, Крашенинникова, Лозовая, Алексеева, Тутолмина и др.).

Наметилась линия исследования театрализованных элементов древнерусских певческих богослужений в контексте синкретической природы древнего искусства. Собираются и анализируются источники, свидетельствующие о формировании жанров певческих артефактов в составе последований чинов Свадебного (В. Колесов), Заздравной государевой чаши (Бурилина, Соколова), архиерейского поставления (Парфентьев), театрализованных обрядовых действий, таких как «Пещное действо» (Терентьева), «Рождественское действо» (Левашев), Вертепное действо (Казанцева, Савинов), служб древнерусского церковного календаря (Серегина и др.).

История, отраженная в певческом искусстве – в рукописях, содержащих как псалмодические, так и мелизматические типы роспевов этих текстов, отражает историю слова, языка наряду с фактологией событий. История канонизации святых, отраженная в гимнографических книгах, также может явиться материалом для изучения событийного ряда истории, истории литургических и паралитургических жанров, истории творчества, истории интонации, истории действия творческих личностей, истории певческих стилей Древней Руси.

Исследование певческих стилей Древней Руси становится возможным по мере накопления информации об интонационном значении невменных нотаций, лежащих в основе фиксации произведений певческого искусства. В связи с этим значительную разработку получили вопросы палеографии нотаций. Исследования в области певческой палеографии, основателем которой по праву признается М. В. Бражников, расширили источниковедческую и теоретиче-

скую основу науки (Владышевская, Фролов, Пожидаева, Богомоллова, Ефимова, Кручинина, Рамазанова, Конотоп, Богомоллова и др.).

Расширилась работа по описанию певческих рукописей, представляющему собой едва ли не первостепенную по значимости и квалификационному уровню задачу, решение которой подвластно лишь специалистам самого широкого профиля. В связи с этим далеко не все проблемы в этой области решены. С появлением возможности каталогизации и описания рукописей с помощью ЭВМ и компьютеров (которую уже предвидел Бражников) активизировалась работа по каталогизации фондов, содержащих нотированные рукописи, а также разработке принципов описания и создания электронных каталогов, публикации описаний собраний певческих рукописей. Описание рукописей уже составило отрасль библиографии музыкальной медиевистики, но впереди встают еще большие задачи, чем те, которые уже решены. (См. описания певческих рукописей М. В. Бражникова, хранящиеся в Фонде Бражникова в ОР РНБ; Артамоновой, Богомолловой, Денисова и Смилянской, Диановой и Костюхиной, Заболотной, Захарьиной, Ефимовой, Казанцевой М. Г., Казанцевой Т. Г., Кобяк, Кручининой, Панченко, Парфентьева, Поздеевой, Серегинной, Рамазановой, Фролова, Хачаянц и др.).

Проблемы применения компьютерных технологий в изучении нотации разрабатываются целым рядом исследователей (Коваленин, Нечипоренко, Даньшина, Филиппович, Смоляков). В основном эти разработки касаются сложных систем нотации XVII в. Хотелось бы отметить, что работу следовало бы начать со знаменной нотации древнейшего периода, представляющей систему, более четко ограниченную в количественном отношении знаков, из которых происходило дальнейшее развитие нотации.

Особую отрасль музыкальной медиевистики составляет исследование старообрядческого певческого искусства, исторически и преемственно связанного с древнерусским певческим искусством. Наука о старообрядческом искусстве развивается как на полевом материале, собираемом на основе фольклорных методов, так и на собирании и исследовании археографических и архивных источников. Древнерусское певческое искусство в старообрядческой традиции представлено во многих исследованиях (Бражников «Русская певческая палеография», ил. 24 и др., Владышевская, Денисов, Смильская, Панченко, Полозова, Казанцева, Дынникова, Федоренко и др.).

На пограничье музыкальной медиевистики и фольклора находится также отрасль исследований, выявляющая взаимовлияния певческого и народно-песенного искусства. Песенное и церковно-певческое искусство, находясь, несомненно, в историческом взаимодействии, требуют пристального внимания специалистов по музыкальной медиевистике и фольклору (Никольский, Бражников, Серегина, Лозовая, Грузинцева, Кутузов, Комарова, Жимулева).

Актуальность и целесообразность существования музыкальной медиевистики в целом венчается собственно музыкальными итогами усилий многих ученых: музыкальное содержание памятников древнерусского певческого искусства, ее монодических и полифонических форм (Бражников, Конотоп, Богомолова, Пожидаева, Денисов, Серегина и др.). Появились издания напевов произведений певческого искусства в переводе на современную нотопевицкую нотацию (Бражников, Серегина, Денисов, Пожидаева, Богомолова, Денисов и др.). Наблюдается, однако, скептическое отношение к расшифровкам древнерусских певческих произведений (Герцман, Мартынов). Но познание музыкального, интонационного содержания древнерусских памятников через перевод невменных нотаций на современную нотную вне зависимости от скептических позиций по-видимому, продуктивно.

Исследователи воссоздают интонационную сферу древнерусского певческого искусства. Она находит выражение в исследованиях нотаций, переходя в изучение собственно интонации, запечатленной в них, и, наконец, в философско-богословских аспектах интонации (Мартынов, Николаев, Кутузов). Эти работы, обеспечивающие выход проблематики музыкальной медиевистики в нашу современность, представляются особо актуальными в противопоставлении интонации древнерусского певческого искусства сфере современного интонирования. Сюда же входит цепочка формульных понятий попевки, фиты, лица, создающих специфические структуры музыкального языка, выводящих на проблемы изучения музыкальных стилей, музыкальной теории, ладового и интонационного содержания невменных знаков нотаций – кондакарной, знаменной, путевой, демественной, соотношения монодии и многоголосия (Бражников, Галицкая, Кручинина, Богомолова, Лозовая, Пожидаева, Гуляницкая, Парфентьева, Шабалин, Василик и др.). Интонационное бытие слова, структуры текста, мелизматическое

интонирование певческих форм венчается темой философской интерпретации интонации, возникновением локальных певческих школ (Пожидаева, Павлова, Коротких).

Исследователи древнерусского певческого искусства постоянно обращаются к трудам Т. С. Бершадской, создавшей теоретическое обоснование ладовых форм монодии; Н. С. Гуляницкой, известной работами в области духовной музыки. Большое значение для нашей научной сферы имеют работы по теории православной интонации В. В. Медушевского, обозначившего проблему философской значимости интонации православного пения, и И. Ефимовой, придающей этой теме широкое интонационно-лингвистическое обоснование. Здесь нельзя не вспомнить работы Ю. Холопова, Ю. Евдокимовой, М. Казанцевой.

За последние годы существенно продвинулось теоретическое осмысление монодических форм древнерусского певческого одноголосия, теория монодии (Галицкая, Бершадская, Пожидаева, Серегина). По словам Бершадской, «в эпоху монодии – грегорианского хорала, знаменного распева – наиболее действенной оказывается сила мелодических связей (подчеркиваю: не “мелодия-кантилена”, а именно мелодический тип связей, “энергия” перехода тона в тон)» (Бершадская 2011, 35).

Принцип монодической организации характеризуется еще как рекурсивный. Композитор В. Кобекин высказывал мысль, что этот принцип отражает более общие основания форм мышления: «Быть может, структуры сознания тоже линейно построены и начинают резонировать с мелодическими структурами?» (Кобекин 1995, 11).

Эти формы структурирования материала свойственны древним художественным системам, восходящим к так называемому типу орфического пения, развивающегося по законам рекурсии. «Рекурсия – процесс саморазвития первоначальной структуры, постоянный вызов своих подобию, неточных копий, которые, ветвясь по типу дерева, разворачивают уже родившийся в предчувствии в настроении образ орфического напева. <...> именно различные виды рекурсии являются накопителями мелодической энергии... эта мелодическая энергия заметна либо в условиях чистого одноголосия, либо на фоне специально построенных акустических пространств, своего рода куполов» (Там же, 12). Этот принцип формообразования прослеживается в монодических древних музыкальных культурах

(см.: Серегина 1979, Федорова 1988, Холопов 1993, Вовк 2001, Петренко 2002, Гуляницкая 2005, Пожидаева 2005, Бершадская 2011).

Проблема адекватного прочтения песнопений и в целом трактовки древнего мелоса в его звучании представляется насущной и дискутируемой. Научить всех петь по крюкам невозможно, да и все зависит от самой школы такого пения, недаром в древнерусских источниках эстетического характера есть свидетельства о разногласиях в интонационных смыслах нотации внутри интонационной культуры знаменного пения (Инок Евфросин – см. цит.: Никольская, 41).

Поэтому необходимо опубликовать исследовательскую авторскую версию напева, стремясь выработать адекватную редакцию интонационного прочтения напева в результате скрупулезной текстологической работы, как это делают филологи, поскольку в различных списках прослеживается вариантность текстов и напевов, что делает необходимой текстологическую работу двух типов – и с текстом, и с напевом. Работа над музыкальными текстами трудна еще и тем, что нотолинейные списки тех же произведений также дают вариантность трактовок интонаций, в связи с чем текстологическая работа музыковеда, «переводчика» музыкального произведения из невменной нотации в современную нотную, представляется крайне трудоемкой и ответственной, требующей «обкатки» научной критикой музыкально-медиевистической когорты специалистов. Публикации произведений древних распевов представляются вкладом в фонд музыкального материала древнерусского певческого искусства (см.: Бражников, Пожидаева, Денисов, Богомолова, Конотоп).

Вся эта предстоящая большая работа необходима для расширения наших представлений о бытии интонации, восстановления основ интонационного мышления наших предков, воссоздания философии духовного интонирования (Медушевский, Кобекин, Дьяченко, Ефимова и др.), нового осознания энергии мелоса.

Какими голосами поют ангелы? Со времен Бортнянского – нежными и печальными, высокими, голосами детей. Но в другие времена, на иконах XII в., Димитрий Солунский и Георгий Победоносец – блистательные, непобедимые воины-заступники, вряд ли поющие тонкими голосами. И в XVI в., когда была создана икона «Благословенное воинство небесного царя», они пели, скорее всего, мощным хором мужских голосов тружеников, знавших меч и битву.

Познание духовной интонации, сложившейся в древнерусском православном певческом искусстве и сохраненной в огромном рукописном певческом наследии, духовно необходимо в наше время, когда уже слышится иное – «Да что там ангелы поют такими злыми голосами?» (Владимир Высоцкий).

Приложение

Библиография по теме «Русская музыкальная медиевистика»

1. Агеева Е. А. Из истории хора и певческого рукописного наследия Московской старообрядческой общины Рогожского кладбища в конце XIX – первой четверти XX века // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: Наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского) (Гимнология. Вып. 6). / Сост. и отв. ред. И. Е. Лозовая. М., 2011. С. 512–523.

2. Агеева Е. А., Кобяк Н. А., Круглова Т. А., Смилянская Е. Б. Рукописи Верхокамья XV–XX вв. в библиотеке Московского университета. М., 1994.

3. Алексеева Г. В. Уровни формообразования знаменного распева и принципы функционирования попевок в гласе (на материале певческой книги «Октоих»): Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Киев, 1981.

4. Алексеева Г. В. Византийско-русская певческая палеография: Практикум: Уч. пособие. Владивосток, 2005.

5. Алексеева Г. В. Византийско-русская певческая палеография. СПб., 2007.

6. Алексеева Г. В. История музыкальных систем ихоса и гласа и их взаимодействие в процессе адаптации византийского пения на Руси: Автореф. дис. ... докт. искусствовед. М., 1996.

7. Арановский М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства. М., 1998.

8. Артамонова Ю. В. Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI–XVIII веков. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1998.

9. Артамонова Ю. В., Заболотная Н. В. Принципы организации каталога древнерусских песнопений // Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве: К 600-летию основания Кирилло-Белозерского монастыря / Сост. Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. СПб., 2000. С. 243–256.

10. Асафьев Б. В. Знаменный распев // Асафьев Б. О хоровом искусстве. Л., 1980. С. 36–39.
11. Астахина Е. Е. Музыкальная терминология русских церковных песнопений. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.
12. Балужева Н. В. Регент русской православной церкви протоиерей Михаил Фортунато: Жизнь и литургическое творчество. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2007.
13. Балужева Н. В. Регент: Судьба и служение. Протоиерей Михаил Фортунато. М., 2012.
14. Безуглова И. Ф. Опекаловский распев // Памятники культуры. Новые открытия. 1978. Л., 1979. С. 196–204.
15. Безуглова И. Ф. «Достойно есть» Опекаловского распева // Труды Отдела древнерусской литературы / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Т. 36. Л., 1981. С. 308–319.
16. Безуглова И. Ф. Каноническое и индивидуальное в творчестве распевщиков XVII в. (опекаловский распев). Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1982.
17. Безуглова И. Ф. К вопросу о музыкальном творчестве в Древней Руси // Источники по истории отечественной культуры в собраниях и архивах Отдела рукописей и редких книг / Науч. ред. Г. П. Енин. Л., 1983. С. 45–53.
18. Безуглова И. Ф. Этикетность в древнерусском певческом искусстве (на материале стихир на целование плащаницы) // Древнерусская литература. Источниковедение / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., 1984. С. 215–221.
19. Безуглова И. Ф. Музыкальная деятельность соловецких иноков (по певческим рукописям Соловецкого собрания) // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры / Науч. ред. Г. П. Енин. Л., 1990. С. 39–50.
20. Белоненко А. С. Показания архиерейских певчих XVII века // Труды Отдела древнерусской литературы / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Т. 36. Л., 1981. С. 320–328.
21. Белоненко А. С. История отечественной мысли о древнерусском певческом искусстве. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1982.
22. Беляев В. М. Раннее русское многоголосие / Сост. А. В. Беляев, ред.-сост. И. К. Травина. М., 1997.
23. Бершадская Т. С. В ладах с гармонией, в гармонии с ладами. СПб., 2011.
24. Бершадская Т. С. Монодические лады // Лекции по гармонии. СПб., 2005.

25. Богомолова М. В. Путевой распев и его место в древнерусском певческом искусстве. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1983.

26. Богомолова М. В. Из истории бытования древнерусских распевов и певческих книг в Ветковско-Стародубских слободах XVII–XX вв. // Невские хоровые ассамблеи. Материалы Всерос. науч.-практ. конф. «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры». 18–24 мая 1981 г. / Сост. А. С. Белоненко. М., 1984. С. 105–107.

27. Богомолова Л. М. Коллекция фонограмм старообрядческих песнопений Московской консерватории // Музыкальная культура Средневековья / Сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская, ред. Г. М. Малинина. Вып. 2. М., 1992. С. 194–196.

28. Богомолова М. В. Русское безлинейное многоголосие: На материале певческих рукописей XV–XVII вв. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2006.

29. Богомолова М. В., Кобяк Н. А. Описание певческих рукописей XVII–XX вв. Ветковско-Стародубского собрания МГУ // Русские письменные и устные традиции и духовная культура. (По материалам археогр. экспедиций МГУ 1966–1980 гг.). / Отв. ред. И. Д. Ковальченко. М., 1982. С. 162–227.

30. Болгарский Д. А. Киево-Печерский распев как церковно-певческий феномен украинской культуры. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Киев, 2002.

31. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки по рукописным материалам XV–XVIII в. Л., 1972.

32. Бражников М. В. Федор Крестьянин. Стихиры / Публ., расшифровка и исследование М. В. Бражникова // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3. М., 1974.

33. Бражников М. В. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975.

34. Бражников М. В. Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки / Сост. А. Белоненко, А. Кручинина. Л., 1979.

35. Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева / Общ. ред. Н. С. Серегиной и А. Н. Крюкова. Л., 1984.

36. Бражников М. В. Русская певческая палеография / Науч. ред., примеч., вступ. ст. Н. С. Серегиной. СПб., 2002.

37. Бровина И. В. Традиции древнерусского певческого искусства в творчестве современных композиторов: Произведения для хора а саррелла. Автореф. дис. ... искусствовед. СПб., 2005.

38. Бурилина Е. Л. Чин «За приливом о здравии государя»: История формирования и особенности бытования // Древнерусская литература. Источниковедение / Отв. ред. Д. С. Лихачев. М., 1984. С. 204–214.

39. *Бурилина Е. Л.* Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI–XVII веков (на материале певческой рукописной книги «Обиход»). Л., 1984.

40. *Быкова О. П.* Древнерусские песнопения в системе церковного ритуала праздника Пятидесятницы: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2001.

41. *Былинин В. К., Посошенко А. Л.* Царь Алексей Михайлович как мастер распева. Памятники культуры. Новые открытия. 1987. М., 1988. С. 131–137.

42. *Василик В. В.* Жизнь и творчество св. Романа Сладкопевца // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского богословского института: Материалы. М., 2000. С. 128–145.

43. *Василик В. В.* Происхождение канона: История, богословие, поэтика. СПб., 2006.

44. *Василик М. В.* О специфике ладообразования в песнопениях знаменного распева // Певческое наследие Древней Руси: История, теория, эстетика / Сост. Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. СПб., 2002. С. 164–184.

45. *Васильева Е. Е. и др.* Рукописные песенники из собрания А. А. Титова в РНБ / Изд. подг. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, А. В. Стрельникова. СПб., 2002.

46. *Васильева Е. Е. и др.* Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны / Изд. подг. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, А. В. Стрельникова; сост., вступ. ст. В. А. Лапина. СПб., 2002.

47. *Васильева Е. Е., Лапин В. А.* Рукописный песенник XVIII века / Изд. подг. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, Н. О. Атрощенко; сост., вступ. ст., комментарии, приложение В. П. Лапина; отв. ред. Е. Е. Васильева // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь: Том I: XVIII век. Кн. 5. СПб., 2002.

48. *Виноградова Г. Н.* Стилиевые особенности партесной концертной композиции переходного периода (на примере трехголосных концертов второй половины XVII – конца XVIII веков): Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1994.

49. *Владышевская Т. Ф.* Ранние формы древнерусского певческого искусства. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1975.

50. *Владышевская Т. Ф.* Покаянен. «Хитроглаголиво слово» в нотированной рукописи XVII в. // Труды Отдела древнерусской литературы / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Т. 32. Л., 1977. С. 338–341.

51. *Владышевская Т. Ф.* Система подобнов в древнерусском церковном искусстве (по материалам старообрядческой традиции) // Musica

antiqua, VII: Acta scientifica / Ed. E. Harendarska; Filharmonia Pomorska im. Paderewskiego w Bydgoszczu. Bydgoszcz, 1985. С. 739–749.

52. *Владышевская Т. Ф.* Традиции древнерусского пения у старообрядцев // Musica antiqua. Folia musica / Ed. E. Harendarska. Vol. 4. № 1. Bydgoszcz, 1986.

53. *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006.

54. *Владышевская Т. Ф.* Русская церковная музыка XI–XVII веков. Автореф. дис. ... докт. искусствовед. М., 1993.

55. *Вовк А. Ю.* Общие тенденции в развитии монодии в контексте греческой и русской культур // Теория и история монодии / Ред. М. Карастоянова. Плевен, 2001. С. 162–179.

56. *Галицкая С. П.* Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981.

57. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сущность, система и история. Т. 1–2. М., 2004.

58. *Генченкова М. В.* Традиции Свято-Троицкой Сергиевой лавры: «мелодическое» и «гармоническое» пение. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2007.

59. *Герасимова И. В.* Николай Дилецкий: Творческий путь композитора XVII века. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2010.

60. *Герасимова-Персидская Н. А.* Партесный концерт на Украине во II половине XVII – I половине XVIII века и его место в культуре эпохи. Автореф. дис. ... докт. искусствовед. Киев, 1978.

61. *Герасимова-Персидская Н. А.* Об отражении Повести о Варлааме и Иоасафе в древнерусской музыке // Труды Отдела древнерусской литературы / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Т. 38. Л., 1985. С. 331–337.

62. *Герасимова-Персидская Н. А.* Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. М., 1994.

63. *Герасимова-Персидская Н. А.* Некоторые заметки по текстологии нотоплинейных рукописей // Гимнология: Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» / Отв. ред. и сост. И. Е. Лозовая, ред. Н. Городецкая, О. Живаева. Вып. 1. М., 2000. С. 403–415.

64. *Герасимова-Персидская Н. А.* Православная литургия в аспекте ее музыкального компонента // Манрусум: Вопросы истории, теории и эстетики духовной музыки: Международный музыковедческий ежегодник / Отв. ред. и сост. А. Аревшатян. Т. 1. Ереван, 2002. С. 101–118.

65. *Герасимова-Персидская Н. А.* Гипотеза и факт – некоторые притчи в истории музыки XVII в. // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток–Русь–Запад. Гимнология / Сост. и отв. ред. И. Е. Лозовая. Вып. 3. М., 2003. С. 305–311.

66. *Герасимова-Персидская Н. А.* Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. К., 2003. Вып. 24. (Серия «Старовинна музика: сучасний погляд»: Кн. 1). С. 6–13.

67. *Герцман Е. В.* Петербургский теоретикон. Одесса, 1994.

68. *Герцман Е. В.* Греческие музыкальные рукописи Петербурга: Каталог. СПб., 1996.

69. Греко-русские певческие параллели: К 100-летию афонской экспедиции С. В. Смоленского / Сост. и науч. ред. А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова. М., 2008.

70. *Грузинцева Н. В.* Стихиры-самогласны Триодного стихирая в древнерусской рукописной традиции XI–XVII веков. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1990.

71. *Гуляницкая Н. С.* Русская музыка: Становление тональной системы. X–XI в. М., 2005.

72. *Гурьева Н. В.* Система осмогласия в русской литургии конца XVII – начала XVIII в.: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2000.

73. *Гурьева Н. В.* К вопросу о стиле партесных гармонизаций. Сочинения Петра Норицына и Стефана Беляева в рукописях ГИМ и РНБ // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: Наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского) (Гимнология. Выпуск 6) / Ред. И. Е. Лозовая. М., 2011. С. 492–523.

74. *Гусейнова З. М.* К вопросу об атрибуции памятников древнерусского певческого искусства (на примере рукописи Соловецкого собрания № 690/751) // Источниковедение литературы Древней Руси / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., 1980. С. 191–203.

75. *Гусейнова З. М.* Принципы систематизации древнерусской музыкальной письменности XI–XIV вв. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1982.

76. *Гусейнова З. М.* «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII в. Автореф. дис. ... докт. искусствовед. СПб., 1995.

77. *Гусейнова З. М.* Особенности описания древнерусских нотированных рукописей XV–XVII веков // Петербургский музыкальный архив / Сост. и отв. ред. Л. Г. Данько, Т. З. Сквирская. СПб., 1997. Вып. 1. С. 57–59.

78. *Гусейнова З. М.* Фитник Федора Крестьянина. СПб., 2001.

79. *Гусейнова З. М.* «Авторские» роспевы в рукописи Тит. 4455 Российской национальной библиотеки // Певческое наследие Древней Руси: История, теория, эстетика / Ред. А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова, Т. К. Храмова. СПб., 2002. С. 206–221.

80. Гусейнова З. М. «Авторская» работа в русских музыкально-теоретических руководствах XV–XVII вв. // Манрусум: Вопросы истории, теории и эстетики духовной музыки / Отв. ред. и сост. А. Аревшатын. Т. 2. Ереван, 2005. С. 87–99.

81. Густова Л. А. Музыкально-певческая культура Православной Церкви Беларуси. Минск, 2006.

82. Густова Л. А. Музыкально-певческое искусство православной церкви Беларуси Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Минск, 2001.

83. Даньшина М. В. Методика автоматизированной расшифровки знаменных песнопений. Дисс. ... магистра техники и технологий. М., 2011.

84. Денисов Н. Г. Устные традиции пения у старообрядцев: Пение по «напевке»: Вопросы интерпретации. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1996.

85. Денисов Н. Г. Интервью: Архим. Матфей (Мормыль). «На чужом основании никогда ничего не строил». Троице-Сергиева Лавра. 22 июня 1998 года // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 11–21.

86. Денисов Н. Г. Литургия древних одногласных роспевов. Вып. 1: Великая вечерня. Изд. 2-е. М., 2004.

87. Денисов Н. Г. Стрельниковский хор Костромской земли. Традиции старообрядческого церковного пения. М., 2005.

88. Денисов Н. Г. Всенощное бдение древних одногласных роспевов. Вып. 1: Великая вечерня. Изд. 1-е. М., 2008.

89. Денисов Н. Г. Старообрядческая богослужебно-певческая культура (к проблеме типологии). Автореф. дис. ... докт. искусствовед. СПб., 2010.

90. Денисов Н. Г., Смилянская Е. Б. Рукописи старообрядцев Бессарабии и Белой Криницы из собрания Научной библиотеки Московского университета: Каталог. Ч. 2. Певческие рукописи Бессарабского собрания МГУ / Сост. Н. Г. Денисов, Е. Б. Смилянская. М., 2000.

91. Денисова Н. Е. Певческие азбуки старообрядцев Урала XVIII–XX вв. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 1999.

92. Денисова Н. Е. Певческие азбуки старообрядцев Урала. «Руководства справочного типа» в традиции часовенных // Гимнология. Материалы междунар. науч. конф. «Памяти прот. Д. Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории) / Отв. ред. и сост. И. Е. Лозовая, ред. Н. Городецкая, О. Живаева. Кн. 1. Вып. 1. М., 2000. С. 487–494.

93. Денисова Н. Е. Интовационный фонд второго гласа в певческой традиции невянской школы (по материалам песнопений Окта) // Культура российской провинции. Памяти М. Г. Казанцевой. Екатеринбург, 2005. С. 132–137.

94. Денисова Н. Е. Печатные старообрядческие руководства по знаменному пению XIX – начала XX в. // Нотные издания в музыкальной жизни России / Сост. И. Ф. Безуглова. Вып. 3. СПб., 2007.

95. Дианова Т. В., Костюхина Л. М., Поздеева И. В. Описание рукописей Иосифо-Волоколамского монастыря из Епархиального собрания ГИМ // Книжные центры Древней Руси: Иосифо-Волоколамский монастырь как центр книжности / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., 1991. С. 246–284.

96. Дожина Н. И. Певческая практика Октоиха старообрядческой Ветковской традиции / Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Минск, 2006.

97. Древнерусские церковные рукописи в Национальной библиотеке Варшавы: Каталог / Сост. Г. М. Малинина. М., 2004.

98. Дроздецкая Н. К. Опекаловский распев: Именование и бытование // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2005. № 1(19). С. 80–91.

99. Духовные стихи. Канты: Сборник духовных стихов Нижегородской области / Сост. Е. А. Бучилина. М., 1999.

100. Дынникова И. В. Морозовский хор в контексте старообрядческой культуры начала XX века. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2008.

101. Дынникова И. В. Морозовский хор в контексте старообрядческой культуры начала XX века. М., 2009.

102. Дьяченко Е. Ю. Церковное пение как феномен русской православной культуры. Автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2010.

103. Евдокимова Ю. К. Святая великомученица Параскева. М., 1999.

104. Евдокимова Ю. К. Великомученица Параскева и русская гимнография // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 95–108.

105. Ефимова И. В. Многоголосие в русском профессиональном певческом искусстве XVII – начала XVIII века. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1984.

106. Ефимова И. В. Источниковедение древнерусского церковно-певческого искусства: Уч. пособие. Красноярск, 2000.

107. Ефимова И. В. Понятие интонации в его отношении к русской церковно-певческой гимнографии: Методологический аспект // Вестник Красноярского государственного университета. Гуманитарные науки. 2005. № 3. С. 44–49.

108. Ефимова И. В. Творческие истоки эволюции древнерусского богослужебного пения // Феномен творческой личности в культуре: Памяти проф. В. И. Фатющенко: Материалы 2-й Международной конференции (октябрь 2006 г.). М., 2006. С. 265–272.

109. Ефимова И. В. Логос и мелос в знаменном распеве. Красноярск, 2008.

110. *Ефимова И. В., Друсова Т. Б.* Рукописные памятники древнерусского певческого искусства в книгохранилищах г. Красноярск: Описание источников / Сост. Т. Б. Друсова, И. В. Ефимова. Красноярск, 1991.

111. *Ефимова И. В., Кипа Е. А.* Словарь попевок знаменного роспева: Уч. пособие. Красноярск, 2006.

112. *Ефимова И. В., Потапцев А. В.* Рукописные памятники древнерусского певческого искусства в книгохранилищах Красноярск: Описание источников / Сост. И. В. Ефимова, А. В. Потапцев. Вып. 2. Красноярск, 2004.

113. *Жилина Ю. В.* Песнопения из службы Сретения Господня в русской певческой традиции XI – XX вв. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2008.

114. *Жимулева Е. И.* Описание крюковых Октоихов, Обиходов и Обедниц, приобретенных в 1976–2001 годах // Исторические источники и литературные памятники XVI–XX вв.: Развитие традиций. Археография и источниковедение Сибири. Вып. 23. Новосибирск, 2004. С. 308–333.

115. *Жимулева Е. И.* Православная и фольклорная певческие традиции: Проблемы взаимодействия. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Новосибирск, 2008.

116. *Заболотная Н. В.* Проблема индивидуальности художественного целого в творчестве композиторов Украины и России второй половины XVII – первой половины XVIII веков: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Киев, 1983.

117. *Заболотная Н. В.* Церковно-певческие рукописи Древней Руси X–XIV веков: основные типы книг в историко-функциональном аспекте: Исследование М., 2001.

118. *Заболотная Н. В.* Древнерусская церковно-певческая книжность XI–XIV веков в историко-функциональном аспекте. Автореф. дис. ... докт. искусствовед. М., 2002.

119. *Захарьина Н. Б.* Интонационный словарь и композиция песнопений-осмогласников знаменного роспева: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 1992.

120. *Захарьина Н. Б.* Русские богослужебные певческие книги XVIII–XIX веков. Синодальная традиция. СПб., 2003.

121. *Захарьина Н. Б.* Русские певческие книги. Типология, пути эволюции. Автореф. дис. ... докт. искусствовед. СПб., 2007.

122. *Зверева С. Г.* Русские хоры и мастера пения конца XV середины XVII в. Автореф. дис. канд. искусствовед. М., 1988.

123. *Игнатенко Е. В.* Украинский греческий распев: Опыт сравнительного анализа // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: Наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского) / Ред. И. Е. Лозовая. (Гимнология. Выпуск 6). М., 2011. С. 451–464.
124. *Игошев Л. А.* Рукописи государевых певчих дьяков как источник для изучения древнерусской музыки // Из истории культуры и общественной мысли народов СССР / Под ред. С. С. Дмитриева. М., 1987. С. 33–36.
125. *Казанцева М. Г.* История певческого искусства в письменной культуре Древней Руси XII – XVII вв. (по книге Ирмологий). Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Екатеринбург, 1995.
126. *Казанцева М. Г.* Музыкальная грамотность крестьян-старообрядцев Урала // Исследования по истории книжной и традиционной народной культуры Севера. Сыктывкар, 1997. С. 130–139.
127. *Казанцева М. Г.* Духовные стихи в старообрядческой и православной традиции Урала // Христианское миссионерство как феномен истории и культуры: К 600-летию памяти святителя Стефана Пермского. Пермь, 1998. С. 247–266.
128. *Казанцева М. Г.* Покаянные и духовные стихи Урала (по рукописным материалам XVII–XX вв.). Новосибирск, 1999. С. 325–331.
129. *Казанцева М. Г.* История России в музыкально-поэтическом наследии старообрядцев Урала // Урал в прошлом и настоящем. Екатеринбург, 1998. С. 123–124.
130. *Казанцева М. Г.* Лики женщин-старообрядок в певческой традиции Урала // Актуальные проблемы культурологии. Екатеринбург, 1998. С. 46–51.
131. *Казанцева М. Г.* Музыка в православном воспитании екатеринбургских учащихся в XVIII – начале XX вв. // Культура российской провинции. Памяти М. Г. Казанцевой. Екатеринбург, 2005. С. 35–49.
132. *Казанцева М. Г., Коняхина Е. В.* Музыкальная культура старообрядчества: Уч. пособие. Екатеринбург, 1999.
133. *Казанцева М. Г., Савинов Ю. В.* Вертепное действо: Уч. пособие. Екатеринбург, 1995.
134. *Казанцева Т. Г., Мурашова Н. С., Светлова О. А. и др.* Традиции духовного пения в культуре старообрядцев Алтая. Новосибирск, 2002.
135. *Калиниченко Н. Н.* Малый знаменный распев в творчестве древнерусских распевщиков. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1994.
136. *Карабань М. Г.* Логико-метафизические аспекты исследования лада в области православной музыкальной культуры. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1999.

137. *Карастоянов Б. П.* Попевки и фиты в центонах знаменного распева и их основные формулы // Българско музикознание. София, 1991. Кн. 1. С. 27–70.

138. *Карцовник В. Г.* Палеография и семиология: К изучению ранних систем музыкальной письменности // Музыкальная коммуникация / Ред.-сост. Л. Н. Березовчук. Вып. 8. СПб., 1996. С. 260–275.

139. Каталог славяно-русских рукописей Псковского музея-заповедника (XIV – начало XX в.). Ч. 1, 2 / Сост. Н. П. Осипова. Псков, 1991.

140. *Келдыш Ю. В.* История русской музыки. Т. 1: Древняя Русь. XI–XVII века. М., 1983.

141. *Клименко Е.* Принципи організації каталогу музичної крюкової рукописної книги // Бібліотечний вісник. Київ, 2007. № 6. С. 3–10.

142. *Кобекин В.* Мелодизм–развитие–суггестия // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 22–25.

143. *Кобекин В.* Загадка Орфея // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 11–12.

144. *Ковалев А.* Литургия в творчестве русских композиторов конца XVII – XX веков. Специфика жанра и организация цикла. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2004.

145. *Коваленин А. В., Нечипоренко Е. Ю.* Набор и описание рукописей в «Технологии смешанного набора» // Современные информационные технологии и письменное наследие: От древних рукописей к электронным текстам. Материалы международной научной конференции. 13–17 июля 2006 г. Ижевск, 2006. С. 72–73.

146. *Коваленин А. В., Нечипоренко Е. Ю.* Кодификация богослужебных песнопений // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского) / Ред. И. Е. Лозовая. (Гимнология. Вып. 6). М., 2011. С. 533–546.

147. *Коваленин А. В., Нечипоренко Е. Ю.* Электронный корпус знаменных песнопений: Состояние, возможности, перспективы // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: Наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского) / Ред. И. Е. Лозовая. (Гимнология. Вып. 6). М., 2011. С. 547–558.

148. *Колесов В. В.* Чин свадебный (Подготовка текста, перевод и комментарии В. В. Колесова) // Библиотека литературы Древней Руси / Ред. Д. С. Лихачев, Л. А. Дмитриев, А. А. Алексеев, Н. В. Поныр-ко. Т. 10: XVI век. СПб., 2000.

149. Коллекция древнерусских церковных рукописей: Каталог / Ред.-сост. Г. М. Малинина, И. А. Скворцова, Е. А. Смыка. М., 1995.

150. *Комарова А. Н.* Древнерусское певческое искусство и русская народная песня // Актуальные проблемы современных социально-гу-

манитарных наук: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Кострома, 2007. С. 311–316.

151. *Комарова А. Н.* Русская духовная музыка как умозрение в звуках. Автореф. дис. канд. филос. наук. Нижний Новгород, 2008.

152. Кондакаръ Типографский. Типографский устав: Устав с Кондакарем конца XI – начала XII века / Под ред. Б. А. Успенского. В 3 т. (Памятник славяно-русской письменности. Новая серия). Т. 1: Факсимильное воспроизведение; Т. 2: Наборное воспроизведение рукописи; Т. 3: Исследования: *Владышевская Т. Ф.* Типографский Устав и музыкальная культура Древней Руси XI–XII веков: Электронный архив («Типографский устав»). М., 2006.

153. *Конотоп А. В.* Супрасльский Ирмологион 1598 – 1601 гг. и теория транспозиции знаменного распева: На материале певческих нотолинейных рукописей XVII в. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1974.

154. *Конотоп А. В.* Русское строчное многоголосие: Текстология. Стил. Культурный контекст. Автореф. дис. ... докт. искусствовед. СПб., 1996.

155. *Конотоп А. В.* Русское строчное многоголосие XV–XVII веков: Текстология. Стил. Культурный контекст. М., 2005.

156. *Кораблева К. Ю.* Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1979.

157. *Коротких Д. А.* Стихирарь Логина Шишелова // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Материалы II Международной конференции, 4–6 октября 2000 г. / Ред. Т. Н. Манушина. Сергиев Посад, 2002. С. 411–423.

158. *Коротких Д. А.* Древнерусские певческие школы XV–XVII вв. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2007.

159. *Костюковец Л. Ф.* Кантовая культура в Белоруссии. Минск, 1975.

160. *Костюковец Л. Ф.* Из истории древнерусского знаменного пения // Вопросы музыкознания / Гл. ред. К. И. Степанцевич. Минск, 1981. С. 24–30.

161. *Костюковец Л. Ф.* Стилистика канта и ее претворение в белорусской народной песне: В 2 кн. Минск, 2006.

162. *Кравченко С. П.* Фиты знаменного роспева (на материале певческой книги «Праздники»). Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Ленинград, 1981.

163. *Крашенинникова О. А.* Древнеславянский октоих св. Климента, архиепископа Охридского. М., 2006.

164. *Кривко Р. Н.* Славянская гимнография IX–XII вв. в исследованиях и изданиях 1985–2004 гг. // Winer Slavistisches Jahrbuch. Band 50/2004. Wien, 2005. S. 203–233.

165. *Кручинина А. Н.* Описание музыкальных рукописей, приобретенных археографическими экспедициями СО АН СССР в 1970–1971 гг. // Вопросы истории книжной культуры. Вып. 19. Новосибирск, 1975. С. 215–234.

166. *Кручинина А. Н.* Певческие рукописи из Софийского собрания ГПБ // Проблемы источниковедческого изучения рукописных и старопечатных фондов / Ред. И. Н. Курбатова, М. А. Тарасов. Л., 1979.

167. *Кручинина А. Н.* Попевка в русской музыкальной теории XVII века. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1979.

168. *Кручинина А. Н.* К проблеме текстологического изучения древнерусского монодийного цикла // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII–XVIII веков) / Сост. и отв. ред. А. С. Белоненко. Л., 1983. С. 47–78.

169. *Кручинина А. Н.* О композиционных закономерностях древнерусского чинопоследования // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры. Поэтика древнерусского певческого искусства / Сост.: А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова; ред. Н. А. Ефимова. СПб., 1992. С. 11–40.

170. *Кручинина А. Н.* Опыт анализа древнерусского музыкально-поэтического текста (Тропарь «Егда славнии ученицы») // Ценностный мир русской культуры. СПб., 1995. С. 104–127.

171. *Кручинина А. Н.* Песнопения в честь преподобного Кирилла в рукописной традиции Кирилло-Белозерского монастыря // Петербургский музыкальный архив. Ред. Л. Г. Данько и Т. З. Сквирская. Вып. 1. СПб., 1997. С. 60–67.

172. *Кручинина А. Н.* Песнопения царевичу Димитрию в русской певческой традиции XVII – начала XIX в. // Культурное наследие средневековой Руси в традициях Урало-Сибирского старообрядчества. Материалы всероссийской научной конференции 17–19 мая 1999 г. Новосибирск, 1999. С. 201–213.

173. *Кручинина А. Н.* Древнерусское певческое искусство как культурный текст // Новое видение культуры мира в XXI веке. Владивосток, 2000.

174. *Кручинина А. Н.* Песнопения святому священномученику Григорию Епископу Великия Армении – Просветителю в древнерусской певческой традиции XII – XVII вв. // Манрусум. Вопросы истории, теории и эстетики духовной музыки. Международный музыковедческий ежегодник / Отв. ред. и сост. А. Аревшатян. Т. 1. Ереван, 2002. С. 176–187.

175. *Кручинина А. Н.* Гимнографические источники русских служб преподобным святым // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: Наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского) / Ред. И. Е. Лозовая. (Гимнология. Выпуск 6). М., 2011. С. 174–164.

176. *Кручинина А. Н. и др.* Рукописные книги собрания М. П. Погодина: Каталог / Ред. О. В. Творогов, В. М. Загребин; сост. А. Н. Кручинина, П. А. Медведев, Н. В. Рамазанова. Вып. 1–2. Л., 1988, 1992.

177. *Кручинина А. Н., Панченко Ф. В.* Певческие рукописи XVI–XIX веков из собрания Отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории // Консерватория. 2009. № 2 (15) (март – апрель). С. 49–52.

178. *Кручинина А. Н., Рамазанова Н. В.* Песнопения Георгию Всеволодовичу Владимирскому (знаменные славники службы с переводом на современную пятилинейную нотацию) // Путь к граду Китежу: Князь Георгий Всеволодович Владимирский в истории, житиях, легендах / Подгот. текстов к исследованию А. В. Сиренова. СПб., 2003. С. 187–222.

179. *Кузнецов К. А.* Из музыкального прошлого Москвы. Этюд первый // Советская музыка. 1947. № 5. С. 35–41;

180. *Кузнецов К. А.* Москва и музыка нашей страны. Этюд второй // Советская музыка. 1947. № 6. С. 34–41.

181. *Кузнецов К. А.* Музыкальная культура Киевской Руси. 1941. (Рукопись, местонахождение неизвестно).

182. Культура российской провинции. Памяти М. Г. Казанцевой: Список научных трудов М. Г. Казанцевой. Екатеринбург, 2005.

183. *Кутузов Б. П.* Знаменный распев – поющее богословие. М., 2009.

184. *Кутузов Б. П.* Русское знаменное пение. М., 2008.

185. *Кутузов Б. П.* Экфонетика в православном богослужении // Знаменное пение. М., 2009.

186. *Лапин В. А., Васильева Е. Е.* «Книжная песня» // Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия. В 3 т. Том I. Осьмнадцатое столетие. Кн. 2 / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб., 2001. С. 602–607.

187. *Левашев Е. М.* Опыт реконструкции музыки «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского // Musica Antiqua. Folia musica. Vol. 3. № 8. Bydgoszcz, 1985. P. 99–101.

188. [*Левашев Е. М.*]. Димитрий Ростовский, митрополит. Рождественская драма, или Ростовское действо: В 2-х действ., с прологом и эпилогом / Музыкально-сценическая реконструкция / Предисл. и послесл. Е. М. Левашева. М., 1989.

189. *Левашев Е. М.* Проблемы редактирования, реставрации и реконструкции музыкальных произведений на материале творчества русских композиторов XVII – XX веков. Автореф. дис. ... докт. искусствoved. М., 1994.

190. *Лемясева Ю. М.* Дуда, труба, немка – «очевидные» знаки // Древнерусское песнопение: Пути во времени. По материалам научной конференции «Бражниковские чтения-2004». Вып. 2 / Сост. и научн. ред. Н. Б. Захарьина. СПб., 2005. С. 128–140.

191. *Лингас А.* Церковное пение // Православная энциклопедия. Т. 8. М., 2004. С. 350–359.

192. *Литургия знаменного распева* / Сост. Е. Ю. Нечипоренко. Новосибирск, 2004.

193. *Лозовая И. Е.* О принципах формообразования в средневековой европейской монодии: Византийской, григорианской и древнерусской певческих культурах // Из истории форм и жанров вокальной музыки. М., 1982. С. 3–21.

194. *Лозовая И. Е.* Знаменный распев и русская народная песня (О самобытных чертах столпового знаменного распева) // Русская хоровая музыка XVI – XVII веков. Вып. 83. М., 1986. С. 26–45.

195. *Лозовая И. Е.* Самобытные черты знаменного распева. Автореф. дисс. ... канд. искусствoved. Киев, 1987.

196. *Лозовая И. Е.* Проблемы певческого исполнения канона в эпоху Домонгольской Руси // Музыкальная культура православного мира: Традиции, теория, практика. (Материалы Международной научной конференции 1991–1994). М., 1994. С. 79–90.

197. *Лозовая И. Е.* Азбука певческая // Православная энциклопедия. Т. 1. М., 2000. С. 330–332.

198. *Лозовая И. Е.* Древнерусский нотированный Параклит XII века: Византийские источники и типология древнерусских списков. М., 2009.

199. *Лозовая И. Е.* О содержании понятий «глас» и «лад» в контексте теории древнерусской монодии // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского) (Гимнология. Вып. 6) / Ред. И. Е. Лозовая. М., 2011. С. 344–359.

200. *Лозовая И. Е., Шевчук Е. Ю.* Церковное пение // Православная энциклопедия. Т. 1. М., 2000. С. 599–610.

201. *Лукашевич А. А.* К прочтению нотации рукописи РГБ. Ф. 304/I. № 428 // znamen.ru/РЕЕСТР/10821n_Lukashevich.pdf

202. *Малацай Л. В.* Творческое наследие А. В. Никольского в контексте русской хоровой культуры первой половины XX века. Дис.... докт. искусствoved. М., 2011.

203. *Малаштанова Е. С.* Жанровые особенности и поэтика степенных антифонов, блажен и стихир воскресных на «Господи воззвах»: На материале рукописей Хабаровского краеведческого музея. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Владивосток, 2004. 187 с.

204. *Маркелов Г. В., Панченко Ф. В.* О гимнографическом творчестве на Выгу // Труды отделения древнерусской литературы / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Т. 51. СПб., 1999. С. 417–426.

205. *Мартани С.* Средневековые перечни экфонетических знаков в греческих рукописях // Гимнология («Церковное пение в историко-литуургическом контексте: Восток – Русь – Запад») (к 2000-летию от Рождества Христова). Вып. 3 / Сост. И. Лозовая. М., 2003. С. 39.

206. *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. М., 1994.

207. *Мартынов В. И.* Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. М., 2000.

208. *Мартынов В. И.* О двойном значении крюковой нотации // http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=medieval.mart1_1

209. *Мартынов В. И.* Пение, игра и молитва в русской богослужебной системе. М., 1997.

210. *Медведева Л. П.* Новые богослужебные тексты и их церковная рецепция: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2009.

211. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М., 1993.

212. *Медушевский В. В.* О сущности, многообразии и критериях оценки церковного пения // Христианство и мир: Материалы всероссийской научно-практической конференции «Христианство – 2000», 16–18 мая 2000 г. Самара, 2001. С. 418–428.

213. *Мещерина Е. Г.* Духовно-эстетические основания музыкального искусства Средневековой Руси: Автореф. дис. ... докт. филос. наук. М., 2001.

214. Минея служебная на декабрь, нотированная ГИМ. Син. 162 // Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember. Teil 5: Facsimile / Herausgegeben von Hans Rothe. West-deutscher Verlag, 2000. (Палеографическое описание Э. В. Шульгиной).

215. Минея служебная на декабрь, нотированная РГАДА. Ф. 381 № 96 // Служебная минея за декабрь в церковнославянском переводе по русским рукописям = Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach den slavischen Handschriften RGADA, f. 381, N 96 und 97 / Herausgegeben von H. Rothe und E. M. Vereščagin. Köln; Weimar; Wien, 1993. S. 15–124.

216. Минея служебная на декабрь, нотированная РГАДА. Ф. 381 № 97 // Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember. Facsimile. Herausgegeben von Hans Rothe und E. M. Vereščagin. Böhlau..., 1993. С. 127–594.

217. *Момина М. А.* Самоподобные песнопения (аутомела) в церковнославянских богослужебных рукописях // Русь и южные славяне: Сб. ст. к 100-летию со дня рождения В. А. Мошина / Сост., отв. ред. В. М. Загребин. СПб., 1998. С. 165–184.

218. *Морохова Л. Ф.* Лонгин Шишелев (Шишеловский) // Труды Отдела древнерусской литературы / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., 1985. Т. XL. С. 125–126.

219. *Морохова Л. Ф.* Логгин // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2. Ч. 2. / Ред. Д. М. Буланин, Г. М. Прохоров. Л., 1989. С. 71–72.

220. *Мосягина Н. В.* Стихи покаянные в рукописи инок Елисея // Опыты по источниковедению. Древнерусская книжность / Отв. ред. Ю. Г. Алексеев, В. К. Зиборов. Вып. 4. СПб., 2001. С. 189–200.

221. Музейное собрание рукописей. Описание. Том. 2 (№ 3006–4500) / Изд. подгот. Т. А. Исаченко. М., 1997.

222. *Мурашова Н. С.* Духовные стихи старообрядцев Рудного Алтая: Жанрово-стилистическая типология. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Новосибирск, 2000.

223. *Никишов Г. А.* Двознаменники как особый вид певческих рукописей последней четверти XVII – начала XVIII в. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1979.

224. *Николаев Б., прот.* Толковая грамматика знаменного пения. Псков, 1995.

225. *Никольская Н. А.* «Сказание» инок Евфросина и певческая книжная справа XVII века. Дипломная работа студентки V курса. Научный руководитель А. Н. Кручинина. СПб., 2008. РЕЕСТР/09a_Nikolskaja.pdf

226. *Никольский А. В.* Формы русского церковного пения. Пг., 1917.

227. *Никольский А. В.* Формы русского церковного пения / Публ., вступ. ст. и коммент. Ю. А. Ефимовой. М., 2010.

228. Новгородская служебная минея на май (Путятин минея). XI век: Текст, исследования, указатели / Подг. В. А. Баранов, В. М. Марков. Ижевск, 2003.

229. *Павлова П. А.* Ритмические особенности малого знаменного распева в певческой практике старообрядцев: На материале казанской традиции. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Казань, 2009.

230. *Панич Т. В., Титова Л. В.* Описание собрания рукописей ИИ-ФиФ СО АН СССР / Отв. ред. Н. Н. Покровский, Е. К. Ромодановская. Новосибирск, 1991.

231. *Панченко Ф. В.* Некоторые вопросы атрибуции певческих рукописей поморской традиции // Мир старообрядчества. Вып. 4: Живые

традиции: результаты и перспективы комплексных исследований русского старообрядчества / Отв. ред. И. В. Поздеева. М., 1998. С. 397–403.

232. *Панченко Ф. В.* Рукописные памятники старообрядческой певческой культуры в собрании М. И. Чуванова // Петербургский музыкальный архив. Вып. 2 / Отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб., 1998. С. 43–54.

233. *Панченко Ф. В.* Гимнографические истоки выговских стихов // Культурное наследие средневековой Руси в традициях Урало-Сибирского старообрядчества. Материалы всероссийской научной конференции 17–19 мая 1999 г. Новосибирск, 1999. С. 315–324.

234. *Панченко Ф. В.* Средневековые авторские роспевы в поморских певческих рукописях XVIII – первой половины XIX века: // Петербургский музыкальный архив. Вып. 3 / Отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб., 1999. С. 126–140.

235. *Панченко Ф. В.* Рукописное наследие выговских мастеровпевцев: История, традиция, творчество. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2002.

236. *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство и его традиции в духовной культуре населения Урала XVI–XX вв.: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Новосибирск, 1981.

237. *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. Екатеринбург, 1991.

238. *Парфентьев Н. П.* О методах исследования произведений древнерусского музыкально-письменного искусства // Традиции и новации в отечественной духовной культуре / Науч. ред. Н. П. Парфентьев. Челябинск, 2004. С. 29–34.

239. *Парфентьев Н. П.* Выдающиеся русские музыканты XVI–XVII вв.: Избранные научные статьи / Вступ. статья Н. В. Парфентьевой. Челябинск, 2005.

240. *Парфентьев Н. П.* О совершенствовании метода исследования произведений мастеров древнерусского музыкально-письменного искусства // Традиции и новации в отечественной духовной культуре / Ред. Н. П. Парфентьев. Челябинск, 2005. С. 4–10.

241. *Парфентьев Н. П.* «Певцы» и «халдеи» в чине архиерейского поставления XV–XVII вв. // Культура и искусство в памятниках и исследованиях / Научный ред. Н. П. Парфентьев. Вып. 4. Челябинск, 2006. С. 3–43.

242. *Парфентьев Н. П.* О деятельности строгановской мастерской книжно-рукописного искусства XVI–XVII вв. // Культура и искусство в памятниках и исследованиях / Науч. ред. Н. П. Парфентьев. Вып. 5. Челябинск, 2007. С. 100–141.

243. *Парфентьев Н. П.* Малоизвестные мастера московской школы церковно-певческого искусства XVI–XVII веков // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: Наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского) / Ред. И. Е. Лозовая. (Гимнология. Выпуск 6). М., 2011. С. 191–202.

244. *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX века. Челябинск, 2000.

245. *Парфентьев Н. П.* Профессиональное певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. Школы. Центры. Мастера: Автореф. дис. ... докт. ист. наук. Свердловск, 1990.

246. *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII вв. Челябинск, 1991.

247. *Парфентьев Н. П.* Справщик Московского печатного двора Шестаков Мартемьянов и вопрос о «единогласном пении» в XVII в. // Уральские Бирюковские чтения / Науч. ред. С. С. Загребин. Челябинск, 2005. Вып. 3. С. 277–282.

248. *Парфентьев Н. П.* Традиции и памятники древнерусской музыкально-письменной культуры на Урале (XVI–XX вв.). Челябинск, 1994.

249. *Парфентьев Н. П., Казанцева М. Г.* Традиции и памятники древнерусской музыкальной письменности на Урале (XVI–XX вв.). Челябинск, 1994.

250. *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII вв. Челябинск, 1993.

251. *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* «Преславный певец» и распевщик Логин Шишелов (ум. 1624), его произведения и их исследование методом структурно-формульного анализа (на примере стихир в честь св. Николая) // Традиции и новации в отечественной духовной культуре / Ред.-сост. Н. П. Парфентьев. Вып. 4. Челябинск, 2006. С. 15–32.

252. *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Хроника творческой деятельности Феодора Крестьянина в 1598–1607 гг. // Традиции и новации в отечественной духовной культуре / Ред.-сост. Н. П. Парфентьев. Вып. 4. Челябинск, 2006. С. 100–129.

253. *Парфентьева Н. В.* К реконструкции азбуки попевок «Усольского мастеропения»: На примере «Извещения» Александра Мезенца // Музыкальная культура православного мира: Традиции, теория, практика. М., 1994. С. 222–231.

254. *Парфентьева Н. В.* Выдающийся московский распевщик XVI – начала XVII в. Федор Крестьянин и его произведения // Культура и

искусство в памятниках и исследованиях / Науч. ред. Н. П. Парфентьев. Вып. 2. Челябинск, 2003. С. 46–59.

255. *Парфентьева Н. В.* Источники для изучения творчества выдающегося московского распеви́ка Федора Крестьянина (ум. ок. 1607 г.) // Вопросы современного музыкознания / Научный ред. Н. П. Парфентьев. Челябинск, 2003. С. 75–82.

256. *Парфентьева Н. В.* О методах исследования музыкально-теоретических основ творчества Федора Крестьянина (XVI в.) // Традиции и новации в отечественной духовной культуре / Научный ред. Н. П. Парфентьев. Челябинск, 2004. С. 37–50.

257. *Парфентьева Н. В.* О творческих принципах мастеров Московской и Усольской школ в древнерусском певческом искусстве // Культура и искусство в памятниках и исследованиях / Научный ред. Н. П. Парфентьев. Вып. 3. Челябинск, 2004. С. 29–50.

258. *Парфентьева Н. В.* Певческий цикл «Стихиры евангельские» московского мастера XVI века Федора Крестьянина (опыт исследования) // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского) / Ред. И. Е. Лозовая. (Гимнология. Выпуск 6). М., 2011. С. 203–214.

259. *Парфентьева Н. В.* Стихиры евангельские в творчестве московского распеви́ка XVI в. Федора Крестьянина (на примере первой стихиры) // Культура и искусство в памятниках и исследованиях / Сост.-ред. Н. П. Парфентьев. Вып. 2. Челябинск, 2002. С. 60–79.

260. *Парфентьева Н. В.* Стихиры евангельские в творчестве московского распеви́ка XVI в. Федора Крестьянина: Стихира третья // Культура и искусство в памятниках и исследованиях / Сост.-ред. Н. П. Парфентьев. Вып. 3. Челябинск, 2005. С. 74–99.

261. *Парфентьева Н. В.* Стихиры евангельские в творчестве московского распеви́ка XVI в. Феодора Крестьянина (Стихира третья) // Культура и искусство в памятниках и исследованиях / Научный ред. Н. П. Парфентьев. Вып. 4. Челябинск, 2006. С. 74–99.

262. *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI–XVII вв. (На примере произведений выдающихся распеви́ков). Автореф. дис. ... докт. искусствовед. М., 1998.

263. Певческие книги выголексинского письма. XVIII – первая половина XIX в.: Описания РО БРАН. Т. 9. Вып. 1 / Сост. Ф. В. Панченко. СПб., 2001.

264. *Петровская И. Ф.* Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVII – начала XX века. М., 1983.

265. *Печенкин Г. Б.* «Припевные строки». Опыт исследования и истолкования // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого

искусства: Наука и практика. К 120-летию кончины Д. В. Разумовского. (Гимнология. Вып. 6) / Ред. И. Е. Лозовая. М., 2011. С. 318–329.

266. Плетнёва Е. В. Певческая книга «Октоих» в древнерусской традиции :по рукописям XI–XV веков. Дис. канд. искусствовед. СПб: СПбГК, 2008.

267. Плетнева Е. В. Фиты в канонах древнейших русских Октоихов XII–XV веков // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: Наука и практика. К 120-летию кончины Д. В. Разумовского. (Гимнология. Вып. 6) / Ред. И. Е. Лозовая. М., 2011. С. 231–248.

268. Плотникова Н. Ю. Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX начала XX веков. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1996.

269. Плотникова Н. Ю. Благость и красота церковного напева // Встреча. 2003. № 9. С. 21–23.

270. Плотникова Н. Ю. Музыкальная медиевистика // История русской музыки. В 10 т. Т. 10–Б. 1890–1917-е гг. / Сост. Л. О. Акопян [и др.]; ред.: Л. З. Корабельникова, Е. М. Левашев. М., 2004. С. 523–555.

271. Плотникова Н. Ю. Партесные гармонизации знаменного и греческого распевов (на материале стихир «Свет пречечный» из службы Благовещения Пресвятой Богородице). М., 2004.

272. Плотникова Н. Ю. К проблеме региональных традиций в партесном стиле (на материале ярославских рукописей из Синодального певческого собрания ГИМ) // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика. К 120-летию кончины Д. В. Разумовского. (Гимнология. Вып. 6) / Ред. И. Е. Лозовая. М., 2011. С. 480–491.

273. Пожидаева Г. А. Демественное ключевое знамя и его современное прочтение // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2001. № 1(3). С. 66–89.

274. Пожидаева Г. А. Демественное пение в рукописной традиции конца XV–XIX веков. Автореф. дис. канд. искусствовед. Л., 1982.

275. Пожидаева Г. А. Демественный распев XVI–XVIII вв. Традиции русского церковного пения. М., 1999.

276. Пожидаева Г. А. Избранные стихирь из службы преподобному Сергию Радонежскому. М., 1992.

277. Пожидаева Г. А. Лексикология демественного пения. М., 2010.

278. Пожидаева Г. А. Лексикология древнерусского церковного пения (традиции монодии в раннем многоголосии) // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2005. № 1(38). С. 132–145.

279. [Пожидаева Г. А.] Монастырские напевы XVI–XVII веков: Традиции церковного пения / Перевод крюкового письма, вст. статья Г. Пожидаевой. Вып. II. М., 2002.

280. Пожидаева М. В. О стилистике «мелодического пения»: На материале Ирмология по напеву Троице-Сергиевой лавры // Семантика музыкального языка: Материалы научной конференции 29–31 марта 2005 г. Вып. 3. М., 2006. С. 196–206.

281. [Пожидаева Г. А.] Памятники демественного распева XVI–XVIII вв. // Традиции русского церковного пения / Перевод крюкового письма, вст. статья, комментарии Г. А. Пожидаевой. Вып. 1. М., 1999.

282. Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси: Очерки теории и стиля. М., 2007.

283. Пожидаева Г. А. Принципы мелизматического распева в русской монодии XI–XVII веков. Автореф. дис. ... докт. искусствовед. М., 2002.

284. Пожидаева Г. А. Принципы распева в раннем русском многоголосии // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2004. № 3(17). С. 12–28.

285. Пожидаева Г. А. Пространные распевы Древней Руси XI–XVII веков. М., 1999.

286. Пожидаева Г. А. Среднерусская и северная традиции в монастырских «переводах» XVI – XVII вв. // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 1997. № 4. С. 161–168.

287. Пожидаева Г. А. Традиция древнерусской монодии в песнопениях Типографского устава / Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2005. № 3. С. 79–80; 2005. № 4. С. 80–102; 2006. № 1. С. 91–104.

288. Полозова И. В. Традиции литургического пения старообрядцев поморского согласия Западной Сибири. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Новосибирск, 2000.

289. Полозова И. В. Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев в историческом аспекте. Автореф. дис. ... докт. искусствовед. Саратов, 2009.

290. Поньрко Н. В. Автор стихов покаянных и распевщик юродивый Стефан // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 54: Памяти Дмитрия Сергеевича Лихачева / Отв. ред. О. В. Творогов. СПб., 2003. С. 220–230.

291. Поньрко Н. В. Стихи покаянные галицкого юродивого XVII в. Стефана // Труды Отдела древнерусской литературы / Отв. ред. О. В. Творогов. СПб., 2004. Т. 56. С. 596–600.

292. Поспелова Р. Л. Теория октоиха в поздних ссылках (трактат о ладах И. Тинкториса) // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: Наука и практика (к 120-летию кончины

Д. В. Разумовского) (Гимнология. Вып. 6) / Ред. И. Е. Лозовая. М., 2011. С. 370–382.

293. *Протопопов В. В.* Музыка русской литургии. Проблема цикличности. М., 1999.

294. *Протопопов В. В.* Русское церковное пение: Опыт библиографического указателя от середины XVI века по 1917 год. М., 2000.

295. *Рамазанова Н. В.* Музыкальная драматургия древнерусского певческого цикла (на примере цикла Михаилу Черниговскому и боярину его Федору). Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1987.

296. *Рамазанова Н. В.* Об иерархии жанров в древнерусской службе XVI–XVII вв. // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры: поэтика древнерусского певческого искусства / Сост.: А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова; ред. Н. А. Ефимова. СПб., 1992. С. 150–160.

297. *Рамазанова Н. В.* Рукописные книги собрания придворной певческой капеллы. Каталог / Сост. Н. Рамазанова; науч. ред. В. Загребин. СПб., 1994.

298. *Рамазанова Н. В.* «Русского светилника, Филиппа премудрого, восхвалим» (служба святому в источниках XVII–XVIII вв.) // Рукописные памятники: Публикации и исслед. / Сост. Г. П. Енин; науч. ред. Г. П. Енин, Н. В. Рамазанова. Вып. 4. СПб., 1997. С. 7–47, С. 33–47.

299. *Рамазанова Н. В.* Книги певческие // Опись строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 г.: Комментированное издание / Сост. З. В. Дмитриева, М. Н. Шаромазов. СПб., 1998. С. 315–331.

300. *Рамазанова Н. В.* Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI–XVII вв. СПб., 2004.

301. *Рамазанова Н. В.* Московское царство в церковно-певческом искусстве: На материале певческих рукописей XVI–XVII вв. Автореф. дис. ... докт. искусствовед. М., 2004.

302. *Рамазанова Н. В.* Святые русские римляне Антоний Римлянин и Меркурий Смоленский / Подг. текстов и исследование Н. В. Рамазановой. СПб., 2005.

303. *Рамазанова Н. В., Хачаньян Р. К.* Нотированный сборник первой половины XVII в. как руководство к исправлению знаменного пения // Исследования памятников письменной культуры в собраниях и архивах отдела рукописей и редких книг / Ред. Н. А. Ефимова. Л., 1988. С. 58–66.

304. Ранняя русская лирика: Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV–XVII вв. / Сост. Л. А. Петрова, Н. С. Серегина; под ред. А. А. Амосова. Л., 1988.

305. Рапацкая Л. История русской музыки от Древней Руси до «Серебряного века»: Учебник. М., 2001.

306. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников, 1861–1918 гг. / Сост. А. Наумов, М. Рахманова. М., 2002.

307. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. I: Синодальный хор и училище церковного пения / Сост. С. Зверева, А. Наумов, М. Рахманова. М., 1998.

308. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IV: С. В. Смоленский. Воспоминания / Сост. М. П. Рахманова. М., 2002.

309. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VI. Кн. 1, 2. С. В. Смоленский и его корреспонденты / Сост., вст. ст, комм. М. П. Рахмановой; науч. конс. А. А. Наумов. М., 2008, 2010.

310. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VII. Афонская экспедиция Общества любителей древней письменности (1906). Кн. 1: Дневник С. В. Смоленского. Письма. Материалы / Сост. М. Рахманова, Е. Борисовец. М., 2012.

311. Русское церковное пение XI–XX вв.: Исследования, публикации, 1917–1999: Библиографический указатель / Сост. И. Е. Лозовая, Н. Г. Денисов, Н. В. Гурьева, О. О. Живаева; научный ред. мон. Елена (Хиловская). М., 2001.

312. Сайт Троице-Сергиевой Лавры. stsl.ru Дом Живоначальной Троицы Раздел «Рукописи». Ф. 304. Сайты по древнерусскому пению nativitas.ru/index-hymnologicus; Вечерняя песнь (<http://www.canto.ru/txt.php?menu=main>), Фонд знаменных песнопений (<http://znamen.ru/index.php>), Традиции православного пения (<http://www.churchmusic.ru>) и материалы издательства Московской Патриархии на официальном сервере Русской Православной Церкви (<http://www.jmp.ru>), сайтов «Вертogradъ» (<http://www.wertograd.chat.ru/znamia.htm>), Православное христианство (<http://www.hristianstvo.ru/culture/music>). Православные песнопения в формате MPEG3 (<http://music.orthodox.org.ru>) ; conservatory.ru/node/205

313. Светлова О. А. Службы святым в традиции Русской Православной Старообрядческой Церкви: на материале Сибирского региона. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Новосибирск, 2002.

314. Семибратов В. К. Музыкально-поэтическое наследие вятских старообрядцев (памяти М. Г. Казанцевой) // Культура российской провинции. Сб. науч. ст. Ин-т истории и археологии УрО РАН. Екатеринбург, Изд-во Ассоциация Малого Бизнеса, 2005.

315. *Серегина Н. С.* Художественный стиль Древнерусского певческого искусства XVI–XVII веков. Автореф. дис. канд. искусствовед. Л., 1975.

316. *Серегина Н. С.* О некоторых принципах организации знаменного распева // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979. С. 164–186.

317. *Серегина Н. С.* Стихиры Сергию Радонежскому как памятник отечественного песнетворчества // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1985. Т. 38. С. 338–355.

318. *Серегина Н. С.* Из истории русской гимнографии домонгольского периода // Музыкальная культура Средневековья: Теория. Практика. Традиция / Ред.-сост. В. Г. Карцовник. Вып. 1. Л., 1988. С. 62–77.

319. *Серегина Н. С.* Стихиры Михаилу Черниговскому в свете исторической традиции знаменного пения // Пути развития методики преподавания в музыкальном вузе / Ред.-сост. Г. В. Алексеева. Владивосток, 1989. С. 71–81.

320. *Серегина Н. С.* Стихиры Меркурию Смоленскому о Батыевом нашествии // Журнал московской патриархии. 1990. № 1. С. 67–69.

321. *Серегина Н. С.* Из истории певческих циклов Борису и Глебу // Труды Отдела Древнерусской литературы. Т. 43. Л., 1990. С. 291–304.

322. *Серегина Н. С.* Стихиры митрополиту Петру «творения» Ивана Грозного // Древнерусская певческая культура и книжность / Ред.-сост. Н. С. Серегина. Вып. 4. Л., 1990. С. 69–80.

323. *Серегина Н. С.* Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России // Музыкальный театр / Ред.-сост. А. Л. Порфирьева. Л., 1991. С. 110–125.

324. *Серегина Н. С.* Об особенностях содержания и оформления певческих книг строгановского скриптория // Проблемы изучения традиционной культуры Севера (к 500-летию г. Сольвычегодска) / Межвуз. сб. науч. тр. под ред. А. А. Амосова, А. Н. Власова и др. Сыктывкар, 1992. С. 45–52.

325. *Серегина Н. С.* Неизвестная стихира на Освящение храма Георгия в Киеве по спискам XII в. // Музыкальная культура Средневековья / Ред. Т. Ф. Владышевская. Вып. 2. М., 1992. С. 14–17.

326. *Серегина Н. С.* Песнопения русским святым: По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный» СПб., 1994.

327. *Серегина Н. С.* Рукописная книга «Стихирарь месячный» как памятник музыкальной культуры Древней Руси. Автореф. дис. ... докт. искусствовед. СПб., 1995.

328. *Серегина Н. С.* Покаянные стихи в древнерусской традиции // Духовный світ барокко / Ред. Н. А. Герасимова-Персидская. Киев, 1997. С. 34–41.

329. *Серегина Н. С.* Русские певческие рукописи в кабинете рукописей Российского института истории искусств // Петербургский музыкальный архив. / Ред. Л. Г. Данько и Т. З. Сквирская. Вып. 1. СПб., 1997. С. 51–54.

330. *Серегина Н. С.* «Убиение св. Димитрия...»: Песнопения святому царевичу Димитрию в рукописной и печатной традиции XVII–XX вв. // Серегина Н. С. Пушкин и Христианская гимнография. СПб., 1999. С. 51–59.

331. *Серегина Н. С.* Понятие каения и его интонационные аспекты в жанре стихов покаянных в древнерусской традиции // Традиционная и духовная музыка. Наследие человечества. Тезисы докладов международного музыковедческого симпозиума. Посвящается 1700-летию принятия христианства в Армении / Сост.-ред. А. Аревшатян, С. Саркисян. Ереван, 1999. С. 50–52.

332. *Серегина Н. С.* Служба святому царевичу Димитрию и трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» // Духовный труженик / Ред. В. А. Котельникова, Э. С. Лебедева. СПб., 1999. С. 222–248.

333. *Серегина Н. С.* Памятники древнерусской гимнографии как источники истории ранней христианизации славян (на примере служб святому Клименту, папе Римскому) // Славянская цивилизация и XXI век. Материалы Международной научной конференции. СПб., 30 мая 2000 / Сост. А. И. Доронченков. СПб., 2000. С. 65–69.

334. *Серегина Н. С.* Стихира и тропарь св. Кириллу Философу в нотированном Стихираре русской певческой традиции // Гимнология: Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского». Вып. 1. Книга 1. М., 2000. С. 146–152.

335. *Серегина Н. С.* Тема прекрасной пустыни в памятниках древнерусского искусства // Благоговение перед жизнью – императив XXI столетия / Сост. С. Т. Махлина, науч. ред. В. А. Петрицкий. СПб., 2000. С. 141–150.

336. *Серегина Н. С.* М. П. Мусоргский: «Рассвет на Москве» в свете песнопений Владимирской иконе Богоматери // Отражения музыкального театра. Кн. 1. Сб. ст. и материалов к юбилею Л. Г. Данько / Сост. Э. С. Барутчева, Т. А. Зайцева. СПб., 2002. С. 87–97.

337. *Серегина Н. С.* Киев и Саровский монастырь // Калофония. Сб. ст. в честь 70-летия А. Цалай-Якименко / Сост. Х. Ханник, Ю. Ясиновский. Львов, 2002. С. 104–111. (Калофонія. Науковий збірник з історії

церковної монодії та гимнографію 1. До 70-ліття О. Цалай-Якименко. Львів: Видавництво Львівської богословської академії, 2002).

338. *Серегина Н. С.* Мелизматический стиль в жанре покаянных стихов // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад. Гимнология / Сост. и отв. ред. И. Лозовая, ред. О. Живаева. Вып. 3. М., 2003. С. 127–138.

339. *Серегина Н. С.* Нотация рукописей афонских монастырей по фотокопиям экспедиции С. Смоленского из фонда Кабинета рукописей Российского института истории искусств // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология / Сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая; отв. ред. И. Лозовая. Вып. 4. М., 2003. С. 180–198.

340. *Серегина Н. С.* Стихира Григория Цамблака на Успение Богородицы и некоторые вопросы исследования мелизматической монодии // Музыка России: от средних веков до современности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. Вып. 2. М., 2004. С. 7–29.

341. *Серегина Н. С.* Нотированные стихиры и кондаки Святителю Николаю Мирликийскому XII – нач. XIII вв. // «Правило веры и образ кротости...». Образ Свт. Николая, архиепископа Мирликийского в Византийской и славянской агиографии. М., 2004. С. 337–355.

342. *Серегина Н. С.* Притча о Блудном сыне // Библейские образы в музыке / Ред. Т. Хопрова. СПб., 2004. С. 93–108.

343. *Серегина Н. С.* Кондаки русским святым // Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Bonn, 7-10. Juni 2005. Herausgegeben von H. Rothe und D. Christians. Verlag Ferdinand Schöningh. Paderborn. München. Wien. Zürich, 2007. С. 82–396.

344. *Серегина Н. С.* Сообщения летописей о храмовом строительстве Ивана Калиты в контексте певческой книги Стихирарь месячный // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного Университета. М., 2007. С. 46–59.

345. *Серегина Н. С.* Сольфеджио для ангелов // Зеленый зал. Альманах / Сост. Ю. А. Смирнов-Несвицкий. СПб., 2008. С. 135–140.

346. *Серегина Н. С.* «Слово о полку Игореве» и русская певческая гимнография XII века. М., 2011.

347. *Сиротинська Н. И.* Выбранные осмогласні жанры украинской сакральной монодії. Львів, 2004.

348. *Сиротинська Н. И.* Наталія Серьогина: Бібліографія наукових праць // Калофонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Вип. 2. Львів, 2004. С. 360–372.

349. Систематический аннотированный указатель ссылок на сетевые электронные ресурсы по литургике, гимнологии и смежным

дисциплинам (рабочая версия; последнее обновление 2 марта 2012 г.)
<http://nativitas.ru/index-hymnologicus>

350. *Сквирская Т. З.* Плач и покаяние в древнерусских песнопениях. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 1993.

351. *Сквирская Т. З.* Разыскания в области «Стихов покаянных» (по рукописным хранилищам Петербурга) // Певческое наследие Древней Руси: История, теория, эстетика / Сост. Н. Б. Захарьиной, А. Н. Кручининой. СПб., 2002. С. 303–316.

352. *Скребков С. С.* Эволюция стиля в русской музыке XVII века // Скребков С. С. Избранные статьи / Ред.-сост. Д. Арутюнов. М., 1980. С. 171–187.

353. *Смирнова А. Е.* Творчество гимнографа XVI века Маркелла Безбородого: Автореф. дис. канд. филол. наук. СПб., 2005.

354. *Смоляков Б. Г.* Две редакции «Предисловия, откуда и от коего времени начася быти в нашей Рустей земли осмогласное пение...» // Памятники Отечества. М., 1980. № 1. С. 53–57.

355. *Смоляков Б. Г.* Вопросы расшифровки и реконструкции русских многоголосных хоровых сочинений партесного стиля // Материалы всероссийского фестиваля «Невские хоровые ассамблеи». М., 1984.

356. *Смоляков Б. Г.* Знаменная композиция на текст Тихона Макарьевского // Материалы всероссийского фестиваля «Невские хоровые ассамблеи». М., 1984.

357. *Смоляков Б. Г.* Попевочный раздел «ключа разумения» как важный информативный свод распевов знамен // Музыкальная культура Средневековья (Тезисы и доклады конференции) Вып. 2 / Сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская, ред. Г. М. Малинина. М., 1992. С. 80–83.

358. *Смоляков Б. Г.* О мелодической вариантности знаков в русской безлинейной нотации // Сергиевские чтения-1: О русской музыке / Ред.-сост. Ю. Н. Холопов. Вып. 4. М., 1993. С. 33–39.

359. *Смоляков Б. Г.* Попевки столпового знаменного распева // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 167–173.

360. *Смоляков Б. Г.* Вопросы современного научного изучения древнепевческой терминологии и их отражение в трудах Д. В. Разумовского // Гимнология: Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского». Кн. 1. Вып. 1 / Отв. ред. и сост. И. Е. Лозовая, ред. Н. Городецкая, О. Живаева. М., 2000. С. 30–39.

361. *Смыка Е. А.* Праздник перенесения мощей св. Николая: Ранняя русская гимнографическая традиция // Гимнология («Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад»). К 2000-летию от Рождества Христова / Составитель И. Е. Лозовая. Вып. 3. М., 2003. С. 159–169.

362. [Соколова Л. В.] Чаши государевы заздравные / Подготовка текста, пер. и коммент. Л. В. Соколовой // Ред. Д. С. Лихачев, Л. А. Дмитриев, А. А. Алексеев, Н. В. Поньрко. Т. 10: XVI век. СПб., 2000.

363. *Солощенко Л. Ф.* К изучению певческой культуры Сибирского старообрядчества // Невские хоровые ассамблеи: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры». 18–24 мая 1981 г. / Сост. А. С. Белоненко. М., 1984. С. 107–108.

364. *Спирина Л. М.* Малоизвестная певческая рукопись XVII в. из собрания Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. 1995. М., 1996. С. 159–168.

365. *Старикова И. В.* Древнерусское певческое искусство: Жанры, нотация, расшифровки // Богословие и история Церкви: Аннотированный указатель статей центральных периодических изданий Русской православной церкви (1943–2000) / Сост. монахиня Елена (Хиловская) и др. М., 2006. С. 328–329.

366. *Старикова И. В., монахиня Елена (Хиловская).* История русского церковного пения начала XII – конца XVII в. в исследованиях 2000–2010 гг.: Библиографический список // Вестник церковной истории. М., 2011. № 1–2 (21–22). С. 311–336.

367. *Старикова И. В., монахиня Елена (Хиловская).* История русского церковного пения начала XII – конца XVII в. в исследованиях 2000–2010 гг.: Окончание // Вестник церковной истории. 2011. № 3–4. С. 23–24.

368. Старообрядческое пение. Библиография 1901–2000 г. // drevle.narod.ru/bibliioxhvek.htm

369. *Стенникова П. А.* Церковно-театрализованные действия в России XVI–XVII вв.: На примере «Пещного действия» и «Шествия на осляти» в Вербное воскресенье. Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Челябинск, 2006. 271 с.

370. *Степанова Ю. А.* Литература о древнерусской музыке и русской музыкальной культуре XVII–XVIII веков, опубликованная в России в 1994–1999 гг.: [Библиографический список] // Старинная музыка. 2000. № 2. С. 24–27.

371. *Столица А. А.* Реализация педагогического потенциала православной духовной музыки в образовательном процессе педагогического вуза. Таганрог, 2008.

372. *Терентьева П. В.* Музыкальная текстология и реконструкция древнерусского чина «Пещное действие». Автореф. дис. ... канд. искусствед. М., 2008.

373. *Тутолмина С. Н.* Нотированные Триоди в рукописях XV века // Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве: К 600-летию основания Кирилло-Белозерского монастыря / Сост. Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. СПб., 2000. С. 139–149.
374. *Тутолмина С. Н.* Русские певческие Триоди древнейшей традиции. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2004.
375. Тысяча лет русской церковной музыки: Памятники русской духовной музыки / Сост. В. Морозан. Вашингтон, 1991. Сер. I. Т. 1.
376. *Тюрина О. В.* Две стилевые редакции цикла Стихир Евангельских // Научные чтения памяти А. И. Кандинского / Ред.-сост. Е. Г. Сорокина, И. А. Скворцова. М., 2007. С. 410–416.
377. *Тюрина О. В.* Древнерусская мелизматика: Большой роспев. Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2011.
378. *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971.
379. Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток – Русь – Запад. Гимнология. Вып. 5 / Сост. Н. Г. Денисов, И. Е. Лозовая (отв. ред.). М., 2008.
380. *Федоренко Т. Г.* Древнерусский певческий канон и его проявление в старообрядческих рукописях (на примере Забайкальского собрания СРКиР ГПНТБ СО АН СССР) // Русская музыка X–XX вв. в контексте традиционной культуры: «Запад – Восток»: Всесоюз. конф. 5–6 мая 1991 г. Новосибирск, 1991. С. 64–67.
381. *Федоренко Т. Г.* Забайкальское старообрядчество: Книжные традиции и современная певческая практика: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Новосибирск, 1995.
382. *Федоренко Т. Г.* Крюковые рукописи старообрядческого периода. Новосибирск, 1999.
383. *Федорова Г.* Ладовая система русской монодии (на материале нотоплинейных певческих книг). Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1988.
384. *Федоровская Н. А.* Роль риторики в русской духовной певческой культуре XVII–XVIII веков: На примере темы покаяния. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Владивосток, 2003.
385. *Федоровская Н. А.* Духовный стих в русской культуре. Автореф. дис. ... докт. искусствовед. СПб., 2010.
386. *Филиппович А. Ю., Смоляков Б. Г.* Компьютерная семиография // Книга и мировая цивилизация: Материалы XI Междунар. науч. конф. 20–21 апр. 2004 г. В 4 т. / Сост. В. И. Васильев, М. А. Ермолаева, А. Ю. Самарин; отв. ред. В. И. Васильев, Б. В. Ленский. М., 2004. Т. 1. С. 398–401.

387. *Фортуна* М., *прот.* Киевский роспев в восприятии регента // Гимнология («Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад») (к 2000-летию от Рождества Христова). Вып. 3 / Сост. И. Лозовая. М., 2003. С. 238–246.

388. *Фролов С. В.* Старейшая певческая рукопись Древлехранилища Пушкинского Дома // Труды Отдела древнерусской литературы / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Т. 31. Л., 1976. С. 384–386.

389. *Фролов С. В.* «Иного переводу Лукошково» // Труды отдела древнерусской литературы / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Т. 34. Л., 1979. С. 351–356.

390. *Фролов С. В.* Эволюция древнерусского певческого искусства и его расцвет в XVI веке. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1980.

391. *Фролов С. В.* «Большой» роспев Федора Крестьянина на текст праздничной стихиры: Опыт музыкально-текстологического исследования // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 36. Л., 1981. С. 295–307.

392. *Фролов С. В.* Многороспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XVI–XVII веков) / Сост. и отв. ред. А. С. Белоненко. Л., 1983. С. 12–47.

393. *Фролов С. В.* Певческие рукописи Карельского собрания Древлехранилища им. В. И. Малышева // Труды Отдела древнерусской литературы / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Т. 39. Л., 1985. С. 430–443.

394. *Хачаянц А. Г.* Певческие рукописи XVII–XIX веков: Каталог / Отв. ред. Н. А. Попкова, А. В. Зюзин. Вып. 20. Саратов, 2001.

395. *Хватова С. И.* Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий. Автореф. дис. докт. искусствовед. Ростов-на-Дону, 2011.

396. *Холопов Ю. Н.* Средневековые лады // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. В 6 т. Т. 5. М., 1981. С. 240–249.

397. *Холопов Ю. Н.* К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии // Сергиевские чтения-1. О русской музыке. Вып. 4. М., 1993. С. 40–51.

398. *Холопов Ю. Н.* Понятие лада в связи с ладовой спецификой русской монодии // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2 / Сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская, ред. Г. М. Малинина. М., 1992. С. 63–65.

399. *Холопова В. Н.* Теория музыки: Мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб., 2002.

400. *Цалай-Якименко О. С.* Київська школа музики XVII ст. Київ; Львів; Полтава, 2002.

401. *Цалай-Якименко О. С.* Київська школа музики XVII століття: Київське пініє, київська нота, київська грамати́ка: Автореф. дис...

д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / О. С. Цалай-Якименко; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004.

402. Церковное пение в историко-литургическом контексте Восток–Русь–Запад. Гимнология. Вып. 3 / Сост. И. Е. Лозовая. М., 2003.

403. Чудинова И. А. Сакральное и мирское в церковно-музыкальной культуре Петербурга XVIII в. // Россия. Европа: Контакты музыкальных культур / Сост., ред. Е. Ходорковская. СПб., 1994. С. 23–42.

404. Чудинова И. А. «Болящий дух врачует песнопенье...» (Троице-Сергиева Приморская пустынь в истории русской музыкальной культуры) // Наследие монастырской культуры / Сост. И. А. Чудинова, Н. С. Серегина. Е. В. Герцман. Вып. 1. СПб., 1997. С. 64–84.

405. Чудинова И. А. Время безмолвия. Музыка в монастырском Уставе. СПб., 2003.

406. Чудинова И. А. Византийский звукоидеал // Голос в культуре. Греко-славянская школа церковного пения / Сост. И. Чудинова, А. Тимошенко. СПб., 2006. С. 11–13.

407. Шабалин Д. С. Проблемы дешифровки беспометного знаменного распева XV – сер. XVII в. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1986.

408. Шабалин Д. С. Певческие азбуки Древней Руси / Публ., пер., предисл. и коммент. Д. Шабалина. Кемерово, 1991.

409. Шабалин Д. С. Происхождение киевской нотации // Вестник Российского гуманитарного фонда. 2000. № 1. С. 148–161.

410. Шабалин Д. С. Происхождение средневековой монодии и ее ладовой системы // Музыкальная культура христианского мира: Материалы международной научной конференции / Ред. Т. Н. Дубравская и др. Ростов-на-Дону, 2001. С. 170–187.

411. Шабалин Д. С. Певческие азбуки Древней Руси. Т. 1: Тексты. Краснодар, 2003; Т. 2: Переводы, исследования, комментарии. Краснодар, 2004.

412. Шабалин Д. С. Древнерусская музыкальная энциклопедия. Краснодар, 2007.

413. Шабалина А. Н. Русская духовная музыка в свете теории социокультурной динамики Питирима Сорокина: Автореф. дис. ... канд. культурологических наук. Краснодар, 2006. 177 с.

414. Шавахина Е. Е. Знаменное многоголосие в его связях с общими закономерностями развития полифонии. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1987.

415. Шамаева К. Евгений Болховітінов як історик музичної культури // Науковий вісник НМАУ: Мистецтвознавчі пошуки. Вип. 78. Київ, 2008. С. 202–221.

416. *Швец Т. В.* Азматик Благовещенского Кондакаря // Греко-русские певческие параллели. К 100-летию афонской экспедиции С. В. Смоленского. М., СПб., 2008. С. 100–132.

417. *Шевчук Е. Ю.* Киевский напев в контексте церковно-моносодического пения Украины и Белоруссии XVII–XVIII вв. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Киев, 1999.

418. *Шевчук Е. Ю.* О редактировании славянами литургических текстов в XVI–XVII веках (припев «аллилуиа» в херувимских песнях) // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: Наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского) (Гимнология. Выпуск 6) / Ред. И. Е. Лозовая. М., 2011. С. 435–450.

419. *Шевчук Е. Ю.* Протоиерей Иоанн Вознесенский о репертуаре украинских нотополнейных ирмологических XVII – начала XVIII в.: Современный комментарий / Музыкальное искусство христианского мира. 2007. Вып. 1 (1). С. 104–119

420. *Шек А. В.* О некоторых принципах реформы знаменного распева в XVII веке на примере попевки «Рафатка» // Богословский вестник. 2005. № 6. С. 372–412.

421. *Шек А. В.* Знаки «чашка полная» и «крюк с облачком» в певческих рукописях и теоретических руководствах по знаменной нотации XV–XVI веков // Богословский вестник. 2008. № 9. С. 356–390.

422. *Шеховцова И. П.* Традиции греческой риторики в византийском гимнографическом искусстве. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. РАМ им. Гнесиных. М., 1997.

423. *Шиндин Б. А.* Жанровая типология древнерусского певческого искусства. Автореф. дис. ... докт. искусствовед. Новосибирск, 2004.

424. *Шиндин Б. А.* Жанровая типология древнерусского певческого искусства. Новосибирск, 2004.

425. *Шиндин Б. А., Ефимова И. В.* Демественный распев: Монодия и многоголосие. Новосибирск, 1991.

426. *Школьник И. Г.* Византийская стихира V–XII вв. (музыкальный и литургический аспекты). Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1994.

427. *Школьник И. Г.* Проблемы реконструкции знаменного распева XII–XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология). Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1996.

428. *Шлихтина Ю. Р.* «Ключ Разумения» архимандрита Тихона Макариевского в контексте эпохи // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского) (Гимнология. Выпуск 6). М., 2011. С. 360–369.

429. *Шлихтина Ю. Р.* Материалы по византийско-русским музыкально-теоретическим связям из архива Д. В. Разумовского // Гимнология: Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» / Отв. ред. и сост. И. Е. Лозовая, ред. Н. Городецкая, О. Живаева. Вып. 1. М., 2000. С. 19–25.

430. *Щурин Д. В.* Педагогика формирования восприятия духовной музыки. Автореф. дис. ... докт. пед. наук. СПб, 2007.

431. *Ясіновський Ю. П.* Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів, 2011.

432. *Ясиновский Ю. П.* Украинская музыкальная медиевистика у порога 21 века // Новое видение культуры мира в 21 веке. Владивосток, 2000. С. 156–158.

433. *Lingas A.* Sunday Matins in the Byzantine Cathedral Rite: Music and Liturgy. The University of British Columbia, 1996.

434. *Lingas A.* The Liturgical Use of the Kontakion in Constantinople // Литургия, архитектура и искусство византийского мира: Труды XVIII Международного Конгресса византинистов (8–15 авг. 1991), посвященные памяти о. И. Мейендорфа / Под ред. К. К. Акентьева. СПб., 1995. С. 50–57.

435. *Morosan V.* Years of Russian Church Music, 988–1988 / (Monuments of Russian Sacred Music) / Ed. by V. Morosan. Washington, 1990.

436. *Palikarova-Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX au XIV siecle) // MMB. Subsidia. Vol. 3; Copenhagen, 1953.

437. *Seregina N.* La Modulation Melismatique des chants de penitence de la Russie ancienne // Palaeobyzantine notations III. / Eastern christian studies 4. Acta of the Congress held at Hernen Castle, The Netherlands, in March 2001 / Ed. By Gerda Wolfram. A. A. Bredius foundation Peeters. Leuven – Paris – Dudley, Ma, 2004.

438. *Schidlovsky N.* Sticherarium palaeoslavicum petropolitanum / Monumenta Musicae Byzantinae. Vol. XII. Copenhagen, 2000. (Стихирарь БАН 34.7.6).

439. The Lavrsky Troitsky Kondakar compiled by Gregory Myers // Monumenta Slavica-Byzantina et Mediaevalia Europensia. Vol. IV. Sofia, 1994. Кондакаръ Троицкий (Лаврский). Начало XIII в. // Сайт: Дом Живоначальной Троицы: Славянские рукописи из собрания Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. Главная библиотека (РГБ. Ф. 304.I). № 23 (2011).

440. Triodion und Pentekostarion nach slavischen Handschriften des 11.–14. Jahrhunderts. T. 1: Vorfastenzeit. Mit einer Einführung zur Geschichte des slavischen Triodions von M. A. Momina. Paderborn, 2004 (= Patristica Slavica. Bd. 11).

Композитор в России XIX века: Профессия, служба, досуг

Обратившись к изучению истории русской музыки первой половины XIX века, убеждаешься в том, что за привычным словом «композитор», следующим в энциклопедиях и справочниках после дат жизни Алябьева, Верстовского, Глинки, Даргомыжского, Кавоса и др., скрывается множество неясностей и вопросов. В каждую эпоху происходит некий пересмотр традиций прошлого, появляются новые оценки тех или иных фигур, расставленных когда-то в нужном порядке на поле исторического знания. Так, сегодня одни композиторы прошлого по праву занимают место «классиков», другие попадают в разряд «композиторов второго ряда», третьи именуется «дилетантами». Но в процессе реконструкции истории русской музыки возникает иная картина, где нынешние «классики» таковыми еще не являлись, а только с трудом пробивали себе дорогу в будущее. Первые же места в рейтинге популярных, знаменитых и талантливых музыкантов занимали те, кто сегодня оказался либо забыт, либо попал на обочину главных магистралей истории. Еще Ю. Н. Тынянов в статье «О литературной эволюции» указал на то, что в эпоху 1820-х годов, эпоху «дилетантизма», «даже “второстепенные” поэты носили окраску мастеров первостепенных»¹. Приведу в связи с этим тезисом весьма красноречивый пример, апеллируя к источникам XIX века.

В журнале «Музыкальный и театральный вестник» за 1883 год была опубликована статья под названием «Обзор музыкального отдела коллекции автографов. Браш–Ваксель»². В этом тексте анализируется уникальная коллекция автографов, собранная зна-

¹ Тынянов Ю. Борису Эйхенбауму. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 270–281.

² [В. П.]. Обзор музыкального отдела коллекции автографов. Браш–Ваксель // Музыкальный и театральный вестник. 1883. № 2. С. 5–6.

менитыми коллекционерами В. П. Брашем³ и П. Л. Вакселем⁴. Музыкальная коллекция, являясь лишь частью обширного собрания

³ Виктор Львович фон Браш (1850–1877), экономист, композитор-любитель, доктор философии Лейпцигского университета, коллекционер. Сын лифляндского помещика Леона фон Браша. С 1870 по 1874 г. посещал занятия по политической экономии в Берлинском, Гейдельбергском и Лейпцигском университетах. В 1874 г. издал в Лейпциге работу «Die Gemeinde und ihr Finanzwesen in Frankreich» («Коммуна и ее финансовая система во Франции»), за которую получил степень доктора философии Лейпцигского университета. По возвращении в Россию продолжал пополнять свою коллекцию, в которую входили не только музыкальные автографы, но и различного рода рукописи (среди них есть относящиеся к началу XVI в.). Браш являлся талантливым музыкантом-исполнителем, композитором. Известны его русские романсы и немецкие песни, изданные в Берлине и Гамбурге. После смерти Браша коллекция перешла в руки П. Л. Вакселя.

⁴ Платон Львович Ваксель (1844–1918), юрист, доктор права, музыкальный критик, певец, писатель, коллекционер. Воспитывался за границей, уехав со своей семьей на остров Мадеру в 1862 г., где пробыл до 1870-го. С 1870 по 1874 г. занимался в Лейпцигском университете международным правом. Получил степень доктора за диссертацию «L'armée d'invasion et la population», приобретшую известность в кругах европейских ученых того времени. С 1874 г. – чиновник Министерства иностранных дел в Петербурге, получил чин тайного советника (1900). Ваксель был музыкантом-любителем, учился музыке у К. Деккера, рано начал заниматься историей музыки. Ему принадлежат биография М. И. Глинки, переведенная в 1862 г. на португальский язык, основательная работа по истории португальской музыки (напечатана в музыкальном словаре М. Рейсмана «Ergänzungsband»; 1886).

После смерти Вакселя дальнейшая судьба коллекции была связана с именем его приемного сына Эрнеста Петровича Юргенсона (1891 – до 1932), сотрудника Публичной библиотеки и коллекционера. В 1919 г. уникальное частное собрание было куплено у его владельца Комиссариатом народного просвещения и передано в Публичную библиотеку.

Уникальная коллекция хранится: ОР РНБ. Ф. 965. Собрание автографов П. Л. Вакселя. Оп. 1. В нее входят автографы: лиц королевской фамилии (например, Генриха VIII, Карла II, Карла V, Людовика XIV, Марии Стюарт, Наполеона I и др.), выдающихся зарубежных государственных деятелей (Бисмарка, Гладстона, Линкольна, Меттерниха, Мазарини, Ришелье и др.), военных (Веллингтона, Мольтке, Мюрата, Нея), писателей (Андерсена, Бальзака, Гейне, Гете, Клопштока, Лессинга, Теккерея, Теннисона), ученых и философов (Гизо, Гумбольдтов, Канта, К. Маркса, Лейбница, Ницше, Ньютона, Фихте), художников (Давида, Делароша, Коро, Торвальдсена), композиторов, музыкантов, актеров и многих других. Кро-

автографов иностранных и русских деятелей, включает 791 единицу хранения⁵.

Коллекция ее создателями классифицирована по определенной системе, которая дает нам представление о характерном для XIX века понимании «историзма». Данная классификация автографов как некая модель истории музыки делится на две части: 1) композиторы; 2) исполнители. Раздел «композиторы» выстроен по принципу «национальных школ». Например, в рубрике XVIII век и первая четверть XIX-го означены: «французская школа» (Глюк, Спонтини – «драматическая опера»; Руссо, Гретри, Мегюль, Изуар и Буальдье – «комическая опера»), «немецкая классическая школа» (И.-С. Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт), «славянские народы» («русско-итальянская школа» – Бортнянский, Виельгорский, Львов). Весь XIX век представлен различными школами: «немецкая романтическая школа», «современная итальянская школа», «современная французская школа», «русская национальная школа», «второстепенные музыкальные национальности» (Польша, Англия, Бельгия, Испания и Португалия). «Вышеприведенная классификация хорошо воспроизводит историю современной музыки в главных ее представителях: это, так сказать, наглядное изображение главных фазисов ее развития. В пространном описании (отдельные главы которого могут появиться лишь от времени до времени) необходимо упростить систему; вот почему мы принимаем для нашего “обзора” классификацию по школам и по национальностям, включая в него и виртуозов, и оперных певцов. Исторический метод будет сохранен при изучении каждой школы и выяснит нам, чего недостает еще для полноты коллекции. Придерживаясь этого

ме того, значительную часть коллекции составляют автографы русских деятелей XX вв. (в особенности писателей, ученых, художников, артистов). Общее количество единиц хранения собрания в целом – 5000. (Информацию о коллекции в целом см.: Краткий отчет Рукописного отдела за 1914–1938 гг. со вступительным историческим очерком / Ред. Т. К. Ухмылова, В. Г. Гейман. Л., 1940.)

⁵ О музыкальной части коллекции см.: *Огаркова Н.* Коллекция музыкальных автографов Браша – Вакселя – Юргенсона как социокультурный феномен // *Источникведение истории культуры: сборник статей.* Вып. 2. / сост. Э. А. Фатыхова-Окунева. Вып. 2. СПб., 2009. С. 95–100.

метода, мы должны начать с самых старинных школ, в различных ее разветвлениях»⁶.

Создавая классификацию автографов, коллекционеры поставили перед собой задачу «воспроизвести историю современной музыки в главных ее представителях», называя «самые выдающиеся имена»⁷. В разряд «выдающихся имен» (например, в разделе «немецкая романтическая школа» – рубрика «веберовская школа»), наряду с «классиком» К. М. Вебером, включены, как принято говорить сегодня, композиторы «второго ряда» – Г. Маршнер⁸ и И. Г. Лёве⁹, музыка которых в свое время была популярна и оценивалась современниками достаточно высоко. А в разделе «современная французская школа» XIX века рядом с Мейербером и Гуно «на равных» фигурируют Ф. Давид¹⁰ и Ш. Л. Тома¹¹. В разделе «русская национальная школа» представлены Глинка, Даргомыжский, Серов, Рубинштейн, Чайковский. А вот «кучкисты» отнесены в раздел «новаторы» вместе с Берлиозом, Листом и Вагнером.

Данная классификация интересна, в первую очередь, как исторический документ, где через запятую поставлены композиторы как «первого», так и «второго» рядов.

Статус «композитора» в понимании XX века в различных трудах и энциклопедиях присваивался и присваивается музыкантам XIX века. Но как обстояло дело с этим понятием в исторической ретроспективе? Л. В. Кириллина в работе «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика» отмечает следующее: «Само понятие “композитор” лишь в конце XVIII века приобрело привычное для нас значение: композитор – важнейший участник музыкального процесса; его функция самодостаточна для общественного признания

⁶ [В. П.] Обзор музыкального отдела коллекции автографов Браш–Ваксель // Музыкальный и театральный вестник. 1883. № 2. С. 6–7.

⁷ Там же.

⁸ Маршнер (Marschner) Генрих (1795–1861), немецкий оперный композитор.

⁹ Лёве (Loewe) Иоганн Готфрид Карл (1796–1869), немецкий композитор, певец (баритон), дирижер.

¹⁰ Давид (David) Фелисьен Сезар (1810–1876), французский композитор.

¹¹ Тома (Thomas) Шарль Луи Амбруаз (1811–1896), французский композитор.

и профессионального отличия от музыкантов-интерпретаторов; композиция – высокое искусство, целью которого является создание оригинальных законченных произведений с письменно зафиксированным и не подлежащим произвольному изменению текстом...»¹². Далее автор, ссылаясь на исследования О. Биба, обращает внимание на то, что профессии «композитор» в XVIII веке не существовало, а композиция являлась «делом ремесленнической сноровки»¹³. «... Слово “композитор” уже вошло в обиход, понятия “творчество”, “сочинение”, “гений”, “вдохновение” были у всех на устах – но профессиональный статус сочинителя музыки оставался весьма неопределенным»¹⁴. Композиторский труд не являлся заработком. Все композиторы имели другие, «официально “котиrowавшиеся” профессии» (за которые они получали зарплату) или «иные основные источники дохода (имение, ренту, виртуозно-концертную деятельность, собственное издательство и т. д.)»¹⁵.

Как складывалась ситуация со статусом «композитора» в России в первой половине XIX века? Кто и как занимался композиторским трудом, и существовала ли профессия «композитор»? Вошли ли в обиход понятия «творчество», «сочинение» и «вдохновение»? И если да, то когда? Попытаться ответить на эти вопросы и создать некую классификацию «композиторов» в России первой половины XIX века – увлекательная задача для исследователя¹⁶.

Слово «композитор» встречается на страницах критических статей и документов, в переписке музыкантов и лиц, причастных к искусствам, но наряду с ним в разных источниках появляется и

¹² Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика». М., 1996. С. 87.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. Далее автор работы прослеживает историю термина «композитор» в XVIII – начале XIX века.

¹⁶ Краткое изложение данной проблемы см.: Огаркова Н. Музыкальное образование в России первой половины XIX века: К проблеме профессионализма // Актуальные проблемы музыкально-педагогического образования: Материалы X международной научно-практической конференции кафедры методологии и методики преподавания музыки МПГУ. 16–18 апреля 2012 года / Отв. ред.-сост. Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. М., 2012. С. 155–163.

«компонист», и «сочинитель музыки». Так, в «Русской музыкальной книге», составленной Л. А. Снегиревым в 1837 году, наряду со статьей «гений» уже имеется статья «композитор», где читателю разъясняется следующее. «Композитор. Составляющий музыкальные сочинения или знающий правила составления»¹⁷. В словаре А. Гарраса «komponist, kompositore, compositeur» – это «сочинитель музыки»¹⁸. Таким образом, «составитель», «сочинитель» музыки, «композитор» – термины, означающие в сущности одно и то же, и указывающие на владение музыкантом практикой «составления» сочинения. В более позднем словаре В. Воронина «композитор» трактуется как «автор музыкального произведения»¹⁹.

«Сочинителями на инструменте», «сочинителями-скрипачами», «сочинителями-виолончелистами», «сочинителями-фортепьянистами» называли исполнителей, причастных к композиторскому труду. Их же рекомендовали как «концертистов», «камер-музыкантов», «музыкантов», «виртуозов», «солистов Высочайшего двора».

Достаточно часто персоны самых разных рангов и профессий именовались словом «артист». Но нередко один и тот же музыкант мог фигурировать в различных источниках и как «артист», и как «капельмейстер», и как «композитор», и как «виртуоз» или «солист». Например, И. Штраус, служивший при русском дворе, в документах так и представлен – «капельмейстер», «артист»²⁰. Этому есть объяснение. Слово «артист», действительно, относилось к достаточно широкому кругу лиц, служивших при Дирекции императорских театров в Петербурге и занимавших конкретные должности. Согласно § 1 высочайше утвержденного «Положения об артистах императорских Театров» от 15 января 1839 года, артистами именовались: «актеры, управляющие труппами, режиссеры, капельмейстеры, балетмейстеры, дирижеры оркестров, танцовщики, музы-

¹⁷ [Снегирев Л.]. Русская музыкальная книга. Составленная Л. Снегиревым. СПб., 1837. С. 63.

¹⁸ [Гаррас А.]. Карманный музыкальный словарь музыкальной терминологии А. Гарраса, исправленное и умноженное князем В. Ф. Одоевским. 3-е изд. М., 1875. С. 51.

¹⁹ [Воронин В.]. Музыкальный словарь. С прибавлением объяснения строя струнных музыкальных инструментов. Сост. В. Воронин. Владимир, 1908. С. 42.

²⁰ РГИА. Ф. 469. Оп. 10. Ч. 4. Д. 1702. 1859 г.

канты²¹, декораторы, машинисты, живописцы, главный костюмер, суфлеры, гардеробмейстеры²², фехтмейстеры²³, театрмейстеры²⁴, скульпторы²⁵, надзиратель нотной конторы, фигуранты²⁶, нотные писцы, певчие и парикмахеры»²⁷. В добавление к этому параграфу сделано примечание, касающееся управляющих труппами и гардеробмейстеров, попадавших в число артистов только в случаях отсутствия чинов²⁸. Слово «артист», как гласит документ, не указывало ни на профессию, ни на должность, а относилось к категории «звания»²⁹. Во втором параграфе того же документа значится, что все артисты «считаются в службе, и по их талантам и занимаемым амплуа и должностям, разделяются на три разряда»³⁰. «Артисты», «оставляющие театры», в соответствии с первым разрядом могли вступать в гражданскую службу «по всем ведомствам, пользуясь правами канцелярских служителей третьего разряда, т.е. получать первый классный чин», а также им предоставлялось право на получение «почетного гражданства» – «личного» при «усердном прослужении» при театрах не менее десяти лет, и «потомственного» – не менее пятнадцати лет³¹.

²¹ Имеются в виду принятые на службу музыканты-инструменталисты оркестров императорских театров.

²² Гардеробмейстер – смотритель театрального гардероба.

²³ Фейхтмейстер – учитель фехтования.

²⁴ Театрмейстер – наблюдатель за освещением сцены во время спектакля, за организацией и подготовкой спектакля.

²⁵ Скульптор, художник-скульптор – театральный художник, создававший по эскизам художника-постановщика элементы объемно-пластического оформления спектакля. Художник-скульптор непосредственно исполнял детали оформления спектакля, готовил формы для отливки, маширования, чеканки и прочих способов изготовления деталей оформления спектакля другими исполнителями.

²⁶ Фигуранты – амплуа танцовщиков, участвовавших в групповых, а не сольных выступлениях, драматические актеры (статисты), исполнявшие роли без слов.

²⁷ Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2. Т. 14. Часть I. № 11934. СПб., 1840. С. 62.

²⁸ Там же.

²⁹ На «звание» артиста указывают и дальнейшие страницы этого документа («прослужат в звании артиста». Там же. С. 63).

³⁰ Там же. С. 62.

³¹ Там же. С. 63.

Композиторство, так же как и в Европе, в основном являлось принадлежностью других профессий, закрепленных законодательно и обеспеченных контрактной системой с Дирекцией императорских театров. Среди них высоким статусом и материальными выгодами обладала должность *капельмейстера*. Например, к этой группе «композиторов» относились: Ф.-А. Буальдьё – капельмейстер французской придворной труппы (с 1803-го по 1810-й годы), совмещавший работу в театре с должностью инспектора музыкальных классов Театрального училища, Ф. Антонолини – капельмейстер Придворного оркестра, И.-Ф. Келлер – капельмейстер Немецкого театра, почетный член Санкт-Петербургского Филармонического общества, К. А. Кавос – первоначально капельмейстер итальянской и русской трупп, но впоследствии утвердившийся в должности директора музыки, дирижера, репетитора немецкой труппы, учителя пения. Должность капельмейстера имела в штатном расписании Придворной певческой капеллы (ее некоторое время занимал, например, М. И. Глинка).

Приведу значение слова «капельмейстер», данное в упоминавшейся книге Снегирева. «Капельмейстер. Музыкант, обязанный составлять музыкальные пьесы или наблюдать за их исполнением. Он же дает меру музыке и управляет оркестром. Он необходимо должен знать искусство композиции, хотя бы сам и не был композитором»³². Таким образом, капельмейстер не обязан был быть композитором-творцом – главное знать «искусство композиции». В круг капельмейстерских обязанностей входило многое. Согласно контрактам, к ним относилось дирижирование оркестром в операх, водевилях, мелодрамах, концертах, репетиторство (разучивание партий с солистами и хором), написание «по заказу» опер, музыки к спектаклям, переделок уже шедших на сцене опер (нередко по прихоти той или иной примадонны). Так, в условия первого контракта Кавоса, заключенного с ДИТ с 1 сентября 1803-го по 1806 годы на должность режиссера итальянского театра и капельмейстера итальянской и российской трупп, входило: играть «на клавесине в малых репетициях Италианских опер и управлять оркестром во всех Российских и Италианских операх, которые будут даваться от Императорской Дирекции на всех придворных и городских театрах»; «управлять оркестром во всех концертах, особенно же в при-

³² [Снегирев Л.]. Русская музыкальная книга. С. 59.

дворных» и «во время поста»; «приводить в порядок все российские и итальянские партитуры в случае, когда нужно будет сделать в оных перемену»; «обучать пению и музыке воспитанников Театральной школы»; «находиться при всех собраниях, репертуарах, репетициях и представлениях по повелению Императорской дирекции»³³. Композиторский труд в его обязанности по данному контракту не входил, но в дальнейшем он обязывался писать как малые, так и большие оперы в три-четыре акта с балетами по заказу Дирекции.

Капельмейстеры-композиторы работали нередко в спешке, премьеры «заказов» приурочивались к разного рода династическим и прочим государственным праздникам, даты которых регламентировали время работы композитора над сочинением. Например, Буальдьё в письме к одному из своих ближайших друзей, композитору А.-М. Бертону³⁴, жалуется на то, что в Петербурге его профессиональная жизнь полностью заполнена заказными работами, и созданные для русского двора оперы «носят характер той торопливости, с какой они писались»³⁵. Композитор был недоволен отсутствием времени для свободного творчества и признавался другу в том, что написать произведение, достойное его способностей, он сможет, только вернувшись в Париж³⁶.

Капельмейстеры находились на службе Дирекции, что влекло за собой определенную зависимость от финансовой, административной, репертуарной политики начальства. В разное время и по разным поводам требовалась то «малая» опера, то «большая» с балетами или без, с расчетом на ту или иную примадонну и др. О свободе творчества думать не приходилось. Но они получали фиксированные оклады, оговоренные в контрактах (и немалые). После десяти лет добросовестной службы капельмейстеры награждались пенси-

³³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 17. О службе директора музыки и капельмейстера Кавоса. 1798–1845. Л. 7–7 об. Жалованье предоставили в 3000 рублей, карету и пару лошадей.

³⁴ Бертон (Berton) Анри-Монтан (1767–1844) – с 1807 заведовал оркестром комической оперы в Париже. См.: *Briquet, Marie. Berton // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Ausg. Kassel u.a.: Bärenreiter u. a., 1989. Sachteil: Bd 1. S. 1805–1810.*

³⁵ Цит. по: *Финдейзен Н.* Боальдьё и придворная французская опера // Ежегодник императорских театров. 1910. № 5. С. 26.

³⁶ Там же. С. 27.

онами, обеспечивающими им материальную поддержку пожизненно. Их творчество оказывалось постоянно востребовано, в наличии имелись труппа и оркестр, которыми они управляли, и недостатка в том, чтобы услышать свое произведение и увидеть его в самом скором времени на сцене, не было. «Заказ», безусловно, стимулировал композитора к творчеству, способствовал его профессионализации. Среди «заказных» работ, несмотря на торопливость их создания, появлялись как талантливые и профессионально выполненные сочинения, так и проходные.

Для музыкантов-исполнителей, работавших при русском дворе, существовала должность – «*солист императорского двора*». Она же фигурировала в формулировках «солист Их Императорских Величеств» или «первый скрипач Его императорского Величества». Должность «солиста» являлась одной из престижных, и назначались на нее только лучшие музыканты-профессионалы. Ее занимал, например, с 1804-го по 1808 годы французский скрипач П. Род³⁷, а также скрипачи А. Вьетан³⁸, А. Контский³⁹. 1 октября 1852 года на должность «пианиста Высочайшего двора» был назначен А. Г. Рубинштейн. В документах есть запись о том, что он «вполне заслуживает вышеупомянутое назначение», и участь его «этим навсегда будет прочно устроена»⁴⁰. Рубинштейну положили самое высокое для всех служащих того времени жалованье – 1143 руб. серебром в год⁴¹, что равнялось 4000 тысячам рублей. До получения назначения Рубинштейн, играя при дворе, получал за каждый концерт

³⁷ Род (Роде; Rode) Жан Пьер Жозеф (правильно – Род; 1774–1830), ученик Джованни Баттиста Виотти; автор 13 концертов для скрипки с оркестром, струнных квартетов и др. См.: *Schwarz, Boris. Rode // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Ausg. Kassel u. a.: Bärenreiter u. a., 1989. Sachteil: Bd 11. S. 594–596.*

³⁸ Вьетан (Вье-Тан; Vieuxtemps) Анри (17 февраля 1820, Вервье – 6 июня 1881, Мустафа, Алжир), бельгийский скрипач, композитор, педагог. Концертировал и работал в Петербурге.

³⁹ Контский (Kątski, Kontski) Аполлинарий (2 июля 1826, Познань – 22/29 июня 1879, Варшава), польский скрипач, композитор, дирижер. Гастролировал и работал в Петербурге.

⁴⁰ РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Д. 4. По предмету определения Г. Рубинштейна солистом императорского двора. Л. 3.

⁴¹ Там же. Л. 5.

«довольно значительные подарки»⁴². Но, безусловно, предложенная вакансия значительно повышала его статус и стабилизировала финансовое положение. В документах о назначении Рубинштейна на должность «пианиста Высочайшего двора» он фигурирует как «отличный музыкальный талант», «замечательный артист». Тогдашний директор Дирекции императорских театров А. М. Геденов, ссылаясь на общественное мнение и награждая Рубинштейна подобными титулами, давал оценку, прежде всего, его дарованию и профессионализму⁴³.

Должность солиста императорского двора предполагала участие исполнителя-виртуоза в музыкальных вечерах императорской семьи, в придворных концертах. Например, Рубинштейна нанимали на службу в первую очередь «для аккомпанирования приглашенных артистов и артисток» в придворных концертах, но он выступал и как солист, исполняя произведения разных композиторов. Кроме того, солисты активно участвовали в концертной практике столицы, гастролировали в Москве, в других городах страны, за рубежом.

Необходимым атрибутом концертирующих музыкантов-исполнителей являлся композиторский труд, что, как известно, соотносилось с давно сложившейся традицией универсализма деятельности музыканта. Указания на статус «композитора» в связи с солистами-виртуозами, служившими при русском дворе, уже к середине XIX века встречаются в различных источниках достаточно часто. Например, Рубинштейн в упоминавшихся документах фигурирует не только как придворный пианист, но и как «известный композитор»⁴⁴. Кроме того, в ранг «композиторов» попадают имена исполнителей, занимавшихся композицией, но все-таки, с нашей точки зрения, оставшихся в истории музыки, прежде всего, как скрипачи или виолончелисты (например, Ш. Берио, А. Вьетан, Н. Паганини).

Инструменталисты, а нередко и певцы, создавали произведения «для себя», активно внедряя собственные опусы в виде сонат, концертов, арий и романсов в повседневную концертную практику.

⁴² Там же.

⁴³ Там же. Л. 1-2.

⁴⁴ См., например: РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Д. 78. О пожаловании композитору Антону Рубинштейну звания артиста первого разряда И. Театров со всеми сопряженными с сим званием правами и преимуществами. 5 июля 1857 года – 6 ноября 1858 года. Л. 1, 8.

А рукописи сочинений в качестве подносных экземпляров дарили членам императорской фамилии. Так, Род, автор немалого количества скрипичных сочинений, подарил Александру I рукопись партитуры своего Концерта для скрипки с оркестром (E-dur)⁴⁵. Подобные «подарки» повышали статус музыканта в обществе, могли стать поводом для увеличения жалованья или продвижения по службе, а также стимулом для творчества⁴⁶.

Но, несмотря на разного рода привилегии, получаемые музыкантами от особ императорского дома, подлинное признание их таланта во многом зависело от вкусов, музыкальных пристрастий, культурной политики императоров и императриц. Например, супруга императора Александра I, императрица Елизавета Алексеевна, обладавшая природной музыкальностью, яркими вокальными данными, слушая игру придворных музыкантов, отмечала, а в дальнейшем их поощряла исключительно по степени «талантов». Музыка для Елизаветы являлась существенной частью жизни, о чем свидетельствуют ее оценки творчества музыкантов. Приведу лишь один пример. В письме к матери в Карлсруэ от 23 января 1804 года она поделилась следующими впечатлениями от концерта Рода: «Je ne sais si je vous ai dit, ma bonne Maman, que j'ai déjà entendée deux fois Rodes, et que j'en suis enchantée. Il a joué en premier lieu à l'avant-dernier Hermitage, et pour la seconde fois mercrede, au concert de L'Imperatrice. Il a véritablement un talent unique, et je n'ai jamais entendu un violon qui m'ait ce plaisir.

⁴⁵ Подносной экземпляр от «первого скрипача Его Императорского Величества» оформлен в темно-синий кожаный переплет с бронзовыми застежками, с надписью на титульном листе: «Concerto de violon Dédié À Sa Majesté Imperiale Alexandre I-er Imperour de toutes les Russies par son très humble très obeissant et très soumes serviteur Pierre Rode. Premier Violon de Sa Majesté. 1806» («Концерт для скрипки, посвященный Его Императорскому Величеству Александру I Императору Всея Руси его низжайшим и покорнейшим слугой Пьером Роде. Первая Скрипка Его Величества. 1806»; ОР РНБ. Ф. 550. Франц. F.XII.60. 76 л.). Концерт, по-видимому, был написан в Петербурге. Об этом свидетельствует посвящение императору, дата «1806» – год службы Рода при русском дворе. Не случайно появление темы «Во поле береза стояла» в третьей части концерта «Allegretto à la Russe» (e-moll–E-dur).

⁴⁶ Об этом подробнее см.: Огаркова Н. Нотные рукописи как «реликвии» императорского дома // Рукописные памятники. Вып. 10: Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки / Сост. и научн. ред. Н. В. Рамазанова. СПб., 2006. С. 87–107.

Eck⁴⁷ n'ose pas se comparer à lui; Froenzel⁴⁸ selon moi, n'a pas cet agrément; quoiqu'il joue bien. Rodes touche, charme, et les autres ne font pas cet effet. On a dansé, le concert et le souper finis, jusqu' à une heure»⁴⁹.

Императрица Александра Федоровна, так же как и многие ее предшественницы, считала своим долгом в целях престижа содержать при дворе выдающихся музыкантов для участия в концертах. Рубинштейн, благодаря стараниям великой княгини Елены Павловны и по ее ходатайству, в поощрение таланта получал из кабинета ее императорского величества ежегодное пособие в тысячу рублей серебром и столько же от супруги императора Александра II, императрицы Марии Александровны⁵⁰. Но его дар музыканта на придворных вечерах использовался по-разному. Например, 11 октября 1857 года состоялся концерт с участием Рубинштейна, сопровождавшийся игрой в горелки молодежи в другом конце зала. Фрейлина императрицы Марии Александровны А. Ф. Тютчева с сожалением вспоминала об этом вечере: «Я краснела, глядя на лицо Рубинштейна; он совершенно не старался скрывать впечатления, которое производил на него этот шум. В настоящее время это первый пианист в Европе, всюду его слушают с восторгом и благоговением, а здесь он принужден играть перед двумя русскими императ-

⁴⁷ Эк (Еск) Франц (1774–1809 или 1810, по др. данным – 1804), немецкий скрипач. Прибыл в Петербург 22 декабря 1802 г. См.: Сапонов М. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М., 2004. С. 116.

⁴⁸ Френцль (Fränzl, Fränzel) Фердинанд (1770–1833), немецкий скрипач и композитор. В 1803 г. посетил Россию. Френцль считался «наилучшим из скрипачей, бывших тогда в Петербурге». См.: Там же. С. 124–125.

⁴⁹ Перевод: «Не знаю, говорила ли я Вам, мамочка, что я уже дважды слышала Рода, и я совершенно очарована. Он позавчера играл в Эрмитаже, и второй раз в среду на концерте у Императрицы. У него действительно уникальный талант, и я никогда не слышала такой скрипки, которая доставила бы мне столько удовольствия. Экк не решается сравниться с ним; Френцль, по моему мнению, не имеет такой улады, хотя он играет хорошо. Род трогает, очаровывает, а у других этого нет». Цит. по: [Романов]. Великий князь Николай Михайлович. Императрица Елизавета Алексеевна, супруга Императора Александра I. В 3 т. Т. 2. СПб., 1908. С. 120. О музыке в жизни императрицы Елизаветы Алексеевны см.: Огаркова Н. Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII – начало XIX века. СПб., 2004.

⁵⁰ РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Д. 78. Л. 12–13.

рицами под крики и шум веселящейся молодежи»⁵¹. А 14 октября 1857 года на вечере у императрицы Александры Федоровны, где были представлены шарады и пародии на сцены из опер, Рубинштейн в заключение одной из шарад в качестве иллюстрации играл фугу И.-С. Баха. Та же участница вечера Тютчева констатировала: «Ему [Рубинштейну – Н. О.] положительно не везет при дворе, где никак не могут отнестись к нему серьезно. Первый попавшийся тапер был бы все, что нужно, за исключением фуги Баха, которую он сыграл в заключении мирбаховской шарады»⁵². В сфере придворной музыкальной жизни самым непосредственным образом уживались не только развлекательная музыка в качестве необходимого и приятного фона, но и высокое искусство, подававшееся все-таки в качестве особого «блюда» для гурманов. Так, на концерте 28 февраля 1858 года исполнялась «только классическая музыка» (септет Бетховена ор. 20 и струнное трио Вебера), на которую Александра Федоровна пригласила «лиц, относительно которых она была уверена, что они не будут скучать»⁵³. Количество избранных оказалось невелико и состояло из старой гвардии любителей музыки и профессионалов: графа Матвея Ю. Виельгорского, князей А. Ф. Львова, В. Ф. Одоевского и др.

Статус придворного солиста-виртуоза в России середины XIX века с точки зрения звания, занимаемой должности, доходов был достаточно высоким. Но личность музыканта-творца, талант которого в обществе не вызывал сомнений, подлинной оценки в придворной среде чаще всего не удостоивалась. Поэтому во время концертов у императрицы Александры Федоровны исполнявшаяся музыка выполняла функцию не более чем фона к разного рода развлечениям. Артисты ранга Рубинштейна, осознававшие собственную принадлежность к миру высокого искусства и понимавшие, чего они на самом деле стоят, тем не менее, по вполне понятным причинам, стремились получать должности и звания при дворе. Но вряд ли могли быть довольны ролью аккомпаниаторов

⁵¹ Тютчева А. При дворе двух императоров: Воспоминания. Дневник / Пер. Е. В. Герье; вступ. и прим. С. В. Бахрушина, ред. С. В. Бахрушина и М. А. Цевловского. М., 1928–1929. С. 166.

⁵² Там же. С. 169. Автором импровизированной шарады был генерал-лейтенант Э. М. фон Мирбах.

⁵³ Там же. С. 144.

в придворных развлечениях. Чуткая к нарушениям кодекса о достоинстве личности и знавшая толк в музыке Тютчева переживала чувство стыда в немыслимой для нее ситуации совмещения игры Рубинштейна и игры в горелки императорских детей. «Я не могла не подойти к Рубинштейну и не принести ему смиренно самых формальных извинений. Мы вместе ужинали. Это очень умный человек, простой и естественный, и не слишком надменный для артиста. Он умеет вести беседу обо всем и обладает хорошим тоном человека вполне культурного, который так редко встречается в нашем петербургском свете»⁵⁴.

Кроме «артистов» по званию, приобретавшемуся при вступлении в должность, «артистами» называли тех, кто никак с государственной службой связан не был, но именовался так современниками в знак особого признания их таланта, одаренности и мастерства. Начиная с 1820-х годов, с развитием в России светской жизни, салоны, а не двор становятся законодателями музыкального вкуса, покровителями новых имен, инициаторами исполнений новой музыки, стараясь наперебой заполучить талантливых музыкантов. Если при дворе музыкант по-прежнему оставался в ранге «служителей», то в рамках культуры салона артист, невзирая на звания и должности, получал истинное и должное признание по достоинству таланта и мастерства. Однако не исключалось и то, что признанный в кругах знатоков и ценителей искусства «талант» в результате мог получить какое-либо место или должность в государственных структурах или при дворе.

Композиторским трудом занимались находившиеся на службе Дирекции, дирижеры, директора трупп, администраторы Придворной певческой капеллы, а также вокальные педагоги, издатели, получавшие зарплату не за сочинительство, а за работу в соответствии с занимаемой должностью. Должности давали возможность музыкантам постоянно практиковаться в области избранной профессии и обеспечивали финансовую стабильность. А мотивы сочинительства музыки могли быть разными: в одних случаях к композиторству подталкивала та же служба и профессия, в других подобное творчество являлось сферой досуга, музыка создавалась «для себя», для близкого круга друзей и знакомых. На протяжении

⁵⁴ Там же.

века доминировал и устойчиво сохранялся тип *универсального музыканта*, сочетавшего в своей деятельности разные «профессии».

Но, собственно, профессии «композитор» в современном понимании в России в первой половине XIX века не существовало. Композиторство, как уже было сказано, в основном являлось неким добавлением к другим профессиям, закрепленным законодательно, обеспеченным контрактной системой и должностными инструкциями. О неопределенности в России статуса «композитора» говорят и сами музыканты, в первую очередь те из них, кого мы сегодня именуем «композиторами». А. Н. Верстовский, находясь на должности инспектора репертуарной части московских театров, считал себя «любителем музыки». Он просил В. Ф. Одоевского называть его именно так, аргументируя свое желание следующим образом: «под сим знаменем легче мне будет бороться с Артистами»⁵⁵. Одоевский в статье, посвященной анализу кантат Верстовского и опубликованной в 1824 году в «Вестнике Европы», называет его «молодым нашим любителем музыки»⁵⁶. Как «любитель музыки» Верстовский фигурирует в документах РГИА в связи с созданием переложений цыганских песен по заказу императрицы Александры Федоровны⁵⁷. «Директор музыки» О. А. Козловский, долгие годы находившийся

⁵⁵ [Верстовский А.]. Письма А. Верстовского // Щукинский сборник. Вып. 9. М., 1910. С. 376.

⁵⁶ Одоевский В. Несколько слов о кантатах г. Верстовского (Письмо к редактору) // Музыкально-литературное наследие / Ред., вступ. статья, прим. Г. Б. Бернарда. М., 1956. С. 85.

⁵⁷ В письме А. А. Башилова министру императорского двора, князю П. М. Волконскому от 9 марта 1832 г. из Москвы в Петербург говорится о том, что императрица Александра Федоровна пожелала иметь у себя нотный текст цыганских песен «точно в том напеве как оне их поют» и что поручено это было «отличнейшему из любителей музыки Алексею Николаевичу Верстовскому» (РГИА. Ф. 472. Оп. 13. Д. 324. О пожаловании титулярному советнику подарка за положение на ноты цыганских песен. 1832 г. Л. 1.). За выполнение этого заказа Верстовскому императрица пожаловала бриллиантовый перстень с аметистом в 600 рублей (Там же. Л. 2–5). В этом же деле есть и расписка Верстовского в получении подарка: «1832 года марта 30 дня. Я, нижеподписавшийся, Всемилостивейше пожалованный мне в подарок брильянтовый перстень от Тайного Советника, Сенатора и Кавалера Александра Александровича Башилова получил. Титулярный советник Алексей Верстовский» (Л. 6).

на службе Дирекции императорских театров и непрерывно сочинявший музыку «на заказ» по разным поводам как профессиональный композитор, тем не менее, подписывался под своими сочинениями как «аматер», считая себя любителем музыки.

Если заглянуть в исторические труды более позднего времени, то можно наблюдать достаточно пеструю картину, отражавшую существующую практику присвоения статуса «композитор» музыкантам универсального типа, занимавшим разные должности, но нередко по «базовой» профессии таковыми не являвшимся. Так, в «Истории русской музыки» П. Д. Перепелицына в качестве «композиторов» перечислены Н. И. Бахметьев (директор Придворной певческой капеллы и церковный композитор), А. Гензельт (немецкий пианист, педагог и композитор), К. Ю. Давыдов (виолончелист), А. Дерфельд (военный капельмейстер и композитор), Н. Д. Дмитриев-Свечин (скрипач-виртуоз), В. Н. Кашперов (вокальный педагог, композитор), В. М. Кажинский (капельмейстер, композитор) и др.⁵⁸

Произошедшая в XX веке посмертная перестановка акцентов с «капельмейстера» на «композитора» или с «директора музыки» на «композитора» заслоняет подлинную судьбу музыкантов и приводит нередко к неверной оценке их композиторского творчества. На мой взгляд, очевидно, что избранный жанр и качество музыки, например, капельмейстера-композитора напрямую связаны с правилами и законами службы. И рассмотрение подобных связей могло бы существенно дополнить представление о творческом облике композитора, для которого сочинение музыки не являлось его единственной служебной обязанностью.

В России в государственных учебных заведениях композиторской профессии не обучали⁵⁹. Русские композиторы, произведения

⁵⁸ [Перепелицын П.]. История музыки в России с древнейших времен и до наших дней: Учебное руководство и пособие П. Д. Перепелицына. С 66 портретами известнейших деятелей на поприще музыки в России и 31 рис. в тексте. СПб.; М.: Т-во М. О. Вольф, 1888. С. 212.

⁵⁹ Только с созданием Санкт-Петербургской консерватории появилась возможность приобретения специальности «композитор» в структуре учебного заведения. Консерватории, как пишет И. Ф. Петровская со ссылкой на устав 1878 г., — «суть высшие специальные музыкально-учебные учреждения, имеющие целью образовать оркестровых исполнителей, виртуозов на инструментах, концертных певцов, драматических и оперных артистов, капельмейстеров, композиторов [курсив мой. — Н. О.] и учи-

которых попадали на петербургские сцены, как правило, получали образование у частных педагогов-профессионалов. Учителями Глинки, как известно, были известные музыканты – Дж. Филд, К. Мейер, Ф. Бём. А. С. Даргомыжский занимался с А. Данилевским, Ф. Шоберлехнером, Б. Цейбихом. Они начинали карьеру как композиторы-любители, но в дальнейшем, благодаря таланту, творческой воле и упорному труду, совершенствовали свое мастерство, став выдающимися профессионалами.

В общественном мнении и Глинка, и Даргомыжский, безусловно, обладали статусом «композитора», являясь активными участниками музыкальной жизни Петербурга. Их вполне можно отнести к разряду «свободных художников», не нуждавшихся в какой-либо службе материально и не любивших писать «на заказ». Даргомыжский в письме к Л. И. Кармалиной в момент срочной переделки «Эсмеральды» к постановке 1859 года писал о своей неспособности к заказной работе: «Это не то, что бывало писать для вас или других талантливых любительниц, милых слуху, глазам и сердцу. Тогда писалось легко, с наслаждением, а теперь пишу поневоле и в дурном расположении духа – лишь бы скорее кончить»⁶⁰.

Дирекция в лице ее лидера А. М. Гедеонова с осторожностью и критически относилась к творчеству русских композиторов, не состоявших на театральной службе, и не торопилась продвигать их сочинения на сцену. Путь русских композиторов к профессии, к утверждению собственного «имени» в искусстве был нелегким, о чем красноречиво свидетельствуют истории постановок их опер. Административная система управления театрами – это мощная машина, работавшая в соответствии со своими законами: контрактами, правилами, положениями. Вписаться в нее музыканту, что называется, со стороны, не находясь на службе и не занимая какую-либо должность, было чрезвычайно трудно. Оперы «сочинителей музыки» ранга свободных художников, к каковым относились, например, Глинка и Даргомыжский, принимались на императорскую сцену. Но статус композиторов в сложившейся системе театрально-

телей музыки» (Петровская И. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. 1801–1917. Кн. 2. Т. 10. СПб., 2010. С. 405).

⁶⁰ [Даргомыжский А.]. А. С. Даргомыжский (1813–1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников / Ред., прим. Н. Ф. Финдейзе-на. Пб., 1929. С. 62.

го дела был значительно ниже статуса драматургов, либреттистов, авторов переделок литературных текстов⁶¹. Оригинальность музыки, ее новизна и, соответственно, фигура автора-композитора специально Дирекцией практически не рассматривались. Тем более, если композитор на службе Дирекции не состоял, слыл «дилетантом», известным только в узких кругах любителей музыки.

Так, Даргомыжский проявил завидную волю творца, осознавая себя в полной мере композитором, в продвижении на сцену «Эсмеральды», а затем и «Русалки», вступив в конфликтные отношения с Гедеоновым. Эта история, как и ей подобные, говорит нам о том, насколько шатким и неопределенным было положение композитора, отказавшегося от «службы» и избравшего путь свободного творчества. Но профессия «композитор» в дальнейшем все-таки обретет свое «лицо», станет специальностью, закрепленной в учебных планах консерваторий, «музыкальное произведение» – результат труда ученика и учителя – войдет в качестве необходимого итога профессионального образования в экзаменационные требования, общество изменит свой взгляд на композитора как на ремесленника, признав композитора как «поэта народа» (Р. Вагнер).

⁶¹ См. об этом: Огаркова Н. «Жалоба» А. С. Даргомыжского и рапорт А. М. Гедеонова министру императорского двора В. Ф. Адлербергу // Музыкальный Петербург XIX века: 1801–1861.: Материалы к энциклопедии / Ред.-составитель Н. А. Огаркова. СПб.: Российский институт истории искусств, 2013 (в печати).

Посвящение «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза Николаю I. Успех или неуспех?

«Фантастическая симфония» («Épisode de la vie d'un artiste. Symphonie fantastique») Гектора Берлиоза, написанная в 1830 году¹, впоследствии была посвящена российскому императору Николаю I. По идеологическим соображениям отечественная наука не стремилась придать огласке этот факт: он оказался прочно забыт. Так, в капитальной монографии А. Хохловкиной информация о посвящении «Фантастической симфонии» императору отсутствует². Мы не найдем ее, соответственно, и в современных отечественных изданиях партитуры³.

Между тем сегодня обнаружены документы, проливающие свет на эту страницу музыкальной биографии Берлиоза. Они хранятся в Российском государственном историческом архиве (РГИА), в фонде Министерства двора и именуются следующим образом: «О поднесенной Государю Императору композитором Берлиу симфоніи и пожалованном ему подарке»⁴.

В документах отражена переписка министра императорского двора, графа В. Ф. Адлерберга и директора императорских театров А. М. Гедеонова по поводу Фантастической симфонии «композитора Берлиу». Из документа от 28 февраля 1846 года следует, что государь император принял в дар сочинение Берлиоза и передал его в министерство императорского двора. Здесь же речь об «ответной» акции – пожаловании сочинителю подарка. Вся процедура, как

¹ Первое исполнение – 5 декабря 1830 г. в зале консерватории под управлением Франсуа-Антуана Габенек. Габенек Франсуа-Антуан (Абенек; Habeneck) (1781–1849), французский скрипач, основатель и дирижер оркестра Концертного общества Парижской консерватории, первый капельмейстер Парижской оперы.

² См.: Хохловкина А. Хронограф жизни и творчества Берлиоза // Хохловкина А. Берлиоз. М., 1960.

³ См., например: Берлиоз Г. Фантастическая симфония (Эпизод из жизни артиста). Партитура / Предисловие К. Саквы. М., 1959.

⁴ РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 38. 3 л. 28 февраля, 6, 12 марта 1846 г.

будто, – согласно «протоколу»: в знак монаршей милости Берлиозу передан перстень в триста рублей серебром⁵.

А вот что представляется необычным, так это последовавшее распоряжение препроводить симфонию «для императорских театров»⁶. Последний документ дела – письмо Геденова, извещавшего Адлерберга о том, что симфония получена. В тексте письма слева под грифом Дирекции надпись: «12 марта 1846. В Москве»⁷.

Текст распоряжений косвенно свидетельствует о существовании других надлежащих документов, пока не попавших в наше поле зрения (возможно, они не сохранились)⁸, и, прежде всего, – рескрипта о *дозволении* Берлиозу «поднести его Величеству» «Фантастическую симфонию», – которые непременно должны были предшествовать процедуре ее поднесения. Приведенные выше документы информации о *посвящении* не дают, однако одно без другого было невозможно, коль скоро речь идет о *подносном* экземпляре⁹. И вопрос, когда Берлиоз мог получить разрешение на посвящение симфонии императору Николаю I, остается открытым.

«Подарочные рукописи, – подчеркивает Н. А. Огаркова, – хранились на полках императорских библиотек, но произведения с посвящениями именитым особам, безусловно, исполнялись, но уже по другим “рабочим” копиям»¹⁰. Как выглядела подносная партитура

⁵ Там же. Л. 1.

⁶ Там же. Л. 2.

⁷ Там же. Л. 3.

⁸ В фонде ДИТ сохранился еще один документ, подтверждающий изложенные факты: «По высочайшему повелению Фантастическая симфония композитора Берлио была препровождена Его Превосходительству А. М. Геденову для Императорских театров» (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 10963. Л. 1).

⁹ О процедуре посвящений и дарений нотных рукописей см.: Gubkina, Natalia. Dokumente zu Widmungen und Schenkungen in den Staatsarchiven von St. Petersburg als Quellen zur Geschichte der rissisch-deutschen Musikbeziehungen // Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse. Hrsg. von Erik Fischer. Franz Steiner Verlag Stuttgart, Teilband B. S. 462–474. (Berichte des interkulturellen Forschungsprojektes «Deutsche Musikkultur im Östlichen Europa». Band 2).

¹⁰ Огаркова Н. Нотные рукописи как реликвии императорского дома // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. Рукописные памятники. Вып. 10 / Сост. и науч. ред. Н. В. Рамазанова. СПб., 2006. С. 92.

ра «Фантастической симфонии», имела ли она золотое тиснение, сафьяновый переплет с бронзовыми застёжками, развернутую надпись на корешке – традиционные атрибуты подарочных экземпляров, хранившихся на полках императорских библиотек?¹¹ Поскольку партитура пока не обнаружена, мы не можем дать читателю представление о том, как она выглядела. Ясно одно: перед нами случай, явно выбивающийся из стандартной колеи передачи дара. Раритет не остался на полках императорских библиотек, а был сразу же отправлен из ведомства Министерства императорского двора в Дирекцию императорских театров: надо полагать, для ознакомления и дальнейшего исполнения.

«Посвящение музыкального сочинения – банальный знак уважения, имеющий цену только благодаря достоинствам произведения. – Но я надеюсь, что Вы примете это посвящение как выражение дружеской признательности, которую я давно питаю к Вам», – писал Берлиоз Арману Бертену 12 февраля 1840 года, имея в виду посвящение адресату увертюры «Король Лир»¹². Посвящение Бертену – одно из первых посвящений Берлиоза, можно сказать, его артистическое *заявление*, в котором декларируется превыше всего ценность музыкального произведения и дружеская признательность. Одновременно – это и знак включенности самого Берлиоза в круг *посвященных*. С конца 1830-х годов Берлиоз – авторитетный музыкальный критик французской столицы, и его вхож-

¹¹ Подробнее об атрибутах рукописей-подарков в императорских библиотеках см.: *Ogarkova, Natalia*. Die Notensammlungen der Zarin Elizaveta Alekseevna und der Grafen Stroganov im Kabinet rukopisej Rossijskogo instituta istorii iskusstv – Historische Zeugnisse deutsch-russischer Kontakte in Sankt Petersburg // Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozessr / Hrsg. Erik Fischer. Band 2. In 2 Teilbänden (A, B). Stuttgart, 2007. Teilband B. S. 391–416.

¹² Арман Бертен (1801–1854), журналист, издатель и редактор «Journal de débats», сын Луи Франсуа (1766–1841) Бертена «старшего» – журналиста, издателя и редактора «Журналь де деба». Увертюра «Король Лир» находилась в гравировке с января 1839 г. Приведенное письмо написано сразу же после ее издания: «Посылаю Вам нашу увертюру “Король Лир” (наконец-то опубликованную) вместе с рукописью, которую прошу Вас сохранить» (Берлиоз Г. Избранные письма / Сост., пер. и коммент. В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. В 2-х кн. Кн. I. 1819–1852. Л., 1984. С. 104).

дение во французские журналистские круги – важный момент в его карьере¹³.

Тему посвящений композитор неоднократно обсуждал на страницах своих писем, однако о сюжете с «Фантастической симфонией» (насколько известно сегодня) он умолчал. Уже только этот факт поставил «Фантастическую симфонию» в особое положение по отношению к другим его сочинениям с посвящениями. Наша цель: понять мотивы посвящения, попытаться восстановить последовательность фактов и событий истории, в силу разных обстоятельств оставшейся неизвестной. Обратимся для начала к проблеме изданий «Фантастической симфонии».

Композитор, автор трактата об инструментовке, музыкальный критик, Берлиоз 13 декабря 1835 *впервые* дирижировал самостоятельно: исполнил симфонию «Гарольд в Италии»¹⁴. Последовавшая за этим его интенсивная дирижерская деятельность и гастроли, однако, не способствовали заботам о публикации сочинений¹⁵. Только с началом 1840-х годов явно выразилось стремление композитора не только к подобающей интерпретации произведений, но и к их публикации.

«Фантастическая симфония» открывает ряд изданий инструментальной и вокально-симфонической музыки Берлиоза. Однако первоначально увидела свет лишь вторая часть симфонии – «Сцена бала» (*un bal*) в фортепианном переложении Ф. Листа. В обработке для фортепиано соло она была опубликована в 1834 году издательством М. Шлезингера в Париже и Берлине, в Москве – К. Ленгольдом. О чрезвычайной популярности листовского переложения свидетельствует исполнение «Сцены бала» в рамках одной и той же концертной программы как в фортепианной, так и в оркестро-

¹³ Аспекты критической деятельности Берлиоза затрагивает в своей статье Л. Г. Данько: См.: *Данько Л. Гектор Берлиоз. Творческие контакты с Россией* // Лариса Данько. Константы Музыки. Очерки, статьи. К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. К 35-летию кафедры музыкальной критики. СПб., 2011. С. 183–185.

¹⁴ *Harold en Italie. Symphonie en parties avec un alto principal. Op. 16.* Написана в 1834 г., опубликована в 1848-м.

¹⁵ Берлиоз неохотно передавал свои композиции в чужие руки. Пропандируя сочинения за границей, он тем более дирижировал собственноручно. См.: *Berger, Christian. Berlioz // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil. Bag-Bi. Band 2. Bärenreiter, 1999. S. 1326.*

вой версиях¹⁶. В том же году Лист подготовил полное переложение симфонии для клавира¹⁷, оно-то и стало поводом для основательного и детального анализа мелодии, гармонии, композиции, формы, программы «Фантастической симфонии», а также ее оркестровки Р. Шуманом¹⁸. В фортепианной «партитуре» Лист, согласно тогдашней традиции, обозначил музыкальные инструменты¹⁹.

Оригинальная партитура «Фантастической симфонии» увидела свет лишь в 1845 году (вероятно, в конце этого года)²⁰ в издательстве Шлезингера со следующим титулом: «Episode /de la vie d'un Artiste / Symphonie / Fantastique / Partiture / Nicolas I / Empereur le toutes les Russies / Par / Hector Berlioz / Op. 14 / Paris/ Maurice

¹⁶ «Теофилю Готье из Парижа, май 1844. Мой дорогой Теофиль, – писал Берлиоз, – не будете ли Вы столь добры, говоря в Вашем фельетоне о Листе, упомянуть, что до своего отъезда он выступит еще раз в концерте, который я даю в субботу 4-го в “Театр итаьленн”. Он будет играть Концерт с оркестром Вебера, свои “Венгерские напевы”, свою фантазию “Дон-Жуан” и один – сцену на балу из моей “Фантастической” симфонии, сразу же после его исполнения оркестром» // Берлиоз Г. Избранные письма. С. 124. В этом же концерте исполнялся «Гарольд» целиком. Берлиоз, таким образом, документировал весьма характерные особенности концертной практики своего времени: исполнение части симфонии как самостоятельного сочинения (можно сказать, концертной пьесы), акцент на солисте (Лист), который мог соперничать с оркестровым исполнением.

¹⁷ La Gazette musicale de Paris. 1834. November 9. N. 45. P. 388.

¹⁸ Шуман Р. Гектор Берлиоз. Фантастическая симфония // Роберт Шуман. Избранные статьи о музыке / Пер. с немецкого, ред., вступ. ст. и прим. Д. В. Житомирского. М., 1956. С. 145–184. См. также: Neue Zeitschrift fuer Musik. 1834. June. N. 18. S. 72.

¹⁹ См. второе издание: Episode de la Vie d'un Artiste. Grande Symphonie Fantastique Hector Berlioz. Quvre 4^{eme}. Partition de Piano. Seconde e'dition revue et corrigée par Fr. Liszt. Leipzig, chez F. E. C. Leuckart, 1876 (?). Экземпляр хранится в ОНЗ РНБ. По оценке Шумана, «Лист сделал этот клавир с такой тщательностью, что на него надо смотреть как на оригинальную работу, как на результат глубокого изучения, как на практическую школу чтения партитуры на фортепиано» (Шуман Р. Берлиоз. С. 175).

²⁰ Дата издания – 1845 г. – приводится по каталогу К. Холомена и хронологической таблице Хр. Бергера: Holoman, Kern D. Catalogue of the Works of Hector Berlioz. New Berlioz Edition. Vol. 25. Kassel, e.t.c.: Bärenreiter, 1987. P. 110; Berger, Christian. Berlioz. S. 1335. В. Дёмлинг, упоминая первое издание партитуры, указывает 1845/1846 гг. См.: Dömling, Wolfgang. Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke. Stuttgart, 1979. S. 31.

Schlesinger»²¹. Посвящение русскому императору набрано на титульном листе разными шрифтами, имя «Nikolas I» выделено белым цветом и курсивом. Возможно, именно так мог выглядеть титул экземпляра, поднесенного Николаю I в 1846 году.

Обратим внимание на то, что Берлиоз еще осенью 1844 года планировал выход из печати симфонии в сентябре: «В настоящий момент я не могу располагать своей симфонией “Гарольд”, она является собственностью Шлезингера, который вскоре ее опубликует. “Фантастическая” симфония награвирована и появится через месяц, если у меня будет время выправить корректуры...»²².

Через двадцать лет посвящение Николаю I было воспроизведено во втором издании Шлезингера после 1855 года²³. Впоследствии, как удалось проследить, зарубежные издатели партитур Берлиоза не нарушали волю композитора. Прежде всего, речь идет о «классическом» немецком издании фирмы «Breitkopf und Härtel» (1900–1907, Leipzig)²⁴. В 1910 году партитура вышла у Э. Эйленберга (Лейпциг). Это издательство – дочернее по отношению к Breitkopf, и, в отличие от него, позиционировало себя как более демократичное – ориентированное на «малое издание оркестровых партитур», и информацию о посвящениях не предусматривало²⁵.

О своем прибытии в Петербург Берлиоз известил 13-го (25-го) января 1847 года А. Ф. Львова – адъютанта императора и директора Придворной певческой капеллы, о чем тогда же сообщила читателям газета «Северная пчела»: «Нам сообщили для прочтения письмо, написанное из Парижа 13-го (25-го) января 1847, знаменитым Гектором Берлиозом, в котором он извещает первого Русско-

²¹ См.: The Hector Berlioz Website – Berlioz First Editions Symphonie fantastique 2 <http://www.hberlioz.com/Wotks/sf1.htm>

²² См.: Письмо Роберту Грипенкерлю от 26 июля 1844 г. из Парижа // Берлиоз Г. Избранные письма. С. 126.

²³ Dömling, Wolfgang. Hektor Berlioz. S. 31.

²⁴ См. также репринтное издание с оригинальной публикации Breitkopf und Härtel (New York, 1984), которое, соответственно, также имеет посвящение (ОНиЗ РНБ). Мы не располагаем уртекстом издания: Hektor Berlioz. New Edition of the Complete Work. Bärenreiter, 1972. Band 16. Полагаем, посвящение Николаю I в этом издании отражено.

²⁵ Eulenberg's kleine Orchester-Partitur-Ausgabe. Ernst Eulenberg. Leipzig, Koenigl, Wuertemb. Hof-Musikverleger. Издание имеется в библиотеках РИИИ, СПбГК.

го композитора и исполнителя, приобретшего Европейскую славу Его Превосходительство Алексея Федоровича Львова, что он придет непременно в Петербург, в конце февраля и намерен исполнить здесь, при помощи здешних виртуозов и певцов, несколько своих композиций...»²⁶. Почему в письме Берлиоза возникла фигура именно Львова, а не, допустим, одного из братьев Виельгорских или В. Ф. Одоевский?²⁷ Поставим вопрос иначе: кто мог (гипотетически) осуществить посредничество в стратегии Берлиоза, результатом которой оказалось посвящение «Фантастической симфонии» русскому императору?

Как известно, в 1840 году Львов предпринял артистическое путешествие в Берлин, Лейпциг, Эмс, Лондон, Гейдельберг, Париж и вновь в Лейпциг, где концертировал (играл, например, вместе с другом Берлиоза Листом!), посещал театры, заводил музыкальные знакомства. Как он отмечал в «Записках», в Берлине «свиделся с учителем и другом Спонтини...»²⁸. Там же – познакомился с «умным Мейербером», в Лейпциге – с Мендельсоном, в Лондоне – с Мошелем, в Париже – с Керубини, Байо, со «знаменитым дирижером» концертов консерватории – Габенекон (Львов называет его Абиек)²⁹.

²⁶ Северная пчела. 1847. № 23. 29 января. С. 3. Оригинал письма Берлиоза Львову обнаружить пока не удалось.

²⁷ В числе первых русских корреспондентов Берлиоза – М. И. Глинка. См. письмо Михаилу Глинке, датированное [около 27 марта] 1845 г., где Берлиоз просил снабдить его разными сведениями и «заметками» для подготовки статьи о Глинке и концерта, в котором исполнялась Лезгинка из «Руслана и Людмилы» и каватина Антонида из «Ивана Сусанина» (Берлиоз Г. Избранные письма. С. 131). В 1842 г. Берлиоз обратился к петербургскому издателю М. И. Бернарду с предложением о приобретении им «Полного трактата о современной инструментовке и оркестровке». (Оригинал письма Берлиоза см.: ОР РНБ. Ф. 65. Берлиоз Гектор. Оп. 1. Ед. 6. 1842 (10 сентября). 2 л.). Бернард (Стасов называл его: Бернар) этого предложения не принял (См. также: Стасов В. Лист, Шуман и Берлиоз в России. М., 1954. С. 70–71.)

²⁸ [Львов А.] Записки А. Ф. Львова // Русский архив. 1884. № 5. С. 67.

²⁹ В тексте «Записок» – Абиек. См.: Там же. С. 68. На одном из вечеров исполнялся гимн Львова «Боже, царя храни», о чем в «Записках» имеется следующая запись: «... Рукоплескания, стук ногами и стульями, крики. Я должен был повторить; тот же восторг, те же крики *vivat Nicolas!*» (Там же. С. 75). Тот же «ритуал» с исполнением гимна (на немецком языке) описал сопровождавший Львова в качестве музыкального секретаря

Львов, как следует из «Записок», упоминает только самых влиятельных музыкантов. Но Берлиоза в этом списке нет³⁰, что не исключает их встречи, учитывая принадлежность к одним и тем же профессиональным кругам (Берлиоз – Габенек³¹; Львов – Габенек), дружбу Берлиоза с Листом³² и Мендельсоном, последнего со Львовым. Учитывая эти связи и упоминавшееся письмо Берлиоза Львову, можно предположить, что именно Львов протезировал Берлиозу в деле о посвящении «Фантастической симфонии» русскому императору, будучи его адъютантом.

К моменту прибытия в Петербург Берлиоз имел большой опыт организации своих гастролей за границей, варианты программ заранее им продумывались и зачастую разрабатывались как своего рода «сценарий». Представлю образец подобного «сценария» из письма В. Ф. Одоевскому, написанному в первые дни пребывания Берлиоза в Петербурге (1 марта. 1847 года)³³.

в его второе путешествие 1844 г. петербургский капельмейстер Виктор Кажинский после премьеры оперы своего патрона «Бьянка и Гвальтьеро» в Дрездене 1/13 ноября того же года. Постановка оперы состоялась при поддержке К. Липиньского, Спонтини и Мейербера. Кажинский принимал участие в репетициях, перекладывал для В. Шредер-Девриент (Бьянка) некоторые номера, «иногда изменял целые фрагменты» ([Кажинский В.] Музыкальные заметки во время путешествия по Германии Виктора Кажинского // Репертуар и пантеон. 1846. Т. 13. № 2. С. 368).

³⁰ Как нет, например, в «Записках» Львова упоминания и о Кажинском, в то время как Кажинский писал в связи с посещением «Волшебной флейты» Моцарта в Берлине о «нашем трио»: «генеральша Львова, сестра генерала, Мария Федоровна Львова и я...» ([Кажинский В.] Музыкальные заметки во время путешествия по Германии Виктора Кажинского // Репертуар и пантеон. 1846. Т. 13. № 1. С. 98).

³¹ Берлиоза и Габенек не связывали отношения дружбы и творческого единодушия.

³² Блестящий прием, оказанный Листу в Петербурге в 1842 г., разумеется, также послужил Берлиозу стимулом для поездки в Петербург.

³³ ОР РНБ. Ф. 539. Оп. 2. Ед. хр. 249. Архив В. Ф. Одоевского. 2 л. Автограф. Текст представляет собой анонс на концерт, написанный очень мелким почерком с зачеркиваниями, исправлениями отдельных букв, подчеркиванием отдельных слов; без конверта, лист сложен вдвое, без даты. Имеется обращение к Одоевскому и подпись. Письмо Берлиоза далее приведено в переводе В. В. Стасова. См.: Стасов В. Лист, Шуман и Берлиоз в России. С. 76–77. Стасов указал, что оригинал письма «находится ныне в императорской Публичной библиотеке» (Там же. С. 76). Стасов процитиро-

«Г-н Берлиоз³⁴, только что приехавший в С.-Петербург, предполагает дать несколько концертов, где будут исполнены крупные отрывки из его важнейших сочинений, если не будет возможности исполнить их целиком. В числе прочих музыкальных произведений, с которыми он намерен нас познакомить, будут исполнены: “последнее его произведение”, вызвавшее зимой в Париже такой энтузиазм, что автору его, несмотря на то, что он француз, были сделаны овации необычайные³⁵. <... > Кроме того, мы услышим большую симфонию с хором “Ромео и Джульетту” и знаменитую “Фантастическую симфонию”, посвященную императору Николаю I. Симфония же “Ромео и Джульетта” посвящена, как известно, автором знаменитому Паганини <...>»³⁶. Сравним с оригиналом: «...et la fameuse Symphonie Fantastique, dont M. L’Empereur a bien voulu accepter la dédicace», т. е. буквально: «...знаменитая Фантастическая симфония, которой император соблаговолил принять посвящение»³⁷.

Остановимся на письме Берлиоза к Одоевскому подробнее. Как видим, письмо представляет собой анонс и сфокусировано на программе первого выступления, поэтому от живого стиля, свойственного обычно эпистолярной Берлиоза, здесь нет и следа. В то же время информация воспринимается как продуманный рекламный ход: здесь впервые открыто говорится о посвящении Николаю I, причем смыслово и синтаксически имена Паганини и русского императора уравниваются! «Осуждение Фауста» Берлиоз подает осторож-

вал текст письма, располагая его оригиналом, в переводе на русский язык в работе «Лист, Шуман и Берлиоз в России», в связи с упоминанием статьи Одоевского «Берлиоз в Петербурге» (Стасов В. Лист, Шуман и Берлиоз в России. С. 76–77). На основании сюжета с письмом, изложенного Стасовым, Одоевский письмо Берлиоза получил и в свою очередь руководствовался им в написании статьи «Берлиоз в Петербурге», опубликованной в газете «Санкт-Петербургские ведомости» 2 марта 1847 г.

³⁴ Берлиоз писал о себе в третьем лице, когда речь шла о составлении концертных программ. См., например, письмо А. В. Амбросу от 15 февраля 1846 г. о планируемом Берлиозом концерте в Праге (Берлиоз Г. Избранные письма. С. 142).

³⁵ Речь идет о «драматической легенде» Берлиоза «*Damnation de Faust*» («Проклятие Фауста»).

³⁶ Цит. по: Стасов В. Лист, Шуман и Берлиоз в России. С. 76–77.

³⁷ ОР РНБ. Ф. 539. Оп. 2. 249. Архив В. Ф. Одоевского. Б. д. Л. 2.

но – «в числе прочих музыкальных произведений», не называя его, а лишь определяя как «последнее его [свое] произведение, вызвавшее зимой в Париже такой энтузиазм»³⁸. Первым на так поданную информацию, касающуюся «Осуждения Фауста», обратил внимание В. Стасов.

«Любопытная особенность этого письма, – комментировал Стасов, – та, что здесь Берлиоз говорит о том энтузиазме, с которым была будто бы принята парижской публикой, зимой с 1846 на 1847 год, его “описательная симфония” (или, как он также называл: “драматическая легенда”) – (“Damnation de Faust”). Такое утверждение его письма к кн. Одоевскому идет совершенно в разрез с известными до сих пор фактами, сколько мы их знаем и из “автобиографии” Берлиоза, и из всех его писем...»³⁹.

Путешествию Берлиоза в Россию предшествовали турне в Вену, в города Германии, Прагу, Бреславль и *неуспех* у парижской публики «Осуждения Фауста» в ноябре 1846 года. «...Мне пришлось исполнять “Фауста” при полупустом зале. Милая парижская публика, посещающая концерты, про которую говорят, что она интересуется музыкой, преспокойно оставалась дома, так же мало заботясь о моей новой партитуре, как если бы я был самым что ни на есть неизвестным учеником Консерватории...»⁴⁰. Ничто за всю мою артистическую карьеру не оскорбляло меня так глубоко, как это неожиданное равнодушие» <...>. Я был разорен. За мной остался значительный долг, который я не мог уплатить. После двух дней невыразимых моральных страданий я нашел средство выйти из затруднения при помощи поездки в Россию...»⁴¹.

Таким образом, решение о поездке, согласно мемуарам Берлиоза, было принято в декабре 1846 года. Но этому предшествовала

³⁸ См. выше.

³⁹ Стасов В. Лист, Шуман и Берлиоз в России. С. 77. Поскольку комментарий Стасова следует непосредственно за текстом Берлиоза, представляется, что главная цель его приведения была в том, чтобы «схватить композитора за руку» и объяснить, как все обстояло на самом деле. Там же. С. 77–78.

⁴⁰ Одна из косвенных причин неуспеха – отсутствие в спектакле модной певицы – Дюффло-Майяр (Dufflot-Maillard) в партии Маргариты.

⁴¹ Берлиоз Г. Мемуары / Пер. с франц. О. К. Слезкиной; вступ. ст. А. А. Хохловкиной; ред., пер. и прим. В. Н. Александровой и Е. Бронфин. М., 1967. С. 566.

мартовская переписка Адлерберга с Геденовым по поводу «Фантастической симфонии», принятой русским государем и переданной в Дирекцию. На основании представленных фактов ясно, что решение о путешествии в Россию не было (и вряд ли могло быть) столь стремительным, как Берлиоз представил его в письмах и мемуарах.

В Петербурге в 1847 году состоялось четыре концерта Берлиоза (3 и 10 марта в зале Дворянского собрания, 23 и 30 апреля в Большом театре по возвращении из Москвы). Он также принял участие в концерте в пользу инвалидов (13 марта) и в программах других концертодателей. Программу первого концерта композитор расписал собственноручно, отдав в ней предпочтение номерам из «Осуждения Фауста» и «Ромео и Джульетты»:

«Часть первая:

Увертюра из Римского карнавала.

Первая часть Фауста, легенды в четырех частях. Интродукция. Пастораль. Фауст один в поле (Rez). Рондо поселян (хор). Венгерский марш (оркестр). 3) Вторая часть Фауста. Фауст в своем кабинете (Rez. на инструментованную фугу). Гимн в праздник Пасхи (хор). Речитатив Мефистофеля и Фауста. Сцена в Лейпцигском погребе (хор). Rez. Воздушное путешествие Мефистофеля и Фауста (оркестр). Рощи и луга на берегах Эльбы. Ария Мефистофеля. Концерт сильфов и гномов (хор). Балет сильфов (оркестр). Rez. Финал. Хор солдат. Латинская песня студентов. Хор и песня вместе. Партию Фауста будет петь Ричарди (Ricciardi), а Мефистофеля Г. Ферзинг.

Вторая часть концерта

Инструментальный отрывок из драматической симфонии с хорами «Ромео и Юлия». Меланхолия. Отдаленные звуки бала и концерта. Праздник у Капулетти.

Прекрасная путешественница, баллада. Заида, болеро. Спойет г-жа Валькер. Торжественный марш на два оркестра»⁴².

Из программы ясно намерение автора – в первом концерте предоставить «hauptstimme» прежде всего его последнему и любимому творению – «Фаусту»! Успех «Фауста» сразу после премьеры

⁴² Цит. по: Концерт Господина Берлиоза. Сегодня, в понедельник, 3-го марта, в зале Дворянского Собрания, в 8 часов вечера // Северная пчела. 1847. 3 марта. № 49. С. 2. См. также: ОР РНБ. Ф. 391. Краевский А. А. Д. 747. Л. 6. 3 марта 1847 г. Программа концерта. Автограф Берлиоза.

зафиксировал Одоевский: «Не поверишь ли, – писал он Глинке 3 марта, – чудный хор из 1-й части Фауста: *Christus resurrexit!* – был выслушан и вполне оценен публикою, несмотря на его строгие, из меди вычеканенные формы. Я весьма боялся за хор солдат, который соединен столь счастливым контрапунктом с хором студентов, и которым оканчивалась первая часть концерта; в нем нет хлопального окончания ... но это пианиссимо никому не помешало...»⁴³.

3 марта Берлиоз написал А. Ф. Львову, не оставив повода для сомнений относительно его участия в делах французского композитора: «Дорогой маэстро! Благодарю Вас за интерес, который вы любезно проявляете к моему концерту. И за то, что вы вчера так меня одобрили. Я очень счастлив, что смогу доставить Вам несколько минут наслаждения музыкой в ответ на вечер, так прелестно проведенный мной недавно благодаря Вам...»⁴⁴.

Фельетоны наперебой твердили об «Осуждении Фауста» как о произведении удивительного эффекта, которое «в особенности имело в Париже успех самый блистательный... С ним-то ездит он [Берлиоз] по Европе и знакомит ее с музыкальным своим дарованием, а оно вполне замечательно...»⁴⁵. Даже Стасов, не признающий *романтического* направления Берлиоза: «дикие ночные кошмары: казни и шабаши, мечтания Гарольда и оргии разбойников, бури, полеты гномов и волшебниц...», высоко оценил «Фауста»⁴⁶.

⁴³ Одоевский В. Музыкально-литературное наследие / Ред., вступ. ст. и прим. Г. Б. Бернандта. М., 1956. С. 223.

⁴⁴ Г. Берлиоз – А. Ф. Львову. Петербург, 3 марта 1847 г. Комментарии А. С. Розанова // Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов / Сост. Л. М. Кутателадзе; вступ. ст. А. А. Гозенпуда. Л., 1967. С. 45. Обращаем внимание: письмо Берлиоза Львову было написано 3 марта (вероятно, утром, до концерта), тогда как письмо Одоевского Глинке – также 3 марта (надо полагать, после концерта).

⁴⁵ Фельетон. Концерт Берлиоза // Северная пчела. 1847. 7 марта. № 53. С. 1. «Северная пчела» представила развернутый очерк, в котором приведены биография Берлиоза, подробный анализ его сочинений, кроме «Фантастической симфонии», не входившей в программу первого концерта.

⁴⁶ Стасов В. Музыкальное обозрение 1847 г. // Стасов В. Статьи о музыке. В 5 выпусках. М., 1974. Вып. 1. 1847–1859. С. 33–36. Стасов признавал огромный талант Берлиоза-инструментатора и детально анализировал все «прелести» и «чудесности» его оркестра в сочинениях разных жанров, подчеркивал умение совершенно по-новому «употребить инструмент».

Сыграли ли в результате роль рекламы – миф об успехе «Фауста», растиражированный самим композитором, оглядка прессы на Париж, приверженность публики вокально-симфоническим ораториальным исполнительским традициям? Думается, лишь отчасти. Берлиоз был воспринят «как музыкант XIX столетия», как «энергетическое и мощное олицетворение в звуках нашего взволнованного времени...»⁴⁷, как транслятор легенды о Фаусте, Ромео и Джульетте и, наконец, как первый величайший дирижер своего времени. «В концерте Берлиоза нельзя было узнать наших старых знакомых здешних артистов. Повиснув душой к жезлу своего начальника, с лихорадочной молодостью в глазах, они преобразовались под магическим влиянием в решительных энергетических переводчиков исполненных мыслей, сами находили в том неслыханное наслаждение...»⁴⁸.

Однако какова была роль «Фантастической симфонии» в концертном турне Берлиоза? Напомним: симфония ранее ни в Петербурге, ни в Москве не исполнялась. Ей было отведено место во втором концерте, в понедельник, 10 марта 1847 года: во 2-м отделении были исполнены четыре первые части⁴⁹. Афиши гласили: «Эпизод из жизни артиста: Фантастическая симфония. Е. И. Импе-

«<...> У Берлиоза литавра не инструмент для шума, а точно такой же инструмент, как и другие...» (Там же. С. 34).

⁴⁷ Санкт-Петербургские ведомости. 1847. 9 марта. № 55. С. 1.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ В первом отделении концерта исполнялись те же части «Осуждения Фауста», скерцо феи Маб из «Ромео и Джульетты». «Фантастическая симфония» разбиралась в фельетоне, опубликованном «Санкт-Петербургскими ведомостями», в весьма беллетризованном ключе: «Тут не остановит вас ни одно из тех мелочных противоречий, которые так часто разочаровывают и охлаждают наши лучшие впечатления; нет ни одной мысли... которая по мановению маэстро не облеклась бы в ясную блистательную форму; и нет прихоти самой своенравной фантазии, которая в богатых гармониях не перелилась и не осветила бы ваше собственное воображение». (Санкт-Петербургские ведомости. 1847. 16 марта. № 61. С. 1). Ни Стасов, ни Одоевский не высказались по поводу этого сочинения. Их предпочтения очевидны: Одоевский «задыхался» от новизны и «смелости Берлиозовых контрапунктов...», «слушая в первый раз и *Фауста* и *Ромео*» (Одоевский В. Музыкально-литературное наследие С. 224).

ратору Всероссийскому⁵⁰. Также симфония прозвучала в концерте Г. В. Ферзинга в Большом театре 4 мая⁵¹. На этот раз «Фантастическая» была исполнена целиком⁵².

Итак, «Я был спасен!» – воскликнул великий французский композитор после первого концерта в Петербурге. И через десять дней (после второго): «Я был богат!»⁵³. Кроме денежной компенсации, оказалась достигнута и другая цель: спасение артистической репутации, благодаря успеху «Ромео и Джульетты» и, в особенности, – «Фаусту»!

Однако не все амбиции художника были удовлетворены. Уже в феврале 1848 года Берлиоз писал Львову: «Вы тысячекратно проявили свою доброту, когда говорили обо мне с его Величеством. И тем самым не лишили меня некоторой надежды на то, что я когда-нибудь смогу обосноваться подле Вас. Правда, я не позволяю себе слишком обольщаться такой мыслью: ведь все зависит от воли императора. Если бы он пожелал, мы сделали бы за шесть лет из Петербурга центр мирового музыкального искусства»⁵⁴. Как очевидно, стратегия артиста, рассчитанная на обретение в России устойчивого материального положения и титула, направленная на реформы концертной практики, в конечном итоге, была обречена на неуспех.

«Но возвращаюсь к вопросу о посвящениях: скажите Листу, – писал Берлиоз в декабре 1847 года Гаэтано Беллони⁵⁵, – что, к сожалению, не могу галантно адресовать “Ромео” той особе⁵⁶, которую он пожелал указать мне; что же касается “Фауста” (когда его издадут), то я имею в виду князя искусства, которого я предпочитаю всем князьям на земле, даже наследному принцу Веймарскому,

⁵⁰ РГИА. Ф. 407. Оп. 4. 1847. Д. 3957. Л. 259.

⁵¹ В концерте принимал участие скрипач Г. В. Эрнст, гастролы которого проходили в Петербурге параллельно с Берлиозом. Об этом см.: *Петрова Г. Генрих Вильгельм Эрнст: фокус романтизма // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. т. 12.: XIX век: Страницы биографии /* Ред. Н. А. Огаркова. СПб., 2013. С. 201–228.

⁵² См. афишу: РГИА. Ф. 407. Оп. 4. 1847. Д. 3957. Л. 423.

⁵³ *Берлиоз Г. Мемуары.* С. 576–577.

⁵⁴ *Берлиоз Г. Избранные письма.* С. 171–172.

⁵⁵ Беллони (Belloni) Гаэтано, импресарио и секретарь Ф. Листа.

⁵⁶ В примечании комментаторов высказывается предположение о Каролине Сайн-Витгенштейн. См.: *Берлиоз Г. Избранные письма.* С. 168.

очень любезному, с которым два года тому назад я познакомился в Париже. Именно *Листу* я рассчитывал посвятить эту партитуру, и за все княжеские подарки, какие только можно вообразить, я не откажусь доставить себе это удовольствие⁵⁷».

«Фантастическая симфония» – первое крупное опубликованное сочинение Берлиоза. Случай посвящения императору Николаю I симфонии-манифеста новой, романтической программной музыки, сочинения эпохального, очень быстро по тем временам изданного, исключительный культурно-творческий масштаб которого был сразу очевиден современникам, сегодня кажется незаурядным и даже несколько курьезным. Курьезным – в свете взглядов композитора на проблему посвящения. Ведь самое *артистическое* сочинение Берлиоза с ультраромантической программой оказалось посвященным не одному из великих артистов, – «князю искусства» (воспользуемся метафорой Берлиоза), а, условно говоря, – самому большому «*чиновнику*». Этот факт разрывает цепь артистических посвящений Берлиоза, по поводу которых композитор высказался столь определенно и красноречиво в письме к Беллони в 1847 году. Однако именно по воле композитора русский император Николай I обретает прочное положение в берлиозиане – между двумя крупнейшими артистами-виртуозами эпохи – Паганини и Листом...

⁵⁷ См.: *Берлиоз Г. Избранные письма*. С. 167.

О. А. Петров и Дирекция императорских театров: Эпизоды служебной жизни артиста

Многолетняя и чрезвычайно яркая сценическая деятельность Осипа Афанасьевича Петрова¹ (1807–1878) – это особая эпоха в истории русского музыкального театра XIX века. Артист блистал на театральных подмостках без малого столетия, создав на сцене более ста различных образов.

В фонде Дирекции императорских театров сохранился ценный документ – дело «О службе артиста русской оперной труппы Иосифа Петрова»². «Дело» началось в 1830 году в связи с поступлением артиста в русскую труппу Санкт-Петербургских императорских театров, и в дальнейшем на протяжении более чем полувековой службы Петрова на сцене оно пополнялось новыми документами и свидетельствами. В «Деле» представлены материалы, формирующие представление об основных этапах жизненного и творческого пути артиста: прием на службу, первые контракты, успехи на сцене, поощрения и подарки от императорского двора, изменение социального статуса, брак, рождение и крещение детей, состояние здоровья, кончина актера и многое другое. Систематизировать и ввести в научный оборот весь корпус документов – увлекательная задача для исследователей музыкальной жизни Петербурга XIX века.

Рассмотрение «Дела» Петрова, как самоценного и подлинно достоверного материала, ранее в науке не предпринималось. Долгие годы архив певца оказывался незаслуженно «забыт» большинством исследователей³. А те немногие авторы, кто к «Делу» артиста все

¹ В документах артиста встречаются варианты написания его имени: Иосиф и Осип.

² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. 1830–1902. 258 л.

³ *Кублицкий М.* История оперы в лучших ее представителях: Композиторы. – Певцы. – Певицы. М., 1874. С. 249–251; *Ястребов В. О. А.* Петров: Годы детства и юности // *Русская старина*. 1882. Т. XXXVI. С. 377; *Компанейский Н.* Великий русский певец Петров: Личные воспоминания и записи бесед // *РМГ*. 1903. № 9. С. 227; *Львов М.* Осип Афанасьевич Петров. М.; Л., 1946; *Гозенпуд А.* Музыкальный театр в России: От истоков до Глинка. Очерк. Л., 1959. С. 735–749.

же обращался, воспринимали его лишь как возможность отыскать вспомогательные, дополняющие сведения⁴.

В рамках настоящей статьи впервые предпринята попытка систематизировать и типологизировать материалы архива, а также выявить степень информативности различных типов документов и проследить характерные особенности каждого из них.

Характеризуя архив Петрова, следует указать, что дело, содержащее 258 л., охватывает временные рамки с 1830 по 1902 годы и содержит несистематизированные материалы, расположенные в хронологическом порядке, хотя и не всегда строго выдержанном. В «Деле» представлены различные по форме, содержанию и степени законченности документы: от кратких записок, выполненных на обрывках бумаги, до многостраничных печатных текстов контрактов. Особо подчеркну, что при изучении архива певца удалось обнаружить большое количество автографов Петрова и некоторых его современников. Среди них директора театров С. С. Гагарин⁵, А. М. Гедеонов⁶, А. М. Борх⁷, театральные чиновники Р. М. Зотов⁸, А. И. Храповицкий⁹, М. С. Лебедев¹⁰, а также супруга, дети артиста и некоторые другие деятели.

Рассмотрение материалов, столь различных по характеру и манере письма, позволило все же выявить явную закономерность,

⁴ Е. П. Ласточкина является, пожалуй, единственным автором, обратившим внимание на архив Петрова. См.: *Ласточкина Е.* Осип Петров. М.; Л., 1950.

⁵ Гагарин С. С. (1795–1852), князь, обер-гофмейстер, в 1829–1833 гг. директор императорских театров.

⁶ Гедеонов А. М. (1790–1867), театральный деятель, действительный статский советник, в 1833–1858 гг. директор петербургских императорских театров.

⁷ Борх А. М. (1804–1867), дипломат, камергер, церемониймейстер, в 1863–1867 гг. директор императорских театров.

⁸ Зотов Р. М. (1795–1871), драматург, театральный деятель. В 1826–1836 заведовал репертуаром русской труппы петербургских императорских театров.

⁹ Храповицкий А. И. (1787–1855), в 1827–1832 гг. был инспектором репертуара русской драматической труппы.

¹⁰ Лебедев М. С. (? –1854), оперный певец (бас), драматический актер и режиссер. В 1807 г. окончил петербургское Театральное училище и выступал на сцене петербургских Большого и Малого театров в операх и драмах. С 1816-го по 1848-й г. совмещал актерскую деятельность с режиссерской.

согласно которой все материалы «Дела» распадаются на две группы: служебные и бытовые. Причем один и тот же документ может содержать сведения как о творческой деятельности артиста, так и о его повседневной жизни. В целом же именно «содержательный» фактор был избран для систематизации и структурирования разрозненных материалов «Дела». В результате было выявлено преобладание в деле четырех основных категорий документов.

1. Контракты

Контракты, условия, соглашения, сохранившиеся в деле певца, выделяются в отдельную группу свидетельств. Это служебные документы, в соответствии с которыми регламентировались взаимоотношения певца с Дирекцией Императорских театров.

Выстраивание по хронологии, изучение и сопоставление контрактов Петрова, представленных в его «Деле», позволяет проследить различные стороны жизни и деятельности артиста. Несмотря на сугубо деловой, служебный характер этих свидетельств, из них можно почерпнуть крайне важную и разноплановую информацию.

Хронологически самое раннее соглашение подобного рода, озаглавленное как «Условие», Дирекция заключила с Петровым накануне его переезда из Харькова в Петербург летом 10 июня 1830 года¹¹. Этот документ еще нельзя назвать контрактом в полном смысле слова. «Условие» составлено в достаточно свободной форме и заметно отличается от дальнейших жестко структурированных официальных контрактов. Однако в этом соглашении уже отражены наиболее важные для контрактной системы пункты: обязанности сторон.

Текст документа гласит:

«Тысяча восемь сот тридцатого года июня десятого дня, я, нижеподписавшийся актер Харьковского театра Осип Афана-сьев сын Петров, даю сие условие уполномоченному начальством дирекции Императорских Санкт-Петербургских Театров, бывшему режиссеру пенсионеру Михаилу Лебедеву в том, что обязуюсь, вступив на Императорской С. Петербургской придворный театр в актеры на испытание на один токмо год и играть мне все те роли, кои назначены будут от дирекции по оперной части. В вознаграждение моих трудов производить мне жалованье

¹¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. 1830–1902. Л. 3.

по восьмисот рублей, казенную квартиру и десять сажень дров¹². По истечении же года, если я усердием моим сделаюсь полезным и достойным на продолжение службы Дирекции, тогда заключить контракт со мной на три года и положить жалованье чего заслуживать буду. Отправка до С. Петербурга и порционные на казенный счет¹³.

К сему условию Иосиф Афанасьев сын Петров руку приложил»¹⁴.

Отмечу, что Дирекция петербургских театров шла на определенный риск, ангажируя неизвестного провинциального актера в труппу. Талантливый певец харьковского театра, обративший на себя внимание режиссера Лебедева, вполне мог оказаться строптивым по натуре и недостаточно усердным, что также всегда принималось администрацией в расчет при продлении контрактов. Поэтому «Условием» предусматривались: минимальный срок соглашения (1 год) и минимальный оклад (800 рублей). Примечательно, что в документе, составленном столь лаконично, отражено, тем не менее, явное намерение Дирекции задействовать артиста в оперных постановках. Намерение тем более примечательное, что в 30-е годы XIX века в русской труппе принципиального разделения на оперные и драматические амплуа по-прежнему не существовало¹⁵.

«Условие» было одобрено директором Императорских театров князем С. С. Гагариным 31 июля 1830 года с указанием на то, что в связи с отсутствием положенной казенной квартиры певцу назначается надбавка – 250 рублей «квартирных» денег¹⁶. Таким образом, Петров был доставлен в Петербург за казенный счет, обеспечен жильем и трудовым соглашением.

По истечении означенного в соглашении года артисту, бесспорно, хорошо себя зарекомендовавшему, предложили уже, во многом, стандартный трехлетний контракт с четко выделенными пунктами

¹² Сажень – старая русская мера длины, равная 2 м 13 см. В те времена дрова измеряли кубическими саженьями: сажень в длину, ширину и высоту.

¹³ Подобная формулировка означает, что переезд и питание для артиста оплачивалось из средств Дирекции императорских театров.

¹⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. 1830–1902. Л. 3.

¹⁵ Об этом подробнее см.: Константинова М. Повседневная жизнь русской труппы в Петербурге. 1830-е годы // Музыкальный Петербург XIX века: Страницы биографии / Ред. Н. А. Огаркова. СПб., 2013. С. 113–129.

¹⁶ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. 1830–1902. Л. 2.

и условиями: о готовности исполнять любые роли, необходимости являться вовремя на все репетиции и представления, об обязанности за шесть месяцев до окончания соглашения оповестить начальство относительно своих дальнейших намерений.

Безусловно, указанный и все последующие трудовые договоры певца — это типовые документы, сходные с контрактами многих актеров, служивших в Дирекции императорских театров в тот период¹⁷. И потому все те изменения, расширения и дополнения, которые прослеживаются в договорах Петрова разных лет, в известном смысле могут быть признаны общими для артистов того времени. В этом смысле весьма показательны и внешние преобразования, явно заметные в оформлении очередного контракта певца в 1837 году. Это уже не рукописный документ, а печатный бланк, в котором изложены типовые положения договора. В то же время в печатном тексте оставлены пробелы для рукописных вставок тех пунктов и условий, которые администрация обсуждала с каждым артистом в индивидуальном порядке. В контрактах Петрова разных лет такими индивидуальными пунктами были разделы, касающиеся денежных вопросов (размер оклада, перспективная плата, бенефисные спектакли), а также вопросов бытовых (квартира, дрова, городской гардероб).

Приведу пример соглашения такого печатного документа, заключенного между артистом и Дирекцией в 1837 году:

«Я, нижеподписавшийся, заключил сей контракт с Дирекциею Императорских С. Петербургских Театров, на нижеследующих условиях:

- 1. Контракт сей примет силу и действие с 31 июля 1837 года и продолжится впредь три года, т. е. по тридцать первое число июля тысяча восемьсот сорокового года.*
- 2. В продолжение сего контракта обязуюсь Я на всех Императорских театрах играть и петь роли первого баса, а с переделками, приновренными капельмейстер[ом] к моему голосу, и др. партии по назначению дирекции. В случае нужды играть и по драматической части по назначению дирекции. Также петь в концертах и столовых музыках.*

¹⁷ См., например, контракты артистов русской труппы М. Ф. Шелеховой б., В. А. Шемяева, С. Я. Байкова, А. Г. Ефремова // РГИА. Ф. 497. Оп. 1 (97/2121). Д. 3499. Контракты артистов русской труппы (1827–1835). 58 л.

3. Обязуюсь посвящать все мои дарования и способности ко благу и пользе Дирекции и играть данные мне роли в дни и часы по назначению оной как при Высочайшем Дворе, так и на Городских Театрах, где будет приказано, даже и на двух Театрах в один день, буде сие окажется нужным, не отговариваясь от того ни под каким предлогом.
4. Обязуюсь повиноваться всем постановлениям Дирекции, как ныне существующим, так и впредь установится могущим, – и являться в точности по назначению на пробы, в спектакли, Контору и собрания Артистов в положенные часы и быть всегда готовым к ролям занимаемого мною репертуара.
5. Костюмы и все к оным принадлежности будут мне выдаваемы от Дирекции, которыми и довольствоваться мне в том виде, как будут получены. Городское же платье и следующие к нему обувь и перчатки обязуюсь я иметь от себя.
6. В случае, если бы болезнь лишила меня возможности исполнять мои обязанности в продолжение трех месяцев, то по истечении срока сего Дирекция имеет право прекратить выдачу мне жалованья впредь до моего выздоровления; но и при болезни в продолжение трех месяцев не занятие должностию тогда только может быть допущено, если то будет подтверждено свидетельством Доктора Дирекции; в противном случае обязан я исправлять должность свою беспрекословно.
7. При точном же исполнении с моей стороны условий контракта сего, будет мне производимо от Дирекции жалованья ежегодно по четыре тысячи рублей ассигнациями с выдачею онаго по равным частям по прошествии каждых двух месяцев, и сверх того ежегодно по одному половинному бенефису в первые два года, а в третий – полный бенефис.
8. А так же будет платимо мне за каждый сыгранный мною в казну спектакль по Семидесяти пяти руб., не считая бенефисов¹⁸ товарищей и моего собственного, за которые мне никакой платы не производится; если же в какой день буду я употреблен на двух разных Театрах, то получать за каждый особенную выше-

¹⁸ Бенефис – это спектакль, сбор с которого полностью или частично (полубенефис) поступал в пользу одного или нескольких актеров-бенефициантов (за вычетом расходов по спектаклю). Поэтому, в случае бенефисных спектаклей, Дирекция не выплачивала артистам поспектакльной платы.

означенную плату, занятия же мои на одном Театре в двух и более пьесах, полагаться за один спектакль.

9. До истечения срока Контракта сего за шесть месяцев, обязуюсь предъявить Дирекции письменно, согласен ли буду возобновить оный и впредь контракт на старом положении или нет. Дирекция же с своей стороны объявит мне о своих по предмету сему намерениях за три месяца, и за тем сохраню (?) оный с обеих сторон свято и ненарушимо.

К сему контракту руку приложил актер Осип Петров»¹⁹.

Если сопоставить текст этого документа с аналогичными документами предыдущих лет, сразу привлекает внимание увеличение числа пунктов (девять вместо пяти) и, как следствие, возросший объем текста. В новом контракте оказались достаточно подробно прописаны пункты, связанные с обязанностями актера и дисциплиной. Отдельно оговаривалось содержание сценических костюмов на казенные средства, а городского гардероба – на личные средства артиста. Также был добавлен раздел, в котором четко указывалось, что болезнь певца, затянувшаяся более чем на три месяца, становится официальным поводом для того, чтобы не выплачивать ему жалование.

В связи с назначением Петрову поспектакльной платы, в 1836 году появились новые детали и уточнения²⁰. Так, например, конкретизируется, что, при участии артиста в двух спектаклях в один день, поспектакльная плата удвоится в том случае, если 2-й спектакль проходил в другом театре.

Отмечу, что рассмотренный контракт 1837 года послужил образцом, согласно которому составлялись все последующие контракты Петрова. В соответствии с этим соглашением, актеру назначалась максимальная сумма годового оклада (четыре тысячи рублей ассигнациями или тысяча сто сорок два рубля серебром) и в дальнейшем, вплоть до самой пенсии в 1850 году, Дирекция продлевала договор артиста с формулировкой «возобновить впредь на старом положении».

В целом, следует особо подчеркнуть, что контракты Петрова, во-первых, позволяют проследить, прежде всего, основополагающие моменты театральной деятельности певца, а во-вторых, становятся

¹⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 54–54 об.

²⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 47.

еще и чрезвычайно важными финансовыми документами. Из текста соглашений мы узнаем о размерах годового жалования артиста, о суммах, получаемых им за каждый спектакль, «сыгранный в казну», о бенефисных выступлениях, доход от которых полностью или частично шел в пользу певца. Вместе с тем, в прямой зависимости от финансовых вопросов, заявленных в контрактах Петрова, оказываются и некоторые бытовые стороны его жизни: предоставление казенной квартиры и дров за счет дирекции или же оплата городского платья, обуви и перчаток из средств самого певца.

Контракты – это чрезвычайно информативный источник, который позволяет исследователю выявить разнообразную информацию, вскрывающую и творческие моменты, и бытовые стороны жизни артиста. Учитывая тот факт, что в «Деле» Петрова представлены, за редким исключением, почти все трудовые договоры певца, этот тип документа становится своеобразным смысловым стержнем, на основе которого формируются базовые представления о деятельности артиста в разные периоды его жизни.

2. Прошения

Данный тип документа в «Деле» представлен в основном прошениями самого артиста. Прежде всего, темой таких писем становились служебные вопросы, адресованные вышестоящему начальству. Так, в архиве певца представлен целый ряд прошений, которые он, в соответствии с правилами, направлял в Кантору накануне окончания очередного 3-годового контракта. Приведу, в частности, текст одного из таких документов:

«Честъ имею довести до сведения Вашего Высокоблагородия, что срок контракта моего окончится июля 31-го дня сего 1834 года. Почему высокопочтеннейше прошу Вас представить сем Канторе Дирекции Императорских театров, а вместе с тем оным исходатайствовать решение, благоугодно ли будет оной канторе оставить меня на продолжение службы с предложением новых кондиций на заключение контракта, на что и буду иметь честь ожидать решения. Актер Осип Петров»²¹.

Это первый в деле артиста образец прошения о продлении контракта. В дальнейшем Петров регулярно направлял аналогично-

²¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 45.

го рода письма на имя непосредственного начальства²², после чего администрация разрабатывала условия для каждого нового соглашения с певцом.

Следует отметить, что данный тип документа нередко сопровождается сведениями из «справки» о службе артиста. Такие карандашные пометы делались чиновником канцелярии для Дирекции театра и, как правило, отражали наиболее важные моменты контрактов певца за предыдущий период: размер оклада, перспективная оплата, бенефисы и пр. Причина появления таких «справок» на полях прошений состояла, очевидно, в необходимости напомнить Дирекции об условиях прежних соглашений с певцом.

К числу служебных следует отнести, среди прочего, прошения, направляемые Петровым в контору Дирекции императорских театров с целью уточнения времени проведения очередного бенефиса в его пользу²³. Приведу также текст письма от 1 августа 1850 года, в котором артист просит о назначении ему пенсии по выслуге двадцати положенных лет на сцене:

«31 числа июля 1850 года кончился срок 20-летней службы моей. Почему покорнейше прошу контору Императорских С.-Петербургских театров о исходатайствовании от щедрот монарших следующего положенного пенсионера»²⁴.

Кроме посланий служебного характера, в деле представлены также и прошения, касающиеся бытовой стороны жизни артиста.

Так, например, 16 апреля 1832 года Петров, желая разрешить жилищный вопрос, направил на имя инспектора Российской труппы А. И. Храповицкого документ с просьбой выделить ему казенную квартиру:

«Занимаемая ныне квартира в доме доктора Вольфа²⁵ танцовщицей Господожей Пикановской²⁶ во втором этаже, состоящая из одной комнаты на улицу в два окошка и из одной кухни во двор в одно окошко, известаясь, что Контора Императорских Театров объявила Г-же Пикановской, дабы она оную квартиру к означенному сроку очистила, почему всепокорнейше прошу Ваше Высоко-

²² Там же. Л. 50, 58, 63, 88, 108. 125, 152, 170, 207.

²³ Там же. Л. 70, 106.

²⁴ Там же. Л. 117.

²⁵ Дом доктора Вольфа располагался по Офицерской ул. (ныне ул. Декабристов).

²⁶ О танцовщице Пикановской сведений не обнаружено.

благородие о исходатайствовании оную квартиру по выезде Г-жи Пикановской назначить мне с вычетом из моего жалованья ту сумму, сколько с ея за сию квартиру удерживали, на что и буду ожидать решения милостивого и благосклонного моего начальства²⁷».

Приведенный фрагмент позволяет, кроме прочего, сформировать представление о жилищных условиях артиста на начальном этапе его службы: казенная однокомнатная квартира с кухней.

Безусловно, особого внимания заслуживают те прошения артиста, в которых находят отражение некоторые подробности биографии певца. В частности, приведу текст письма от 10 июня 1837 года, в котором Петров испрашивает у Директора театра разрешение на брак с артисткой А. Я. Воробьевой²⁸:

«Желая вступить в законный брак с актрисою девицею Анной Воробьевой, я имею честь всепокорнейше просить на сие милостивого разрешения Вашего Превосходительства²⁹».

В этом документе содержатся важные сведения о семейной, можно сказать, личной жизни артиста. Вместе с тем, этот текст дает наглядное представление о том, что артист труппы императорских театров должен был согласовывать с Дирекцией вопросы не только служебного, но и личного порядка.

О семейных обстоятельствах жизни артиста, а также о его финансовых возможностях узнаем мы и из серии прошений, составленных Петровым и директором императорских театров А. М. Борхом в апреле 1866 года. В своем послании на имя директора певец «испрашивает» отпуск на лето в южные губернии России для улучшения состояния здоровья и необходимое в связи с этим денежное пособие³⁰. Отпуск, с сохранением содержания, ему был предоставлен, а вот в денежном пособии, по выражению министра императорского двора, артисту отказали. В связи с этим отказом директор Борх обратился с рапортом³¹ непосредственно в Министерство императорского двора. Однако, согласно резолюции министра, пе-

²⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 16.

²⁸ Воробьева (по мужу Петрова) А. Я. (1817–1901), в 1835–1850 гг. – солистка Петербургских императорских театров.

²⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 55.

³⁰ Там же Л. 159.

³¹ Там же. Л. 161.

вещ, получавший на тот момент суммарно 6 тысяч 600 рублей в год (оклад, бенефис и перспективные деньги), не мог в подобных обстоятельствах рассчитывать на денежное пособие из казны. Это, безусловно, ценное свидетельство, позволяющее судить о доходах Петрова в тот период. Примечательно, что в ходе завязавшейся по этому вопросу служебной переписки, Борх приводит чрезвычайно важный, с его точки зрения, аргумент: все денежные средства, выплачиваемые певцу, идут на содержание многочисленного семейства (супруга и пятеро детей), которым он обременен, и именно поэтому вынужден просить о единовременном пособии на поправку здоровья³². В результате настойчивых действий Борха Петрову назначили единовременное пособие в размере 500 рублей. Подобного рода сюжеты, складывающиеся из разрозненных документов, позволяют проследить, кроме финансовых и личных обстоятельств жизни артиста, еще и характер его взаимоотношений с директором театра, проявившем столь активное участие в решении этого сложного вопроса.

Рассмотрение «Прошений», сохранившихся в «Деле» Петрова, позволяет сделать вывод о разной степени информативности документов этой категории. Обязательные типовые послания в Канцелярию в связи с окончанием срока очередного контракта зачастую имеют чисто формальный характер, в то время как некоторые прошения неслужебной тематики раскрывают много любопытных деталей и подробностей о его личной жизни, жилищных условиях и некоторые другие.

3. Предписания

К обширной группе документов, озаглавленных как «Предписания», относятся распоряжения Дирекции относительно условий контрактов Петрова, а также разного рода указы и распоряжения его императорского величества, министров двора, Дирекции театров и аналогичного рода материалы, представленные в архиве артиста.

В качестве примера самого распространенного типа «Предписания» в «Деле» приведу документ, направленный директором театров князем С. С. Гагариным в канцелярию императорских Петербургских театров 31 июля 1831 года в связи с продлением контракта Петрова:

³² Там же. Л. 164–164 об.

«По окончании сего числа срока условия, заключенного с актером Осипом Петровым на 1-й год службы, предписываю Контторе оставить его Петрова на дальнейшую службу, заключив с ним контракт на 3 года по прилагаемому при сем утвержденному мною проекту, с производством ему с 31 числа сего Июля жалованья в 1-й год Контракта по тысяче семи сот рублей, во 2-й год по тысяче восьми сот рублей, а в третий – по две тысячи пяти-сот рублей ежегодно»³³. Как правило, таким предписанием завершалась переписка по вопросам заключения очередного контракта между Дирекцией и певцом³⁴.

Отдельную группу составляют «Предписания», из которых мы узнаем о награждениях Петрова и разного рода поощрениях. В частности, в документе, направленном 6 ноября 1834 года министром императорского двора князем П. М. Волконским³⁵ в Кабинет его императорского величества в связи с награждением певца, указывалось:

«Государь Император Высочайше повелеть соизволил: участвовавшим в столовой музыке³⁶ в день Великой княжны Анны Михайловны³⁷, актрисам Нейрейтер³⁸ и Воробьевой и актеру Петрову дать из кабинета первым двум женские подарки в 500 рублей каждой, а последнему перстень в 500 рублей, которые и отослать к Г. Гедеонову»³⁹.

Зафиксированные в Предписаниях факты награждений и благодарностей певца позволяют выявить еще одну сторону его артистической деятельности – выступления при дворе, что, в свою очередь, свидетельствует об официальном признании таланта Петрова.

Чрезвычайно важным событием для молодого артиста стало назначение ему перспективной платы в декабре 1836 года, что означало для певца не только большую финансовую стабильность,

³³ Там же. Л. 10.

³⁴ Подобного рода «Предписания» разных лет см. там же: Л. 37, 51, 52, 60, 64, 89, 91, 93, 94, 109, 112, 129, 130, 134, 142.

³⁵ Волконский П. М. (1776–1852), генерал-фельдмаршал, в 1826–1852 гг. министр императорского двора и уделов.

³⁶ Столовая музыка – выступления артистов при Дворе во время трапезы.

³⁷ Великая княжна Анна Михайловна (1834–1836), дочь великого князя Михаила Павловича.

³⁸ Пока не удалось обнаружить никаких сведений об этой артистке.

³⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 44.

но и особый знак отличия, а также принадлежность к числу ведущих артистов труппы.

В «Предписании», направленном Директором А. М. Гедеоновым по этому поводу в контору, значилось:

«За отличное усердие к службе и выполнение обязанностей актером российской оперной труппы Петровым предписываю конторе: в поощрение на дальнейшие труды назначить ему по-спектакльную плату по 25 рублей, начав производство оной с сего 6 декабря»⁴⁰.

В отличие от годового жалования, которое разделялось на равные части и выдавалось раз в два месяца, поспектакльную плату надлежало выдавать артисту в день представления по предъявлении «Записки» об участии в спектакле от инспектора Российской труппы⁴¹. Подобным образом Дирекция поощряла и стимулировала ведущих актеров труппы к большей активности, так как каждый сыгранный «в казну» спектакль оплачивался таким артистам отдельно.

Из числа «Предписаний», указаний, распоряжений выделяется документ, казалось бы, не связанный напрямую с театральной деятельностью актера, – это указ его императорского величества о присвоении в 1845 году Петрову звания потомственного почетного гражданина города⁴². На это звание могли претендовать при поддержке Дирекции исключительно артисты 1-го разряда, отслужившие на сцене не менее 15-ти лет⁴³. Почетные граждане пользовались правом именоваться подобно дворянам – «Ваше благородие», а также освобождались от телесных наказаний, выплат подушных податей⁴⁴ и рекрутской повинности⁴⁵. Получение этого звания озна-

⁴⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 47.

⁴¹ Там же. Л. 49–49 об.

⁴² Там же. Л. 97.

⁴³ «Артистам 1-го разряда Императорских театров Российским поданным потомственное почетное гражданство даруется по беспорочном и усердном прослужении при театрах не менее 15 лет» (Полный свод законов Российской империи. 1842. Т. LX. Ст. 606).

⁴⁴ Подушная подать – основной прямой налог в России XVIII–XIX вв. Подушной податью облагалось все мужское население податных сословий (все разряды крестьян, купцы, посадские люди – в их числе и мещане).

⁴⁵ Со времен Петра I, учредившего регулярную армию, молодые мужчины крестьянского и мещанского сословий отбывали военную службу по рекрутскому набору. Изначально военная служба была для рекрута пожизненной, а в 1793 г. эту повинность сократили до 25 лет.

чало возможность для внуков Петрова ходатайствовать о присвоении им дворянства. Таким образом, материалы «Дела» позволяют проследить изменение социального статуса артиста: его переход из мещанского податного сословия, к которому он принадлежал по рождению, в сословие «благородное» с соответствующими правами и привилегиями⁴⁶.

В целом, характеризуя содержательную сторону документов этой категории, следует подчеркнуть, что в них всегда представлена резолюция вышестоящего начальства по обсуждаемым вопросам контракта или прошения. При рассмотрении многообразных «Предписаний» следует учитывать различную степень информативности таких свидетельств: от типовых распоряжений по контрактам до указов о награждениях и изменении социального статуса артиста.

4. Препровождения

Это сопроводительные письма, названные так потому, что в них сообщалось о «препровождении» каких-либо документов или подарков. Наиболее частый пример, когда с подобного рода письмами препровождали контракты для рассмотрения, подписания и одобрения. Отмечу, в частности, один из ранних в «Деле» документов такого типа. Это письмо-препровождение, направленное 30 июля 1831 года начальником репертуарной части Р. М. Зотовым в Канцелярию Дирекции Императорских театров:

«Чсть имею препроводить утвержденный Его Сиятельством Г. Директором проект контракта актера Осипа Петрова, который благоволите приказать написать на гербовой бумаге⁴⁷».

Отправляемые с подарками сопроводительные письма имели зачастую сходное содержание. Так, например, в «Препровождении», направленном Директору театров Геденову из Кабинета Его Императорского Величества 26 декабря 1835 года, значилось:

⁴⁶ Почетные граждане имели право участвовать в выборах по недвижимой в городе собственности и быть избираемыми в городские общественные должности не ниже тех, в которые поступали купцы первых двух гильдий. Им разрешалось иметь загородные дворы и сады (кроме заселенных имений) и ездить по городу парой и четверней (привилегия «благородного сословия»), не возбранялось иметь и заводить фабрики, заводы, морские и речные суда.

⁴⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 9. См. также подобного рода документы: Л. 53, 65, 110, 135.

«По приказанию Г. Министра Императорского двора имею честь препроводить при сем к Вашему Превосходительству для подарка Всемилостивейше пожалованного по представлению Вашему актеру Петрову за представление мне в опере “Роберт”⁴⁸ роли Бертрама в 50 раз с отличным успехом перстень брильянтовый с топазом»⁴⁹.

В большинстве случаев в письмах-препровождениях дублируется информация, приведенная в пересылаемых соглашениях или предписаниях. Однако значимость этих писем состоит в том, что они позволяют, среди прочего, выявить круг лиц, причастных к процессу составления и утверждения контрактов: большая часть таких «Препровождений» написана достаточно известными деятелями театра, среди которых начальник репертуарной части Зотов, инспектор труппы Храповицкий, режиссер труппы Лебедев и некоторые другие.

Рассмотренные четыре категории документов представляют все этапы жизни и деятельности артиста и могут быть признаны доминирующими в «Деле» Петрова. За сухими, порой обрывочными данными, сведениями, цифрами, приведенными в архивных материалах, внимательный и вдумчивый читатель может разглядеть реалии творческой и повседневной жизни певца. Документы эти, различные по объему, содержанию и концентрации сведений, тем не менее, взаимодействуют между собой и, дополняя, а иногда и дублируя друг друга, формируют ту подлинно достоверную «документальную» базу, на основе которой исследователи в будущем смогут выстроить единую нить повествования о жизни великого артиста.

⁴⁸ Опера Дж. Мейербера «Роберт-дьявол».

⁴⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4839. Л. 46. Подобного рода документы см.: Л. 43, 45.

*Венецийская жизнь в окрестностях Нарикала:
Итальянская опера в Тифлисе*

Смотрю на сцену, свесясь,
Как попугай в окне.
Вступленья всходит месяц.
Горю: мой слух в огне.

Но сумрак беспокоит
Упавший вниз, в партер.
Гобой с фаготом ноют
На дне его пещер.

Курлыкая, как аист,
Они задрали клюв,
Всех свести с ума стараясь
И птичий зоб раздув.

<...>

Лью голубые слезы.
Внизу, пустив росток,
Фиалка ариозо
Переросла раек.

В пахучий венчик пялюсь
Ресницами во сне,
И в этот миг Новалис
Брат и соперник мне.

Начиная рассказ об итальянской опере в Тифлисе стихотворением почти современного грузинского поэта Валериана Гаприндашвили (1888/1889–1941) «С галерки оперного театра», хочу обратить внимание читателей на особенности *лирического* в его специфически тбилисском переживании-изображении. Нежность сочетается с легкой иронией, таинственный сумрак процветает образами, доступными духовидцам, и вот мелодия превращается в цветок Новалиса, она огромна («переросла раек») и женственно скромна («проста, как все фиалки»), поэт орошает ее «голубыми слезами», слегка усмехаясь своей чувствительности, начитанности, литературным

аллюзиям и романтическим штампам, без которых интеллигентному грузину пережить «Фауста» невозможно. Пишу об этом так уверенно, потому что застала еще живой город Отара Иоселиани, Гии Канчели, Джансуга Кахидзе, – западно-восточный, эмоциональный и меланхоличный, отзывчивый, музыкальный, постоянно прислушивающийся к какому-то далекому, едва уловимому мотиву. Ему и посвятим музыкально-исторические изыскания.

Автор с самого начала должен предупредить о том, что сознает неполноту komponуемой картины, так как основывается исключительно на русскоязычных источниках. Грузинская пресса, а также документы, которые гипотетически могли сохраниться среди бумаг наместников Кавказа (до отмены государственной театральной монополии в 1882 году Тифлисская итальянская опера, так же как театры Москвы, Вильно и Варшавы, существовала на правах казенной, т. е. содержалась на счет бюджета), остались недоступны. Надеюсь, что в будущем удастся скооперироваться с каким-нибудь заинтересованным исследователем-грузином и пополнить довольно скудные сведения, которые удалось извлечь из официальной газеты «Кавказ» и другой российской периодики.

«Тифлис очень цивилизованный город, очень подражающий Петербургу, и это ему хорошо удастся. Общество избранное и довольно многолюдное. Есть русский театр и итальянская опера...» – писал Л. Н. Толстой в 1851 году¹. Именно в этом году 12 апреля был открыт первый специально построенный городской театр, а 9 ноября в нем состоялся первый спектакль итальянской труппы: давали «Лючию».

История Тифлиса в первой половине XIX века очень плохо поддается беглому описанию, затруднительна и ее компиляция по существующей литературе, хотя в советское время появилось немало исследований. Если из них исключить этнографию, формирование рабочего класса и революционное движение, а также наплывающие волнами настроения этнической неприязни – то к русским, то к армянам, то бог весть к кому еще, – в остатке не окажется никакой достоверной информации о той части жителей, которая ходила в оперу, посещала концерты и воксалы, покупала ноты и музыкальные инструменты, музицировала, пела, танцевала европейские танцы,

¹ Цит. по: *Гришашвили И.* Литературная богема старого Тбилиси. Тбилиси: Мерани, 1977. С. 18.

выписывала иностранные книги и журналы и, собственно, представляла собой обратившее на себя внимание Толстого «избранное и многочисленное общество» на петербургский лад.

Чтобы предположить, из кого оно состояло, придется обратиться к местной хронологии и статистике, проливающей хоть немного света в потемки исторического материализма с выраженным национальным оттенком.

История так называемого присоединения Грузии к Российской империи до сих пор писалась людьми с взаимоисключающими симпатиями и пристрастиями. Поэтому в исторических трудах зачастую ставятся акценты на противоречащих друг другу фактах. Последовательность событий вкратце такова: Павел Сергеевич Потемкин, подписавший в 1783 договор с Ираклием II, в 1784 г. впервые вошел со своими войсками в Тифлис. В 1787 г. русский отряд был отправлен обратно «на линию» в связи с началом очередного акта русско-турецкой войны. Неоднократные просьбы Грузии о военной помощи игнорировались до 1796 г., когда командующий кавказскими войсками И. В. Гудович 1 октября 1796 г. получил повеление «подкрепить царя Ираклия ... двумя полными батальонами пехоты». Но 12 сентября Тифлис уже был захвачен персидским шахом Ага-Магомет-ханом². Город был razорен и почти полностью уничтожен. В 1798 умер Ираклий II, а двумя годами позже – его преемник Георгий XII, и тут российская корона подсуежилась и быстро (12 сентября 1801 года) издала манифест о низложении грузинского царствующего дома и присоединении Грузии к России. Сначала командующим кавказской линии и генерал-губернатором Астрахани и Грузии был назначен Карл Федорович Кнорринг (1801–1802), но Александру I стали поступать жалобы на способы правления бравого немца, и он почел за лучшее отправить на Кавказ человека относительно местного – Павла Дмитриевича Цицианова³, предки которого находились на русской службе еще со времен

² Авалов З. Д. Присоединение Грузии к России М., 2011. С. 146.

³ Грузинская фамилия Цицишвили (1754, С.-Петербург – 1806, Баку), находился на Кавказе с Эриванского похода против персов в 1796 г. Во время своего генерал-губернаторства (1802–1806) совершил множество военных подвигов: усмирил лезгин, торговавших христианами-рабами, покорил Мингрелию и Имеретию, в 1804 захватил Гянджу, в 1805 присоединил к российскому Кавказу Карабах, Ширван и Шугарельский султанат. Цицианов был убит, сражаясь с персами у стен Баку. Его голову отправили

Анны Иоанновны. Цицианов перенес губернаторскую резиденцию из Георгиевска в Тифлис, с чего, собственно, и начались сперва физическое возрождение города, а затем его постепенная европеизация, впрочем, носившая тогда весьма поверхностный характер. Когда читаешь воспоминания путешественников и сравниваешь их с культурно-этнографическими исследованиями старого Тбилиси, получаешь настолько взаимоисключающие впечатления, как будто речь идет о разных странах. В одной господствуют обычаи средневекового Востока, в другой – «петербургский» тон и культура образованных людей пушкинской поры. Все это – в смешении, без границ и переходов, поскольку публичное общение много свободнее столичного. Базары, верблюды, серные бани, отсутствие мощеных улиц, водопровода и канализации (последних – вплоть до XX века), уличные торговцы и вообще жизнь на улице, караван-сарай, духаны, соревнования ашугов в форме поэтической импровизации, посиделки на плоских земляных крышах или в многочисленных садах и стенах монастырей (где православные праздники плавно переходили в шумные кавказские застолья), – таким Тифлис оставался на всем протяжении XIX века, как о том свидетельствуют фотографии, сделанные много позже описываемого времени⁴.

Существует немало источников, трактующих по переписям XIX века данные о социальном и национальном составе тифлисских жителей. Отошлю, не вдаваясь в подробности, к наиболее фундаментальному и полезному труду, выпущенному институтом им. Н. Н. Миклухо-Маклая в 1990 году⁵. Для наших целей важно знать, что с 1811 по 1864 год население города выросло с 8,1 до 60,1 тысяч, что доля крестьян за этот же период сократилась с 80,9% до 34,1% и что три четверти в 1811 году и почти половину жителей в

персидскому шаху. Спустя некоторое время его останки перевезли в Тифлис и похоронили в кафедральном соборе Сиони. Историю кавказских генерал-губернаторов и наместников см. на сайте: [http:// www.kmvlne.ru / lib/acadov_2.php](http://www.kmvlne.ru/lib/acadov_2.php): Главноначальствующие на Кавказе.

⁴ Большая часть изображений заимствована мною с двух сайтов в livejournal: aidatiflis7 и alicha-96. Там же можно найти интереснейшие сведения о городской жизни старого Тбилиси, в том числе и о музыкальной культуре.

⁵ Анчабадзе Ю., Волкова Н. Старый Тбилиси: Город и горожане в XIX веке / Отв. ред. Арутюнов С. А. М., 1990. В дальнейшем: *Старый Тбилиси*.

1864 составляли армяне. «Русских» на 1864 год считалось чуть больше 10%, однако следует учитывать, что в городе и предместьях стояли армейские части и что зимой в столицу съезжались офицеры из действующей армии, так что в «сезон» «русские»⁶ были довольно заметны, хотя переписи почему-то упорно отказывались учитывать «воинский контингент и чиновников». Грузины на 1864 год составляли примерно четверть тифлисцев. Хотя грузинская и армянская аристократия к тому времени была «учтена» и «причислена» к российской, местные феодалы лишь постепенно стали принимать на себя обязанности службы – в армии, гвардии, в управлении Грузией и Кавказом. В 1827 году в Тифлисе постоянно жили 23 грузинских дворянских семьи (719 душ мужского пола), в 1864-м дворян уже было 3,7 тысяч⁷. Столько же считалось моклаков-армян (главы семейств), владевших большей частью торговли и промышленности. Они пользовались дворянскими привилегиями, по традиции управляли всем городским хозяйством и, безусловно, принадлежали к образованному слою общества. Многие армянские купцы подолгу жили за границей, торговали с европейцами, соответственно, знали европейские языки и усвоили привычки европейцев своего сословия: собирали произведения искусства, интересовались историей и этнографией, помимо прочих товаров торговали книгами, нотами, музыкальными инструментами, нуждались в литературе, чтении периодики, в театре⁸.

Изо всех упомянутых на начало 1860-х годов категорий горожан наиболее перспективными в качестве посетителей итальянской оперы были люди, равнодушные к обществу и не чуждые театральных интересов. К тому же сказывалась постепенная европеизация, начавшаяся после Отечественной войны с появлением на кавказской сцене новых наместников: не только бравых генералов, но и людей с высокими требованиями к жизненному обиходу. При

⁶ Пишу «русские» в кавычках, так как в армии служили люди самых разных национальностей, в том числе и грузины. Имеется в виду не столько этническая принадлежность, сколько относительная культурная общность: привычки, образование, формы времяпрепровождения.

⁷ В 1897 эта цифра выросла до 25 000 человек, что составило 15,6% от общего числа жителей Тбилиси. Все цифры даются по кн.: *Старый Тбилиси*.

⁸ Подробнее см., например: *Карпетян С. Мэры Тифлиса*. Ереван, 2003. В дальнейшем: *Карпетян*.

А. П. Ермолове (1816–1827) состоявшие при нем на службе иностранцы без устали пели дифирамбы его хозяйской распорядительности. В 1817 году Мориц фон Коцебу писал: «Своим благоустроенным обликом этот город обязан генералу Ермолову. За короткое время он построил дома, улицы, тротуары, площади... Кто покинул Тифлис год назад, сейчас его не узнает»⁹. Больше подробностей содержит сообщение английского художника-археолога Роберта К. Портра. Из него можно понять, что ермоловский административный центр резко выделялся на фоне господствовавшей в Тифлисе беженской военной нищеты. «Управляющий, – писал он, – выбрал себе дом рядом с крепостью, вдали от центра города, напротив реки, с прекрасным видом на Кавказские горы. <...> Это здание, а также арсенал, больница, церковь и несколько вилл в окрестности – единственные здания, которые в какой-то мере напоминают Европу. Остальное все сугубо азиатское, но отличное от того, какое представление имеют в Европе о Востоке – яркие минареты, цветные купола и золотые стены. Здесь есть лишь скопище низких земляных домов, построенных из земляного кирпича, смешанного с камнем и грязью, двери и окна чрезвычайно малы, последние покрыты бумагой, т. к. стекло используют очень мало из-за дороговизны и его отсутствия. Улицы все без исключения узки... они нестерпимо грязны в дождь и пыльны в сухую погоду»¹⁰. Далее англичанин выражал надежду на то, что наместнику удастся построить нечто более приемлемое, улицы замостят, и года через два Тифлис станет неузнаваем. Однако и Ермоллов, и И. Ф. Паскевич-Эриванский (1827–1831), хотя и оставили по себе память, с превращением Тифлиса в комфортное для жизни место не справились. В 1835 году некий немецкий доктор Эйхванд писал о тех же кривых немощеных улицах, мусоре и нечистотах. Тифлис ему резко не понравился: «Город лишен каналов, водоемов, аллей, там нет того, что может напомнить улады европейского города или дать представление об азиатской роскоши и красоте»¹¹. Чума и холера были привычными гостями Кавказского наместничества (1802, 1811, 1830, 1847, 1857), но, справедливости ради, замечу, что к катастрофе в столице они ни разу не привели. Своеобразный, наполовину сельский быт, дома, окруженные садами и виноградниками,

⁹ Цит. по: *Карпетян*. С. 10.

¹⁰ Цит. по: *Карпетян*. С. 10.

¹¹ Там же. С. 11.

относительно чистая Кура, из которой тулухчи разносили и возили в огромных мехах питьевую воду вплоть до начала XX в. (!), великолепные окрестности, видные из так называемого городского «центра», – все это, может быть, и не напоминало об «услугах роскоши», но зато предоставляло воину и путнику островок буколического покоя. Многие из посетивших Тифлис в 1820–1830-е годы вспоминали его очень тепло. Нравилось отсутствие жесткой иерархии «по чинам», естественность, гостеприимство, образованность, нравились местные экзотические развлечения: пирушки в сопровождении сазандари, звуки зурны и димплипито, музыка и пение на открытом воздухе, местные красавицы...¹² Серьезные новшества начались при Е. А. Головине (1837–1842): улицы стали проектировать, пользуясь линейкой, обсаживать деревьями и понемногу мостить, появились общественные сады и учреждения; проводниками европейской музыкальной моды, как всегда, стали полковые музыканты и многочисленные шарманщики¹³, отбивавшие хлеб у ашугов и сазандарей.

Хозяйство стало потихоньку налаживаться благодаря тому, что при Головине было восстановлено городское самоуправление – выборный магистрат с головой-мэром, собиравший подати на общие нужды с домовладельцев, торговцев и ремесленников (1840), а в 1841 году учреждена Тифлисская губерния и создан Комитет по строительству. Однако главным реформатором в европейском направлении стал, конечно, Михаил Семенович Воронцов. Он служил на Кавказе еще в 1803–1804 годах под началом князя Цицианова и получил здесь своего первого Георгия «за отличные мужество и храбрость, оказанные во время осады крепости Эривани». В 1844 году на Воронцова был возложен титул Кавказского наместника с неограниченными полномочиями. Он прибыл в Тифлис 25 марта 1845 года и покинул его 25 марта 1853 года. Таким образом, воронцовский период в истории Тифлиса продолжался ровно

¹² Особенно милые воспоминания оставил А. Кишмишев. Правда, относятся они к чуть более позднему времени – к правлению М. С. Воронцова. См.: *Кишмишев А.* Тифлис. (Личные воспоминания за время управления Кавказом князем Воронцовым). Тифлис, 1909. *Кишмишев С.* Тифлис 40-х годов. Тифлис, 1894.

¹³ Свидетельствую, что некоторые уличные шарманки сохранились до 1960-х гг. и использовались по назначению.

8 лет, и за эти годы приближавшийся к своему 70-летию Светлейший успел сделать очень много полезного не только в плане благоустройства, но и в целях просвещения, образования, науки, организации достойной столицы культурной среды.

В Тифлисе шутили, что главной целью Воронцова было превращение армянского золота в глину и камень. И действительно, во время его наместничества за счет богатых армян был построен почти что новый город: 220 каменных зданий, 2 каменных моста, появились отели, содержавшиеся иностранцами, увеселительные сады-вокзалы, городской театр, в котором сначала выступали профессиональная русская и делавшие первые шаги грузинская и татарская труппы (литераторы, писавшие пьесы на этих языках, тоже впервые обратились к театральным жанрам), а затем воцарилась итальянская опера.

Как просветитель Воронцов учредил Кавказский учебный округ, открывший классическую гимназию, несколько училищ, в том числе и женское, которое позже было преобразовано в Благородный институт. Был основан Приказ общественного призрения. Начала развиваться книжная торговля, появились первые публичные библиотеки, с 1846 года дважды в неделю стала выходить газета «Кавказ» на русском и армянском языках. Внешне она соответствовала типу губернских ведомостей, но была несравненно интереснее по содержанию, особенно в свои первые годы. Здесь, кстати, нередко печатались описания путешествий по Кавказу с географическими и этнографическими подробностями, заметки о древних памятниках, надписях, сохранившихся произведениях церковного канона. Богатейшее поле исследований привлекло внимание Императорского географического общества, открывшего в Тифлисе Кавказский филиал и начавшего регулярный выпуск трудов.

Газета была основана служившим в Тифлисе артиллерийским офицером Осипом Ильичем Константиновым. В 1846–1850 годах она выходила как частное издание, в котором Константинов был и редактором, и автором множества очерков и статей¹⁴. В «Кавказе» печатались фельетоны Я. П. Полонского и В. А. Соллогуба, тоже в то время служивших в грузинской столице, их проза и стихи. Значительное место отводилось описаниям военных операций, но было и много публикаций научного характера. Особенно интересны по сю

¹⁴ Подробнее см.: *Чхетия III*. Тбилиси в XIX столетии. Тбилиси, 1942.

пору статьи академика М. Броссе, посвященные кавказским древностям: он видел многое, не дошедшее до наших дней. Соллогуб, по-видимому, некоторое время вел театральный отдел, поскольку был директором русского театра. Он писал подробные отчеты обо всех спектаклях, анализировал отношения артистов и публики, перевел и поместил в «Кавказе» пьесу «татарской» труппы, написанную замечательным азербайджанским литератором Мирзой Фатали Ахундовым. Газета поместила также пьесу Георгия Эристави, руководившего первыми постановками грузинского театра. Разнообразие, информативность и свежесть материалов, печатавшихся в «Кавказе», делают его исключительно ценным историческим источником, к тому же это – приятнейшее чтение, от которого трудно оторваться. Листая газету в поисках театральных заметок, постоянно натываешься на уникальные сведения, описания, рассуждения, каких не встретишь в исторических трудах. Издание определено было адресовано многочитающему кругу людей с разнообразными интересами. «Прочтите все номера этой газеты, и Вы убедитесь, что в настоящее время это лучшая, или, по крайней мере, одна из лучших газет в России», – писал Полонский в письме Г. Данилевскому¹⁵. И он нисколько не преувеличивал.

После 1850 года газета несколько изменилась и продолжала становиться всё более официозной до середины 1860-х, когда с ее страниц полностью исчезла театральная тема. Перестали печатать даже анонсы итальянских спектаклей. Почему это произошло – не могу объяснить, но сведения, изобилие которых поражало в первые годы существования тифлисской итальянской оперы, заканчиваются в 1865 году. Безуспешно перелистав несколько следовавших за ним годовых подшивок, автор понял, что здесь ему больше ничего не светит и надо пока ограничиться тем, что удалось раздобыть. И хотя в Тифлисе, как и в других городах, где ее заводили, итальянская опера продержалась до 1917 года, для того, чтобы продолжить ее историю на Кавказе, нужно найти другие источники. А пока расскажу то, что удалось выяснить. Но перед обсуждением обычных предметов: здания, состава труппы, достоинств артистов, репертуара и отношения публики, хочу сделать несколько замечаний.

¹⁵ Цит. по: *Сургуладзе А.* Очерки по истории грузинской культуры XIX века. Тбилиси, 1980: В 2 т. Т. 1. С. 262.

Воронцов, получив под свою руку Кавказское наместничество, был очень удивлен, о чем и писал Ермолову. Длительное пребывание в Одессе было довольно спокойным, почти мирным, и, направляясь в котел неутихающей кавказской войны, он чувствовал себя неуверенно. Похоже, что для организации тифлисского Возрождения Светлейший подбирал проверенных и одаренных единомышленников. Вышеназванные литераторы появились на Кавказе вместе с ним или на следующий год. С собой из Одессы Воронцов привез молодого и даровитого итальянского архитектора Джованни Скудъери (Scudieri, 1816, Падуа – 1851, Тифлис), который в 1837 году приехал в Россию и определился вольнопрактикующим архитектором в одесский Строительный комитет. Затем, по инициативе Воронцова, он организовал школу-мастерскую, работавшую по заказам. В Тифлисе Скудъери стал городским архитектором. «Составление планов и чертежей всех значительных сооружений в крае, воздвигнутых или предначертанных во время князя Воронцова, возлагалось всегда на Скудъери. Так, сверх плана театра и Тамамшевского караван-сарая, Скудъери составил план Михайловского моста ... и Корпусного собора. Руководя работами по означенным сооружениям сам лично, Скудъери находился на подмостках строившегося корпусного собора, когда 5 июня 1851 года некоторые своды и части собора обрушились, при чем Скудъери умер на месте»¹⁶. В память о Скудъери осталась мемориальная табличка на Малом Михайловском мосту и несколько изображений построенного им великолепного театрального зала, но до начала гастролей итальянской труппы бедный молодой человек так и не дожил: они начались осенью того года, когда произошел несчастный случай.

Еще одним сподвижником Воронцова был князь Григорий Григорьевич Гагарин (1810–1893) – тоже русский европеец из дипломатической семьи. В 1826-м он начал собственную дипломатическую карьеру, служил в Риме, Париже, Константинополе, Мюнхене. Отличный живописец, в юности бравший уроки у К. Брюллова, он был увлечен Востоком, византийским церковным искусством, собирал древние орнаменты. На Кавказ князь попал независимо от Воронцова – в 1840 году, но в 1848-м был назначен его помощником «в ученом и художественном назначении»¹⁷. Он много ездил по Кавказу,

¹⁶ Цит. по: <http://aidatiflis7.livejournal.com/55929.html#cutid1>

¹⁷ Там же.

изучал искусство, историю, этнографию и быт кавказских народов и рисовал все, что привлекало его внимание. Заметив влияние византийского искусства на древнюю грузинскую и армянскую архитектуру, Гагарин подсказал стилевые принципы архитектурного оформления строившихся в то время «русских» церквей – Корпусного собора и гимназической церкви в Тифлисе, церквей в Кутаиси, Шуше, Екатеринодаре. Он реставрировал фрески Сионского храма и дополнил их своими энакустическими росписями в нововизантийском духе¹⁸. По проекту Гагарина был также восстановлен фасад Сиони и создан иконостас. Князь обнаружил под завалами древние фрески в заброшенном монастыре Бетания, сделал их копии, а также обмеры и чертежи, послужившие восстановлению церкви. Так, благодаря его руке современные грузины узнали, как выглядели любимая царица Тамар и не менее любимый Шота Руставели, чей миниатюрный портрет в старинной рукописи тоже реставрировал Гагарин. Для потомков он оставил портреты грузинских просветителей, их прелестных дочерей и огромную серию литографий «Сцены, пейзажи, нравы и костюмы Кавказа», изданную в Париже в 1845 году (1-я часть: «Живописный Кавказ», 2-я часть: «Костюмы Кавказа»).

Скудъери и Гагарин были главными лицами, руководившими строительством и отделкой первого «настоящего» театра. Вообще регулярные спектакли в Тифлисе начались в перестроенном манеже с 1845 года¹⁹. Но, по-видимому, что-то организаторов не устраивало, и в конце 1846 года был заключен контракт с купцом Гавриилом Тамамшевым (по-армянски: Габриэл Тамамшянц) на постройку караван-сарая «с условием устройства внутри театра». Для этого Тамамшеву передавалась изрезанная оврагами пустошь

¹⁸ Эти фрески, за исключением одной в куполе, были сбиты при реставрации 1978 г.

¹⁹ Некоторые историки Тифлиса утверждают даже, что сначала театр был устроен во дворце Воронцова. Думаю, это маловероятно. По воспоминаниям восстановить облик манежного театра не удалось, но зато выяснилась любопытная подробность. В записках М. Туманишвили 20 марта 1849 г. имеется описание живых картин, поставленных князем Гагариным. «Это событие вообще редкое, почти невиданное в Тифлисе, но участие в нем такого лица, которое является настоящим художником в полном смысле этого слова, было достаточно, чтобы привлечь несметную публику». Цит по: *Сургуладзе*. Т. 1. С. 263.

Эриванской площади. Поскольку здание караван-сарая в 1874 году сгорело, судить о его устройстве можно лишь по описаниям²⁰. Заново отстроенное как торговый пассаж в 1879 году, здание просто-яло до сноса в 1934 году и запечатлено на множестве фотографий. Оно представляло собой замкнутое каре двухэтажного гостиного двора с перекрытым крышей атриумом. По логике вещей, в этом атриуме до пожара и находился театр с двумя ярусами лож и райком. На литографиях зрительный зал выглядит огромным, однако на самом деле он вмещал примерно 500 человек. Соллогуб писал о том, что князь Гагарин украсил театр в улучшенном арабском стиле. «Мертвое перо бессильно выразить всю восхитительность, изящество и красоту нового зала. Он напоминает огромный браслет, сделанный из эмали с росписью в восточном духе»²¹. Цитата вынута грузинским историком из фельетона «Новый театр в Тифлисе», написанного в виде письма, обращенного к тестю графа, Михаилу Юрьевичу Виельгорскому²². После длинных рассуждений о том, как «русский штык прочищает дорогу просвещению», и вполне прерзрительной характеристики местных музыкальных вкусов²³, Соллогуб переходит к театру, украшенному с «роскошной грацией» и

²⁰ Внешнюю торговую часть караван-сарая Дж. Скудъери решил в палладианском стиле. Территория была благоустроена для подъезда экипажей, перед зданием имелся широкий каменный тротуар. На площади традиционно торговали сеном и дровами, потом здесь находился мелочный рынок, перенесенный на Верийский спуск в 1884 г.

²¹ Цит. по: *Сургуладзе*. Т. 1. С. 263.

²² Прелестная жена Соллогуба, получившая отличное музыкальное образование, приехала с ним на Кавказ. У Соллогубов, по обычаю, был в Тифлисе открытый дом, салон, где собирались все любители искусства.

²³ «Высшие сословия находят еще удовольствие в слушании с а з а н - д а р е й, читающих нараспев отрывки цветистой персидской поэзии, а простой народ забавляется своей так называемой музыкой. Но Вы представить себе не можете, что это за музыка. При Вашем любимом занятии она бы показалась Вам каким-то бессвязанным лихорадочным бредом. Вообразите себе трех человек, из которых один неистово свищет в коротенькую дудочку, другой поскребывает перышком по тоненьким струнам балалайки, а третий барабанит пальцами по тамбурину с погремушками. Из этого выходит нечто вроде звука, издаваемого пустою бочкою, которую везут по мостовой на несмазанных скрипучих колесах. Поспешая присовокупить для Вашей артистической любознательности, что эта дудочка и есть знаменитая *зурна*, воспетая поэтами, балалайка называется *чунгу-*

представляющему собой «новую русскую Альгамбру». Выбранный Гагариным «арабский» стиль (на самом деле очень условный «восточный»), по мысли Соллогуба, «поражая всех красотой», должен был «и Русским, и Азиатцам» казаться своим²⁴. Далее граф жалуется на то, что театральные зрелища, которыми располагает сейчас Тифлис, не вписываются в роскошный и высокохудожественный интерьер. «Пока нет представлений, которые могли бы согласовываться с великолепием театра и его нравственной целью»²⁵; сожалею «за нашу отсталую драматургию», в которой кроме «Ревизора» и «Горя от ума» почти ничего нет, кроме переделок с французского, а водевили – то же самое *дипплипито* на цивилизованный лад, они не могут «соответствовать вкусу края, привыкшего к поразительным ощущениям и нуждающегося в разумном умственном руководстве»²⁶. Словом, для здешнего края скоро будут нужны уже не зурна и дипплипито, а Россини и Мейербер. И они не замедлили явиться. Фельетон на открытие театра был напечатан в апреле, а первый спектакль итальянцев, как уже говорилось, состоялся 9 ноября. Его представляла уже знакомая нам труппа Барбьери.

В статье об одесской итальянской опере²⁷ упоминалось, что небольшая итальянская труппа в течение 1847–1851 годов давала

ри, а тамбурин *дайрою*. Для вящего шума к ним присоединяются иногда нехитрые литавры из глиняных горшочков, обтянутых пузырями, известные под именем *дипплипито*. Впрочем в конце этого пассажа граф соглашается с тем, что грузинское музыкальное действо «не лишено дикой прелести» (Кавказ. 1851. № 29. С. 117).

²⁴ Там же. С. 118. Сравнивая литографические изображения театрального зала с выполненными Гагариным же видами армянских караван-сараяв в Тифлисе, мы увидим нечто общее, так что Соллогуб, возможно, был прав. К тому же в новом театре, да и с самого начала драматического театра в Тифлисе, грузинская и татарская труппы выступали наравне, а иногда вместе с русской (русская труппа, например, играла водевиль, а грузинская – комедию на местную тему: «Комиссар заштатного города» кн. Г. Эристов), чем подтверждается, что прекраснородное романтическое стремление к тому, чтобы театр был домом для всех, в Тифлисе еще было вполне актуально.

²⁵ Там же. С. 119.

²⁶ Там же.

²⁷ Порфирьева А. Итальянская опера в Одессе: 1809–1865. Южная версия Северной Пальмиры // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. т. 12.: XIX век: Страницы биографии / Ред. Н. А. Огаркова. СПб., 2013. С. 168–200.

спектакли в разных южных городах: Симферополе, Севастополе, Новочеркасске, Керчи и др. По газетным фельетонам удалось установить, что итальянцы выступали в основном в Севастополе, где в 1842 году открылся «большой, изящно построенный театр», «который по внутренней и внешней красоте и по удобству» уступал лишь «Тифлисскому и Одесскому»²⁸. «В 1847 году, – продолжал корреспондент, – явилась к нам итальянская труппа г-на Барбьери. Итальянцы гостили у нас три года и вниманием публики обязаны примадонне своей, г-же Барбьери, имевшей довольно большой, хорошо обработанный голос и очень примечательный талант для драматической актрисы. Оркестр состоял из музыкантов портовой капеллы, дирижировал ими г-н Барбьери, хорошо знающий свое дело. Благодаря ему, оркестр в короткое время был доведен до возможной выразительности и стройности с пением»²⁹. В конце марта 1851 года сообщалось, что итальянская труппа дала за сезон 40 представлений двенадцати опер: «*Лючия ди Ламмермур* и *Эрнани* по 6-и раз; *Мария ди Роган*, *Севильский цирюльник* и *Сомнамбула* по 4-ре раза; *Линда ди Шамуни*, *Марино Фальеро*, *Лукреция Борджа*, *Джемма ди Вержи* по 3-и раза; *Норма* 2 раза, комические оперы *Колумелла* и *Венталия* по 1 разу»³⁰.

Очень подробный отчет о выступлениях труппы Барбьери, уже заключившей контракт с Тифлисом и не упустившей возможности подзаработать по дороге на Кавказ, представил безымянный корреспондент «Северной пчелы» в Новочеркасске. В день Воздвижения, 14 сентября здесь открылась ярмарка, к которой и поспели итальянцы: «В нынешнюю ярмарку, – сообщает автор, – мы были не гаданно, не думанно обрадованы новым для нас удовольствием – Итальянскою Оперою!.. Кажется, что до сих пор еще чувствуешь влияние мелодий Донизетти, Беллини и Верди, и с восторгом вспоминаешь исполнение Лучии, Эрнани и Нормы. Италианская труппа под управлением г. Барберри, путешествуя с артистическою целью по югу России почти уже два года, посетила Харьков, Киев, Крым и

²⁸ Санкт-Петербургские ведомости. 1852. № 53. 5 марта. С. 204.

²⁹ Там же.

³⁰ Одесский вестник. 1851. № 22. 17 марта. Далее следовало примечание: «Итальянская труппа состоит из 6-и женских сюжетов и 15-и мужских [вероятно, вместе с хористами. – А. П.]; в ней 3 примадонны; говорят, что после пасхи будет и четвертая».

Таганрог, завернула к нам в Новочеркасск по пути в Тифлис, куда спешила по приглашению наместника Кавказского Князя М. С. Воронцова. По этой причине труппа дала у нас не более четырех спектаклей. Сцена была устроена наскоро в зале Дворянского собрания, и на 14 сентября было объявлено представление Лучии ди Ламмермур»³¹. В составе труппы газета называет г-жей *Барбьери* и *Миноци* (сопрано), г-д *Фискетти* и *Бони* (тенора), г-д *Вики* и *Мирато* (басы), г-на *Вилла* (бас-буффо), г-жей *Телла* и *Мирато*, хористов. Далее следуют некоторые интересные музыкальные подробности. Поскольку никаких сведений об артистах кампании Барбьери в итальянских и других европейских источниках найти пока не удалось³², не лишним будет сравнить впечатления новочеркасского любителя с характеристиками тифлисских фельетонистов. «Состав труппы невелик, – пишет он, – но ансамбль прекрасный, а чрезвычайно твердое исполнение опер заставляет забывать некоторые недостатки аккомпанемента, составленного наскоро из оркестра здешней музыки. Весь труд лежал на г. Барбьери, опытном дирижере, и он вынес его со славой!.. Репертуар даваемых труппой опер огромный, и, как я слышал от самого Барбьери, включает в себе до ста пьес. Сюжеты, составляющие труппу, вообще прекрасно исполнили свои партии. Г-жа Барбьери являлась два раза в ролях Лучии и Адальджизы, своим пением и одушевленной игрой произвела неподдельный восторг, и по справедливости была награждена ... знаками внимания нашей публики, наполнявшей огромную залу. Г-жа Миноци свежим молодым и прекрасным сопрано пропела партию Эльвиры в опере Эрнани, и Норму. В терцете первого акта Эрнани “Tu sei Ernani” с гг. Фискети и Вики, она увлекла всех своим пением и восторженной игрой. Прелесть ее голоса и сила игры выказалась еще более в Норме. Ария “Casta Diva” была выполнена ею прекрасно; вообще нельзя было и желать лучшего исполнения трудной партии Нормы. У г. Фискети сильный голос и много чувства в игре.

³¹ Северная пчела. 1851. № 232. 18 октября.

³² Музыкантов XIX века с фамилией Барбьери в энциклопедиях немало, но все они в описываемые годы были заняты в Европе. Единственная дама, о выступлениях которой нет сведений в справочниках с 1848 г. (зато они нашлись на портале AmadeusOnline.net), – Марианна Барбьери-Нини (1818–1887, родом из Флоренции), была замужем за сиенским графом Нини, Барбьери – ее девичья фамилия. По сообщениям о труппе Барбьери, примадонна определенно была женой маэстро.

Лицо, замечательное в опере, это г. Вики: жаль только, что роли, занимаемые им, не могли выказать его характер пения. Впрочем, роли: Астона в Лючии, Гонзальва в Эрнани и Оровеза в Норме, были исполнены им очень удовлетворительно. Что касается других лиц, то все дружно поддержали игру, и наше общество, с своей стороны, отблагодарило артистов вызовами по несколько раз. Жаль, что короткое время и малое число спектаклей не позволило нам вполне выказать нашего удовольствия за исполнение опер, которыми мы наслаждались в продолжение четырех вечеров. Всякий раз зала была полна, и это всего лучше доказывает влияние музыки на наше общество. В среду 19 сентября простились мы с нашими гостями, которых не в силах были удержать. Подобное удовлетворение надолго останется в памяти нашей, и воспоминания о Лючии, Эрнани и Норме до сих пор еще господствуют в разговорах нашего общества. Желательно, чтоб это могло повторяться чаще, а мы с своей стороны всегда будем рады нашим милым знакомцам»³³.

19 октября 1851 года в газете «Кавказ» появилось следующее объявление: «Дирекция Тифлисского театра, пригласив на нынешний сезон итальянскую оперную труппу г. *Барбиери*, имеет честь объявить, что с 9 числа будущего ноября открывается абонемент на представления итальянских опер в здании нового театра, на Эриванской площади. Абонемент разделяется на две очереди, каждая в 12 спектаклей. Представления первой очереди назначаются по *пятницам*, а второй по *вторникам*. В течение сезона представлены будут *Лючия Ламмермурская*, *Норма*, *Гернани*, *Севильский цирюльник*, *Любовный напиток* и другие известнейшие. Сверх того Дирекция выписала из-за границы нескольких музыкантов для улучшения оркестра...»³⁴.

После первого спектакля итальянцев в «Кавказе» писали: «На прошлой неделе только и речей было в Тифлисе, что о новом театре, о первом в нем спектакле, об итальянской опере. Всё возбуждало любопытство здешней публики, и самое здание театра, еще не совершенно ею осмотренное, и его внутренняя отделка, которою нельзя до сыта налюбоваться, декорации и занавесы заме-

³³ Там же.

³⁴ Кавказ. 1851. № 80. С. 326. Там же: «Цены местам назначены следующие: ложа верхнего яруса 50 руб., нижнего яруса 40 руб., кресло первых 3-х рядов 15 руб., кресло от 4 ряда 10 руб.» (С. 326).

чительно даровитого рисовальщика г. *Дербеза*, рассказы о заботливости театральной Дирекции, не щадившей ни денег, ни трудов, чтобы представляемые на сцене пиэсы имели приличную обстановку и были отчетливо исполняемы актерами, и наконец рассказы об итальянских певцах, о прибытии из Германии новых музыкантов и капельмейстера нашего театра г. *Шенинга*, – все это живо интересовало тифлисских жителей, которые, отвыкая от форм старой жизни, с каждым годом получают более и более наклонности к эстетическим наслаждениям. За несколько дней до первого спектакля все ложи и креслы были взяты. В день представления оперы – *Лючия ди Ламмермур* – театр тоже был полон. Нам, русским, опера напомнила Петербург и Одессу; туземцы с жадностью прислушивались к звукам им совершенно новым. И первый спектакль, и опера, и самый театр с его декорациями дали нам столько предметов для описания и рассуждения, что мы не в силах в одном фельетоне рассказать обо всем этом. В следующих номерах нашей газеты мы дадим читателям Кавказа отчет об исполнении русскими актерами иггранных ими пиэс и скажем о впечатлении, произведенном оперою на туземцев»³⁵. Намерения развить сюжет об итальянской опере в восприятии «туземцев» автор неподписанного фельетона так и не исполнил. Зато граф Соллогуб, обсуждая итоги первой половины первого итальянского сезона (до Великого поста), уделил этой теме пристальное внимание. «Прибывшая в нынешнем году в Тифлис итальянская труппа, – писал он в фельетоне “О сцене вообще и о Тифлисском театре в особенности”, – нашла напротив здесь неожиданый и замечательный отголосок, она обнаружила вдруг в здешней публике не любовь к новизне, как многие полагали, а редкое чутье, инстинктивное понятие прекрасного. Во время бывших до Масляницы 29 итальянских представлений ни одно искреннее выражение неподдельного чувства, ни один музыкальный номер, исполненный отчетливо, не остался без знаков взрывочного одобрения. Сама труппа, удивленная неожиданным приемом, усилила свои старания, и весьма любопытно было видеть, как певцы совершенствовались от публики, как публика заимствовала от певцов верные, хотя безотчетные понятия об искусстве. Доказательством, что это не было делом моды, то, что с каждым представлением восторг усиливался и усиливался по мере того, как представления стано-

³⁵ Кавказ. 1851. № 87. 13 ноября. С. 352.

вились удовлетворительнее. Само собой разумеется, что странствующая итальянская труппа, почти случайно заглянувшая в Тифлис, не могла бы выдержать строгой оценки. Только что собранный из разных мест оркестр, недостаточные хоры, приведенные более для зрения, чем для слуха, самые певцы, неизвестные на современных летописях оперного мира, все это не могло обойтись, особенно в начале без некоторых лишних и вовсе не прошенных звуков, но постепенно все уладилось благодаря искусному капельмейстеру Барбиери, укротившему смычком своим возмущившиеся диезы и бемоли»³⁶.

Далее следуют подробные характеристики каждого «сюжета». Примадонны Барбиери и Миноци, тенор Фискети, бас Викки «могли доставить иногда даже балованному слуху истинное удовольствие. Г-жа Барбиери, видная опытная певица, к сожалению, утратившая несколько свежесть голоса, но привыкшая как видно к классической вокализации, к округлению музыкальных фраз, словом, к той широкой методе, которой Италия обязана своими знаменитостями; она спела и сыграла в особенности роль Лючии безукоризненно. Если бы придать голосу г-жи Барбиери несколько гибкости в гаммах и фиоритурах, и несколько смягчить некоторые ноты ее впрочем звучного и сильного голоса, то г-жа Барбиери могла бы явиться в любом столичном театре. Другая примадонна Миноци, любимица Тифлисской публики, представительница новой итальянской школы пения, обладает молодым серебристым голосом, легко и свободно преодолевающим трудные пассажи, но в отношении методы и бравурности нельзя не отдать г-же Барбиери предпочтения. Голос Миноци еще слаб, а потому она должна избегать многих вокальных эффектов, требующих возможности долго не переводить дыхания. Если она исправит этот недостаток, то можно ей предвидеть в будущем много успехов. Она замечательно выразила здесь роль Лукреции Борджа, которую не знала даже перед приездом в Тифлис, и в этой роли она нашла несколько тех верных и глубоко потрясающих звуков, которые отгадываются сердцем, но которым выучиться нельзя.

Тенор Фискети прекрасный грудной голос, свободно доходящий до верхнего *ut*, до этого прославленного *ut*, которым так гордились Дюпре, Нури и Рубини. К сожалению этим сходство почти ограничивается. Г. Фискети мог бы быть прекрасным певцом. В мину-

³⁶ Кавказ. 1852. № 15. С. 61.

ты изступления он даже и теперь прекрасен, благодаря сильному голосу и истинному чувству, но когда дело доходит до кантилены, до плавного трогательного пения, столь свойственного теноровым партиям, тогда поневоле вспоминаешь о пользе правильной вокализации, будь она хоть классическая. Второй тенор Бони отличается сильным голосом, производящим сильный эффект в исполнении многоголосных номеров (*morseaux d'ensemble*). Г. Викки (*basso cantante*) имеет сильный, но несколько грубый голос. Об нем решительно можно сказать, что он в Тифлисе усовершенствовался, отменив неуместные и неудачные рулады, которыми он потчевал нас при начале сезона и заменив их широкой певучей методой. Смягчив и умерив свой голос, придав ему ту звучную протяженность, которую итальянцы называют *portamento di voce*, г. Викки может в скором времени сделаться прекрасным певцом, и этого нельзя не пожелать и для него, и для его слушателей. Наконец, г. Вилла (*buffo caricato*) один из лучших комических певцов, которых мне случилось встретить. К сожалению, он пользуется вполне правом комических певцов, то есть отличается не голосом, а комизмом на языке, который не многие здесь понимают. Всех опер в течение зимы дано девять: Лучиа, Учитель в хлопотах³⁷, Жемма де Вержи, Фуриозо³⁸, Сельские певички, Севильский цирюльник, Гернани, Норма и Лукреция. Все эти пьесы были сыграны более или менее отчетливо, но нельзя умолчать о тщательной их постановке, которой здешний театр обязан искусному и опытному своему декоратору. Г. Дербес, много лет трудившийся в парижской большой опере, и стяжавший там известность как живописец и декоратор, много содействовал успеху театральной деятельности этого года»³⁹.

Внимательный читатель уже заметил, что у Соллогуба отсутствуют по меньшей мере три персонажа, упоминавшихся в связи со спектаклями в Новочеркасске: господин и госпожа Мирато и госпожа Телла. Скорее всего, они так и не доехали до столицы Кавказа.

Осенью 1852 года итальянская труппа существенно пополнилась. Новым исполнителям был посвящен анонимный фельетон «Ария

³⁷ Опера Доницетти «L'Aio nell'imbraccio», известна также как «Дон Грегорио», 1824, театр Валле, Рим.

³⁸ Опера Доницетти «Il furioso all'isola di San Domingo», 1833, театр Валле, Рим.

³⁹ Кавказ. 1852. № 15. С. 61.

об итальянской опере в Тифлисе»⁴⁰. Автор в восторге: «В прошлом году, – пишет он, – у нас был только абрис оперы, ныне у нас опера настоящая, с настоящими хорами, с опытными певцами...». Особое место отведено звездам новой кампании: господину и Госпоже Рамони (*Il primo baritone assoluto Gioachino Ramoni, la prima donna assoluta Adelaide Ramoni*). «С их приездом начинается на Тифлисской сцене новая музыкальная эпоха, эпоха правильной вокализации, основанной не на авось, не на наслышке, не на природном внушении, а на прилежном изучении вокальной науки». Дж. Рамони характеризуется в превосходных степенях, он поет «верно, отчетливо, умно», обладает прекрасной наружностью, его движения просты, благородны, неторопливы, голос ясный, по тембру скорее не баритон, а низкий тенор. «Любопытно будет видеть его в ролях деми-характерных, каковы Figaro, Belcore, Dandini, Malatesta и пр. Если он их исполнит с такою же тщательностью, как и роли серьезные, то критике останется только самая приятная обязанность – хвалить и восхищаться. Она уже и теперь восхищается госпожой Рамони...»⁴¹.

Здесь необходимо ненадолго прервать фельетониста и сообщить, что Джоакино Рамони, по-видимому, действительно был неплохим и довольно известным певцом. В энциклопедиях его нет, но по разным источникам удалось наскрести кое-какую творческую историю этого баритона. До приезда в Тифлис его участие в спектаклях зафиксировано по меньшей мере в семи печатных либретто: «*Bianca et Ferdinando*» Беллини (1837, Валле, Рим), «*Lucia*» и «*Pia di Tolomei*» Доницетти (1839, Ла Скала, Милан), «*Rodolfo di Sterlino*» Россини (1840, Аполло, Рим, вариант «Вильгельма Телля»), «*Belisario*» Доницетти (1843, Фаэнца), «*Giovanna Prima Regina di Napoli*» Франческо Малипьеро (1843, Комунале, Болонья), «*Maria Padilla*» Доницетти и «*Anna la Pria*» В. М. Баттисты (1846, Мальта). В Милане Рамони пел со звездами первой величины: Джорджо Ронкони и Наполеоном Мориани. Оба впоследствии появились на петербургской сцене. Относительно «примадонны Рамони» можно констатировать, что ее имя нашлось только в либретто оперы «Мария Падилла»: Аделаида вместе с мужем выступала на Мальте.

Кроме четы Рамони, в труппу поступили две сестры Вазоли: сопрано и меццо-сопрано, госпожа Роффи, тенора Риччи и Бар-

⁴⁰ Кавказ. 1852. № 73. С. 303–304.

⁴¹ Там же.

толотти и бас Сансони; остальные сюжеты остались от кампании Барбьери, не упоминаются в оперном контексте лишь сам Барбьери и его супруга. Из фельетона и других заметок явствует, что новые певцы, хористы и оркестранты для пополнения выступавших в прошлом сезоне, а также балетная труппа из 10 артистов были выписаны Дирекцией из Италии. Похоже, что слово «Кавказ» вызвало некоторую панику в тамошних артистических кругах. «Когда дело шло в Италии о формировании оперной труппы для Тифлиса, – пишет автор, – некоторые Итальянские газеты объявили, что Тифлисским певцам предстоит ехать 24 дня по морю и 5 дней на верблюдах. Ехать на Кавказ означало ехать к народу дикому, который только что не ест себе подобных и который не способен следовательно понимать художественных оттенков. Госпожа Рамони, вероятно полагала, что для таких дикарей, как мы, необходимы мелодраматические эффекты, сильно бьющие в глаза, – от этого она нередко впадает в утрирование (извините за слово) и от этого же она не возбуждает того полного сочувствия, которого заслуживает ее истинный талант»⁴².

Зимой 1852–1853 года в Тифлисе началась концертная жизнь: приехали на гастроли пианист Сеймур Шифф, виолончелистка госпожа Л. В. Кристиани и скрипачка Тереза Оттавио. Все они выступали с оперными певцами и оркестром. Тифлисская публика, уже пристрастившаяся к бельканто, исправно наполняла театр, чему способствовало и появление балетных спектаклей. К 1854 году было поставлено уже шесть полных балетов, в том числе «Жизель», «Гитана», «Волшебная флейта», «Сильфида» и «очаровательные кордебалетные сцены Роберта»⁴³. Тот же автор, который сообщил нам о тифлисском балете, оставил и подробнейшее описание Итальянской оперы в сезон 1852–1853 года: «Состав Тифлисской Итальянской оперы не беден. Дирекция очевидно заботилась о разнообразии впечатлений тифлисской публики, потому что каждый из здешних

⁴² Кавказ. 1852. № 73. С. 304.

⁴³ Кавказ. 1854. № 49. 26 июня. С. 190. Анонимный фельетон «Тифлисский театр в 1853–1854 г. (Письма странствующего театрала)». По поводу балетных постановок автор пишет: «Я был даже приятно поражен совершенством декораций, костюмов и вообще всей постановки. В этом отношении роскошь здесь так велика, что она была бы замечена даже избалованной столичной публикой». «Балетная труппа пользуется заметным сочувствием здешней [туземной] публики».

оперных сюжетов имеется в двух или даже в трех экземплярах»⁴⁴. Перечислив уже знакомые нам имена, «странствующий театрал» дает характеристику каждому, попутно сообщая, что девица Вазоли (меццо-сопрано или контральто) превратилась в госпожу Шёнинг, и что «кровный итальянский хор» увеличился до 20 человек. О госпоже *Рамони* говорится: поет «Casta diva» «несколько ненатуральным голосом». Largo, cantilena и вообще протяжное пение «не в характере ее вокальных средств. Госпожа Рамони гораздо удовлетворительнее там, где требуется живость или блестящие эффекты». *Вазоли* «гораздо более владеет протяжным пением», особенно хороша в роли Адальджизы. Она уступает Рамони в высоте регистра, зато ее голос чист, свеж и приятен. У *Фискетти* звучание не особенно привлекательное и нижние ноты плохи, но он с легкостью берет самые высокие, включая «до». У *Викки* очень приятный, полнозвучный, сильный и как будто слегка металлический голос. *Роффа* исполняет партию Джильды в «Риголетто» как испуганная ученица, она совершенно «неодушевлена» как актриса и поет слабым голоском, в верхнем регистре напоминающим кларнет. Герцог-*Фискетти* тоже плох: отсутствие среднего регистра заставляет его повышать некоторые номера на целый тон (!). В «Риголетто» был хорош *Викки*-Спарафучильо, однако лучшим, несомненно, был *Рамони*-Риголетто: «вся тяжесть оперы лежала на нем одном». Рамони – «артист с большим дарованием и с самой старательной добросовестностью». В заключение рецензент отметил буффо *Виллу*, комика «старой итальянской школы», чувствующего себя совершенно на своем месте в старых операх вроде «Севильского цирюльника», а также *Вазоли-Шёнинг* – обладательницу «симпатичного» голоса замечательной обработки, выпевающую пассажи и фиоритуры «с удивительной легкостью» и имевшую большой успех в «Ченерентоле»⁴⁵. Заканчивается обзор перечислением опер, прозвучавших в течение сезона: «Норма», «Лючия», «Риголетто», «Линда ди Шамуни», «Севильский цирюльник», «Эрнани», «Итальянка в Алжире», «Дон Паскуале», «Лукреция Борджа» (особенно хороши были чета Рамони и Шёнинг), «Роберт-Дьявол» и «Фенелла».

Гвоздем сезона стала постановка наимоднейшего «Роберта-Дьявола» Мейербера. Можно думать, что именно для этой крупной но-

⁴⁴ Кавказ. 1854. № 52. С. 199.

⁴⁵ Кавказ. 1854. № 53. С. 206–207.

вазии были пополнены хор и оркестр, приобретен балет и сделаны другие головокружительные расходы. В Тифлисе ходили слухи о том, что костюмы выписаны из Парижа, а планируемые сценические эффекты превзойдут все мыслимые ожидания. Премьерных спектаклей, чтобы удовлетворить ревуших от нетерпения желающих, пришлось дать три: 19, 22 и 26 февраля 1853 года, после чего «Кавказ» в № 17 опубликовал отчет под названием: «Масляница. Роберт. Вазолисты и Рамонисты. Сеймур-Шифф. Дворянское собрание». Начинается он, конечно, с лозунга: «Мейербер самый замечательный из современных композиторов». «Главное его качество – это удивительное умение сообразить музыку с либретто». Его «инструментовка доведена до высшей степени совершенства». Сначала было страшно браться за такую махину, «но успех Роберта, хорошее его исполнение и сильное впечатление, произведенное на всю массу здешней публики, – оправдали мысль и вознаградили бескорыстные труды Дирекции. *Ни одна из опер итальянских композиторов не пришлась так по вкусу здешней публике, как Роберт*». «Успех Роберта проистекает, разумеется, и от достоинств оперы и от *музыкальности туземцев, составляющих главную часть посетителей театра*» [курсив мой. – А. П.] (С. 71). В последнее воскресенье на представлении «Роберта» ожидалось сражение Рамонистов и Вазолистов, в Тифлисе знали, что оранжереи ограблены, магазины опустошены и все цветы связаны в букеты. «Борьба упорная, цветопролитная продолжалась целый спектакль» (С. 72). Вся публика орала, нейтральных зрителей не было. В конце концов успех поделили по справедливости – поровну: Рамони подарили браслет и серьги, Вазоли – два браслета.

Из простодушного описания свидетеля событий можно сделать несколько выводов. Во-первых, кавказские модники, как и столичные, развлекались клакерскими войнами, «цветобесием» и дорогими подарками. Во-вторых, русская публика, от лица которой несомненно выступает фельетонист, в какой-то степени отстраненно наблюдала за «туземцами», «составлявшими главную часть посетителей театра». Иногда возникает впечатление, что эмоциональная реакция кавказцев не очень близка русским служивым людям. Весь массив процитированных текстов свидетельствует о том, что пишущие «снисходительно» оценивали итальянских артистов, потому что и не ждали появления настоящих звезд в *провинциаль-*

ном театре, что оценка эта была «математической», т. е. напоказ бездушной: певцов хвалили за «добросовестность», Дирекцию – за «старания», дотошно высчитывали высокие ноты и ни слова не сообщали о том, чем же спектакль, сама опера, игра и пение произвели на публику такое впечатление, что ни о чем другом она не желала говорить. Один из историков старого Тифлиса рассказывал, что по мере того, как у грузин развивался интерес к народному искусству, к записи старинных песен и церковных напевов, по мере того как расцветала романтическая поэзия, в салонной ситуации и в застолье во второй половине XIX века очень часто грузинские стихи стали петь на мелодии из европейских опер или русских романсов⁴⁶. Эта довольно фантастическая деталь культурного быта резонирует стремлению итальянцев «в благодарность публике» вводить в свои бенефисы русскую речь и местные песни. «Тифлисский театрал» Н. Д-въ сообщает, например, что в бенефис Вазоли помимо прочего была представлена «замысловатая грузино-русско-итальянская интермедия»⁴⁷. Выясняется, что и наш патриотический шедевр – «Жизнь за царя» – впервые частично прозвучал в Тифлисе благодаря итальянцам: в бенефис госпожи Шёнинг 14 января 1855 года после «Севильского цирюльника» собирались исполнить два отрывка: Вазоли разучивала арию Антонида «Не о том скорблю, подруженьки», а Шёнинг должна была спеть партию Вани в квартете. В заключение планировалось выступление балета с Мазуркой из польского акта и «настоящей лезгинкой в грузинских костюмах»⁴⁸. В конце 1850-х годов очень часто в бенефисах исполнялась «Грузинская песнь».

Как видим, «знаки» постепенной диффузии культур, особенно заметные там, где культуры первоначально принадлежали разным мирам, наблюдаются и в Тифлисе. Обновление здесь шло очень быстро благодаря тому обстоятельству, что гражданские и военные чиновники из России были на Кавказе людьми временными, часто сменялись, и каждая новая «очередь» привозила с собой новые поветрия, взгляды, вкусы, моды, предпочтения. В период между началом Крымской войны и началом крестьянской реформы на Кав-

⁴⁶ Хаханов А. Два эскиза из культурной жизни грузин. СПб.: изд-во Ал. Алабидзе. 1905.

⁴⁷ Кавказ. 1855. № 2. С. 7.

⁴⁸ Кавказ. 1855. № 4. С. 15.

казе (1854–1864) в обществе произошли заметные психологические сдвиги, появился первый грузинский художественно-литературный журнал «Цискари» («Заря»), помимо будущей грузинской литературной классики печатавший переводы с европейских и русского языков, сложился круг будущей молодой интеллигенции: «тергдалеулеби» – «испивших вод Терека», т. е. путешествовавших за пределами Грузии, учившихся в России и Европе. Благодаря развитию книжной торговли жители Тифлиса могли подписываться на любые журналы и выписывать книги и ноты откуда угодно. Реклама местной книжной и нотной торговли в этот период тоже поражает богатством предложения⁴⁹. В том, что касалось интересующей нас итальянской, а также всякой другой оперы, недостатка не было: музыкальные магазины продавали клавиры всех модных опер без исключения, а также многочисленные переложения и парафразы популярных мелодий «для всех инструментов».

Чтобы эти утверждения не казались голословными, забегу чуть-чуть вперед и сошлюсь на фельетониста, который стал ведущим обозревателем тифлисских театральных сезонов в конце 1850-х годов и подписывался «Н-ръ П-въ». Пожалуй, он первым почувствовал дыхание новых времен и попытался описать те изменения, которым был свидетелем. В 1858 году в публикации «Тифлисский театр»⁵⁰ он развил целую теорию о пользе «одомашнивания» музыки, т. е. использования мотивов, сочиненных великими маэстро, в бытовых танцах и пьесах для любительского музицирования. В поток рассуждений попали и торговля фортепиано⁵¹, и распространение шарманки (о котором уже вскользь упоминалось), и мно-

⁴⁹ В первом номере «Кавказа» за 1860 г. напечатана нотная реклама, занимающая минимум полполосы. Здесь и многочисленные школы, включая этюды Черни, Бертини, Херца и Генерал-бас Фукса, и сонаты Бетховена, и современная виртуозная музыка: Шопен, Калькбреннер, Дрейшок. Список оперных клавиры в 2 и в 4 руки огромен, он включает практически весь популярный театральный репертуар.

⁵⁰ Кавказ. № 49. 26 июня; № 50. 29 июня. С. 251–258.

⁵¹ В другой корреспонденции, подписанной «Б. Б.», автор сообщил: «Один фортепьянный настройщик мне сказывал, что в 1846 году в Тифлисе было 11 фортепьян, а в настоящем их больше двухсот – прогресс изумительный, почти даже невероятный» (Кавказ. 1858. № 15. С. 60). Прибавлю, что в скором времени в газете появляется реклама роялей нескольких фабрик, имевших в Тифлисе магазины или комиссионеров.

жество колоритных «зарисовок»: собранные вместе, все эти необязательные речи, – журчание салонной болтовни, – помогают, тем не менее, понять, в какую сторону менялось общее умонастроение, явно корреспондирующее с российским «народничеством», и «увидеть» новое поколение гипотетических слушателей тифлисских итальянцев.

«Лет десять тому назад, – пишет Н-рь П-въ, – не проходило вечера, ночи, когда бы вы не слышали на перекрестках, на улицах, а еще больше на отдаленных окраинах города, близ духанов или в садах – здешней гуделки, благословенной, отечественной, родимой зурны. В тихую ночь эти звуки давали какой-то местный колорит городу и ярко, впечатлительно действовали на новоприезжего» (с. 257). «Зурначи остаются и до сих пор принадлежностью самых великолепных балов; но, увы! – они приглашаются туда не для услаждения слуха, а единственно для лезгинки, этого грациозного страстного танца, без которого не обходится здесь ни одной вечеринки... Но ежели за 10 лет назад преобладание зурны было неизбежным оттенком городской жизни Тифлиса, то в настоящее время промышленница-шарманка, порождение еврейско-немецкой избретательности, заменила ее в садах и на улицах» (с. 257). Далее автор сравнивает ценность того и другого и делает вывод, поражающий как симпатией к национальной кавказской музыке⁵², так и местом, кое отведено опере в процессе «народного просвещения». Грузинская музыка столь притягательна и самобытна, что «два, три удара искусной руки, прилежная разработка художника могли бы создать из этих простых, первобытных мотивов самое притягательное и оригинальнейшее произведение музыки. У нас могла бы возникнуть и создалась бы грузинская опера; стоит коснуться смычком волшебника, разбудить этот заколдованный мир резких звуков – и новые тайны гармонии явятся жадному уху слушателя...» (с. 258). По своему общественному назначению шарманка является «легчайшим проводником музыкальных идей в массы». «Что бы ни говорили скептики, но нельзя не признать, что между самыми пошлыми музыкальными инструментами, принятыми в народе, и самой избранной музыкой высшего круга существует связь, постепенность, развитие. Не будь у нас итальянской оперы, мы уве-

⁵² Напомню характеристику Соллогуба.

рены, что шарманка не принялась бы на наших улицах, и взаимно: не будь шарманки, то публика, которая постоянно битком наполняет раек, не пошла бы в театр слушать Россини, Доницетти или Верди. Значит, что музыка во всех своих проявлениях служит к образованию вкуса даже и в массе. Еще большее и значительное влияние она имеет на образованный круг; там уже занимаются ею сознательно: там она образует не только вкус, но и критику вкуса; у нас, как и в столицах, слышатся толки о музыке, составляются партии, возникает борьба, споры, противоречия... истина, облеченная красотою, художественная, берет перевес и начинает господствовать над пошлой стороною человека и общества...» (с. 258). Как следствие, возникает стремление к пониманию музыкального искусства, к музыкальному образованию. Но последнее доступно лишь для людей достаточных. У бедных нет ни денег на европейские инструменты, ни времени для занятий. «Им остается одно только средство для понимания музыки – слушать оперу» (с. 258).

Если опера – итальянская опера – действительно так влияла и на повседневную жизнь, и на образование идеала, возносящего над «пошлою стороною общества», как это хотелось нашему рецензенту, то во время Крымской войны с этим влиянием стало худо: весной 1853 года Воронцов уехал и в скором времени получил отставку, в 1853/54 и в 1854/55 оперные сезоны продолжались и даже пошли на *crescendo*: наняли новых солистов, артистов хора и оркестра, завели балет, поставили «Роберта-дьявола»⁵³, – однако на следующий сезон итальянская опера так и не открылась. Молчание продолжалось и зимой 1856/57 годов. Лишь в сентябре 1857-го наш знакомец Н-рь П-въ «особенно радостно» приветствует итальянскую оперу на тифлисской сцене. Прибыла новая труппа, и хотя «жаль, что мы в первый раз познакомились с голосами певцов на партиции очень блестящей, но очень шумной [«Эрнани»], как и все партитуры Верди, где громадная оркестровка иногда подавляет всю прелесть вокального исполнения»⁵⁴, все же рецензент вынужден констати-

⁵³ В фельетоне «Письма старого театрала о Тифлисском театре. 1. Былое и нынешнее» (Кавказ. 1855. № 73. С. 313–316) автор рассматривает всю историю театра в Тифлисе, начиная с 1845 г., и называет современный период «блестящим».

⁵⁴ Кавказ. 1857. № 73. С. 372.

ровать, что ансамбли и финалы звучали «грандиозно», «замечательно»⁵⁵, а также охарактеризовать каждого нового солиста. Впервые впечатления сопровождаются творческой биографией певцов. Примадонна госпожа *Стольц*⁵⁶ «почти еще никогда не пела», по выходе из пражской консерватории она два года училась в Милане у Ламперти, а затем в Триесте у своего родственника Луиджи Риччи [мужа сестры, композитора⁵⁷]. «Низкие ноты ее прекрасны и полны той драматической глубины, которая придает совершенно особый оттенок манере исполнения»⁵⁸, диапазон певицы от нижнего la до высокого do – более двух октав.

Первый тенор *Массини*⁵⁹ дебютировал в 1850 году в Барселоне, где пел партии Эдгара в «Лючии» и Эрнани. В 1852 году он выступал в Милане, затем в Бухаресте, Турине («Луиза Миллер» и «Трубадур»), снова в Милане – в «Пуританах» и «Норме», – в Болонье, Парме и, наконец, в Венеции, в театре Ла Фениче Массини пел в «Севильском цирюльнике» и «Ченерентоле». «В господине Массини мы сделали замечательное приобретение, – пишет рецензент. –

⁵⁵ Н-ръ П-въ считал, что главным реформатором старинной оперы был Моцарт с его «Дон Жуаном» и что выше Моцарта и Россини ничего не написано. Он с удовольствием вставлял в свои театральные заметки пространные эстетические и исторические экскурсы, обнаруживая порядочные знания. Верди он отнес к «натуральной школе», которой не признавал, а потому обвинял бедного композитора, за которым отрицал какой бы то ни было мелодический дар (!!!), в том, в чем чуть позже станут обвинять Вагнера. И хотя Н-ръ П-въ получал отпор от тифлисских приверженцев Верди, он продолжал стоять на своем и грубо обругал даже «Травиату», где ему понравилось только вступление. Сообщаю эти подробности, чтобы иметь возможность сократить цитаты словоохотливого критика.

⁵⁶ Тереза Штольц, кажется, самая известная вердиевская певица. О ней очень много написано. Кстати, это единственная артистка, чье начало карьеры в Тифлисе отмечено во всех словарях.

⁵⁷ Подробнее см. в моей статье «Итальянская опера в Одессе 1809–1865: Южная версия Северной Пальмиры». Сведения кавказского фельетониста совпадают с теми, которые приводят современные биографы Т. Штольц.

⁵⁸ Кавказ. 1857. № 73. 19 сентября. С. 372.

⁵⁹ Об этом певце никаких хотя бы косвенных сведений пока не нашлось. Судя по характеру информации, Н-ръ П-въ явно пользовался каким-то современным справочником (трудно представить себе, чтобы певцы того времени возили с собой пресс-релиз), но источник мне пока не удалось найти. В современных анналах членов этой труппы нет.

У него прекрасный голос и привлекательная метода, напоминающая Сальви с его бархатными звуками»⁶⁰. Партию Карла V пел *Бриани* – «баритон слишком замечательный даже и для тех слишком взыскательных знатоков, которые избалованы Тамбурины, Грациани и прочими знаменитостями». Бриани пел в лучших театрах Италии, в Ницце он был представлен вдовствующей императрице. Его гибкий голос и метода нравятся всем. Новый бас *Бонафос* пел Сильву. П-въ пишет, что Бонафос обладал сильным, но не первой свежести голосом и по основному амплуа был буффоном. «Раньше его очень ценили в Италии», он «провел 10 сезонов в Милане» и столько же в Венеции, Турине и Константинополе. *Орацио Бонафос* (Bonafos) – единственный персонаж этой труппы, некоторые сведения о котором мне удалось установить. В 1840-м он действительно выступал в Милане на сцене Ла Скала в опере Доницетти «Марино Фальеро». Это событие отмечено в миланском журнале «*Glissons, n'apuyons pas: giornale di Scienze, Lettre, Arti, Varietà, Mode e Teatri*». В № 27 за 1 апреля 1840 года в отделе театральной хроники говорится, что «Bonofos» <sic !> поразил всех своим голосом («una voce di grandito suono»⁶¹). В 1841 году Бонафос пел партию баса в комической опере Л. Риччи «*Chi dura, vince*», поставленной в Мантуе в Il Teatro Sociale, о чем тоже сохранила сообщение пресса – театральная хроника журнала «*Il Pirata*»⁶² за 28 марта 1841 года. Бонафос действительно был известен как бас-баритон, исполнявший преимущественно комические роли, именно в этом качестве он назван в печатном либретто оперы «Дон Паскуале» (Парма, Teatro Regio, 1870) и в постановке «Севильского цирюльника» в Комо (Teatro Cressoni di Como, ноябрь 1883). Довольно большое количество упоминаний об этом певце собрал портал musicsack.com, здесь зафиксированы следующие города и даты: 1850 – Генуя; 1851/1852 – Лиссабон; 1852, 1853, 1854 – Генуя; 1856 – Флоренция; 1870 – Пиза; 1873 – Асти; 1876 – Генуя. Как видим, современный послужной список Бонафоса не вполне совпадает с тем, что приведен фельетонистом «Кавказа», причин тому может быть множество. Удивление, скорее, вызывает сценическая карьера, продолжавшаяся более 40 лет (крайние даты: 1840 – 1883); что же касается Тифлиса, то на его месте в списке му-

⁶⁰ Кавказ. Там же.

⁶¹ Ibid. P. 108.

⁶² Il Pirata. 1841. Vol. 7. P. 319.

sicsack как раз большая хронологическая лакуна: Бонафос упоминается в «Кавказе» с 1857 по 1860 годы, видимо, он пел здесь в сезоны 1857/58 и 1858/59 годов. В этот период отмечены два бенефиса и возобновление «Севильского цирюльника», в котором он исполнил Бартоло, а второй бас, Гандини, — Дона Базилио (ноябрь 1857).

Помимо вышеупомянутых, Н-ръ П-въ называет еще двух молодых певцов: *Понтиролли* (сопрано) и *Феррари* (меццо). Первая некоторое время пела во Флоренции, на тифлисской сцене она дебютировала в «Трубадуре». Феррари после консерватории выступала в концертах, в том числе в Вене⁶³. Еще одна дама, *Кини-Орландини*, охарактеризована как «легкое контральто», она семь лет «выступала в лучших итальянских театрах», имела «небольшой, но хорошо развитый голос». В Тифлисе Кини привлекла сердца знатоков исполнением партии Азучены. В другом очерке, посвященном премьере «Трубадура», тот же автор писал: партия Азучены под силу лишь великим артисткам. В Париже ее пела знаменитая Борджи-Момо. «И столько ума и умения было выказано г-жей Кини при исполнении этой партии здесь, в Тифлисе, что мы не находим слов, как благодарить ее...» Голос артистки «симпатический, серебристый и обработанный, — верный, как инструмент»⁶⁴. Кроме того, перечислены еще г-жа *Мейсс*, г-да *Гропелло* и *Биазини*, второй тенор *mezzo carattere Казарини* и второй баритон *Баталини*. В декабре прибыл ожидавшийся с нетерпением «знаменитый баритон» В. *Фрезинг*⁶⁵, которому суждено было сыграть интересную роль в музыкальной жизни Тифлиса. Вместе с новой труппой в Тифлис приехал «маэстро Антонио *Торезелла*», который четырнадцать лет ставил оперы в Италии и в последнее время работал в венецианском театре Ла Фениче, где монтировал «Гугенотов» «в присутствии самого Мейербергера и заслужил его одобрение»⁶⁶. Не понимая, что значит «монтировал», если Торезелла явно был музыкантом (в течение нескольких

⁶³ Вполне возможно, что капельмейстер оперы Шёнинг (похоже, что он же был главным военным капельмейстером) был как-то связан с Веной и периодически нанимал там разных музыкантов, и не только для оркестра.

⁶⁴ Кавказ. 1857. № 80. С. 409.

⁶⁵ Как сказано в другом месте: «столь известный прежде в Германии, потом в Петербурге, потом в Москве и, наконец, в Тифлисе» (Кавказ. 1860. № 47. С. 285). Тем не менее никаких сведений об этом артисте найти пока не удалось.

⁶⁶ Кавказ. 1857. № 73. С. 372.

лет поставил в Тифлисе как *maestro di capella* примерно половину оперных спектаклей итальянской труппы, давал уроки музыки и пения⁶⁷), я попыталась найти какие-то сведения и была вознаграждена: на сайте *teatroverdi-trieste* наш герой упомянут как *maestro di* сого нескольких спектаклей в 1872–1874 годах⁶⁸. Возможно, и в Венеции он выступал в том же качестве. Поэтому его положение на Кавказе можно считать хорошей карьерой: он стал самостоятельно ставить и вести спектакли, а в начале 1860-х годов попробовал себя в роли импрессарио. Результат, однако, был отрицательный: театр стал приносить все больше убытков, и пришлось вернуться к старому способу управления через Дирекцию от канцелярии Наместника кавказского.

В 1857-м, если верить Н-ру П-ву, в оперу был нанят большой прекрасный хор, состоявший из артистов театра *Pergola* во Флоренции и *La Fenice* в Венеции. Все рецензенты, к каким бы партиям они ни принадлежали, единодушно пели дифирамбы великолепию ансамблей с хором и оркестром, в которых наконец-то зазвучало подлинное сердце итальянской оперы.

К этой благодостной картине следует добавить, что Тереза Штольц пела в Тифлисе с 1857 по 1863 годы, возможно, с небольшими перерывами. Из ее спектаклей были особо отмечены «Норма» (1858) и «Травиата» (1860). О «Норме» Н-ръ П-въ писал, что хотя голос Штольц далеко не так красив, как у Пасты, но ее душа великой артистки позволила ей достичь настоящих высот трагедии. «Третий акт – торжество искусства, верх истины, какая возможна на сцене; не той голой и угловатой истины, за которой, оригинальничая, бежит Верди, нет; а той поэтической, страшной, высокой истины, которая почерпается только в сердце, во глубине души, в этом источнике всякой поэзии». В третьем акте публика внемлет певице «не дыша»⁶⁹.

⁶⁷ См., напр., объявление: «Учитель музыки Антонио Торезелла предлагает уроки музыки и пения. У него же продаются или сдаются напрокат 2 фортепьяно венской работы отличного качества и гармонизм» (Кавказ. 1863. № 45. С. 284).

⁶⁸ <http://www.teatroverdi-trieste.com/00.stagionelirica0607/5.lasonnambula/8.precedenti.htm>

⁶⁹ Кавказ. 1857. № 85. С. 433.

Эпоха Штольц, Массини, Бриани, Фрезинга была, быть может, наиболее плодотворной в пока что недолгой истории тифлисской итальянской оперы. Несмотря на некоторые предубеждения меломанов старой школы, и новые, такие, как «Трубадур», «Риголетто», «Травиатта», и старые, такие, как «Эрнани» и «Ломбардцы», – оперы Верди утвердились на тифлисской сцене. Благодаря общим усилиям труппы и Дирекции они завоевали публику настолько, что на празднике, устроенном в честь приезда великих князей, показывали именно «Трубадура» как высшее достижение и символ самого большого успеха итальянского театра. Подводя итоги сезона 1857/58 гг., Н-рь П-въ писал: «Никогда еще наша сцена не имела такой полноты оркестра и таких хоров. Постановка пизэ могла поспорить со многими из театров Италии. Декорации, освещение, костюмы – всё это было более, чем удовлетворительно, большею частью даже роскошно»⁷⁰.

Постоянные похвалы хору и оркестру через некоторое время превратили их в постоянно концертирующие коллективы. Пени по поводу летней тишины после закрытия оперы стали забываться. С 1858 года появилась новая форма летних музыкальных развлечений – вокалы с итальянской музыкой.

В самый трудный для города период – около 1818 года – в Тифлисе с разрешения Ермолова поселилось примерно 500 семей немцев-хилиатов, пришедших в Россию из княжества Вюртембергского. Немцам отдали землю на далекой тогда окраине за Курой, они начали строиться и жили, главным образом, продажей продуктов: молока, сметаны, хлеба и т. п. К 1864 году население колонии «Новый Тифлис» удвоилось и затем постоянно росло. Немцы стали открывать аптеки, магазины европейских товаров, из них выходи-

⁷⁰ Кавказ, 1858. № 51. С. 261–262. Подведен и репертуарный итог: за сезон даны 78 спектаклей, исполнены 10 опер и несколько замечательных отрывков. «Эрнани» – 9 раз, «Лукреция Борджа» – 6 раз, «Трубадур» – 15 раз, «Норма» 9 раз, «Севильский цирюльник» 13 раз, «Любовный напиток» 5 раз, «Роберт-дьявол» 4 раза, «Дочь полка» 2 раза, «Луиза Миллер» 4 раза, «Риголетто» 6 раз. Кроме того, были исполнены отрывки из «Ченерентолы», «Капулетти и «Монтекки», «Пуритан», «Гугенотов», сцены из «Фрейшютца». Самыми лучшими по исполнению были «Норма» и «Риголетто». Третьим можно назвать «Севильского цирюльника». «Эрнани», «Лукреция Борджа», «Трубадур» и «Роберт-дьявол» шли равно удовлетворительно (с. 261).

ли хорошие музыканты, строители, педагоги, инженеры, архитекторы. Немецкая колония была практически уничтожена репрессиями 1930-х годов, а до того играла важную роль в жизни города, вела свою партию в хоре разнообразных укладов и культурных традиций. Немецкий район группировался вокруг Михайловской улицы, там же находились сады, в которых в середине 1850-х годов был построен Немецкий клуб. За колонией лежала территория общественного (бывшего когда-то дворцовым) сада Муштаид, где тоже постепенно строились различные увеселительные заведения, а в 1880-е годы проводилась Всекавказская выставка с павильонами достижений разных областей и народов. Теперь предоставим слово автору серии фельетонов «Письма в Петербург»: «Письмо XVIII»: «В нашем казенном саду, за Колонией, дважды в неделю играет музыка... строится новый воксал или зала для танцев, с платформою наверху. Между тем наш изобретательный небольшой иностранный клубик в Колонии, о котором я вам еще прошлым летом писал, очень удачно воспользовался каникулами оркестра отдыхающей итальянской оперы и пригласил его давать очень миленькие концерты или музыкальные вечера у них в саду, приправляя их фейерверками, очень хорошим буфетом и ужином. <...> Эти концерты или музыкальные вечера среди виноградных аллей, освещенных разноцветными фонарями, имели успех — и в прохладные лунные ночи дышали особой прелестью»⁷¹. Несколько полнее та же история рассказана в «Письме в Петербург XXVII: О тифлисских гуляниях». Здесь сообщается, что Немецкий клуб был основан в 1850 году, а концерты итальянской музыки в его загородной резиденции начались с 1858 года. Сад Муштаида, находившийся за Колонией, еще при Воронцове стал публичным. «Там играла прекрасная военная музыка и воксал был в распоряжении Фрезинга, баритона столь известного прежде в Германии, потом в Петербурге, потом в Москве и наконец в Тифлисе» Как ни пользовался Фрезинг в Европе заслуженною славою оперного певца; но на новом поприще своем ему приходилось нередко испытывать неудачи... Тем не менее воксал

⁷¹ Кавказ. 1858. № 68. С. 346. Концерты в Колонии просуществовали несколько лет. В мае 1860 г. был напечатан следующий анонс: «От старейшин Немецкого клуба извещается, что в течение текущего лета еженедельно по воскресеньям и по средам будут даваемы в клубе Концерты музыкантами Тифлисского театра». Вход в сад стоил 1 руб., дамы — бесплатно.

как-то держался еще большими обедами, пикниками и разными заказными праздниками в саду; но общественного гулянья у Муштаида все-таки не было. Нынешним летом и тут совершились заметные преобразования...». Сад при Немецкой Колонии снял Карл Мориджи, известный в Тифлисе содержатель гостиницы. Первый вечер был испорчен дождем, зато второй удался: публику развлекали ансамблями из опер и танцами.

В это же время А. Шёнинг, «наш даровитый капельмейстер», стал давать концерты у Муштаида, «и т.о. взял на свое попечение наши уши, предоставивши Фрезингу ведаться только желудками»⁷². Ужины с музыкой пользовались большим успехом: в Муштаиде за вечер продавали до 400 билетов. Были организованы средства передвижения, возившие людей в сады от Эриванской площади или из других мест центральной части Тифлиса. К сожалению, программы итальянских концертов печатались на афишах, поэтому о них ничего не могу сказать. Зато программы других концертов – Великопостных – частично сохранились в прессе. Первый цикл был объявлен в феврале 1859 года, газета «Кавказ» писала, что во время наступающего Великого поста в зале Губернской гимназии устраиваются музыкальные вечера: *«Исполнять будут творения Бетховена, Моцарта, Мендельсона, Шуберта, Гуммеля, не исключая, впрочем, совершенно и творений новейших компонистов»* [курсив оригинала]. В первый вечер играли трио Мендельсона и трио Бетховена, между ними Фрезинг пел балладу Шумана и романс Шуберта «Путник»⁷³.

Итак, к началу 1860-х годов итальянцы заполнили весь список своих обычных жанров: количество спектаклей в сезон приблизилось к восьмидесяти, зародились регулярные концерты и летние воксалы, продолжавшиеся чуть ли не с мая по октябрь. В Тифлисе не существовало «придворных» форм музыкальных выступлений, по крайней мере в газете о них не упоминается, однако, когда вы-

⁷² Кавказ. 1860. № 47. С. 285–286.

⁷³ Кавказ. 1859. № 14. С. 70. 11 марта того же года в театре был дан Большой вокальный и инструментальный концерт венского скрипача-солиста г. Носсека с участием Штольц, Кини-Орландини, Массини и Фрезинга (Кавказ. 1859. № 22. С. 106). Упоминаются местные музыканты: виолончелист Бергман, скрипач Лонго, валторнист Моска, флейтист Клемц, выступавшие с сольными номерами.

сокие особы посещали столицу Кавказа, для них устраивались все мыслимые формы увеселений: от маневров и охоты до балов и оперных спектаклей. Особенности местного гостеприимства оказались столь красочны, что позволю себе привести пространный отрывок из описания уже упоминавшегося празднества в честь приезда великих князей Николая Николаевича и Михаила Николаевича (будущего Наместника) в сентябре 1858 года. Пока Их Высочества находились в городе, они каждый вечер посещали итальянскую оперу. Особым аттракционом стал устроенный 14 сентября полевой смотр войск, в котором участвовало до 15 000 солдат и офицеров, разместившихся в огромном лагере в местности под названием Караяз. После смотра участники охотились на джейранов, а вечером обществу показали совершенно особенного «Трубадура», поставленного в зеленом театре. «Караязская сцена, – пишет Б. Б. в “Письме в Петербург XX”, – находилась в лесу, недалеко от лагеря, среди живописной зелени, под огромным плафоном вечернего неба. Аллея, ведущая от палатки к театру, была освещена сотнями разноцветных фонариков и роскошной иллюминацией, превращавшей весь лес в зачарованные сады Армиды: столько волшебного, фантастического и необыкновенно картинного было во всей этой обстановке. Великие князья, дамы и все остальные зрители поместились на площадке перед сценою, среди мрака и зелени; потому что на этот раз театральный зал, окруженный деревьями, для полноты впечатления сцены, не был решительно освещен. Свет выходил лишь от рампы, врытой немного в землю и очень искусно маскированной кустарниками. Между зрителями и рампой в углублении, обложенном зеленью, помещался оркестр, а над ним, в ветвях устарелых дубов, висел гладкий пунцовый занавес, необыкновенно эффектно делившийся от всей окружающей его зелени, особенно при освещении снизу. Вскоре он поднялся, превратившись в драпировку большими фестонами – и перед зрителем открылся дремучий лес – не поддельный, не писанный, – а в лесу горел настоящий костер, окруженный кузнецами-цыганами. Спектакль начался вторым действием Трубадура Верди, среди естественных декораций; – и эта опера была сыграна до конца с выпуском очень немногих сцен, что не повредило единству и целостности впечатления. <...> Вероятно, нигде, никогда Трубадур Верди не имел такой истинной постановки и таких зрителей».

В «партере» сидели образованные изящные горожане, а по ветвям мостились кюринцы и карабахцы, хевсуры и курды, сроду театра не видавшие. «Невозможно передать, как картинны и исключительны были эти фигуры горцев, прижавшихся меж зелени старых деревьев, озаренные необыкновенно эффектно светом оркестра и рампы; и удивление, и любопытство, смешанное с какою-то вопрошающею миною, отражались на их лицах, безмолвно и неподвижно смотрящих на сцену, где распевали Массини и Кини в своих разноцветных костюмах, и где граф Ди Луна (Бриани) расхаживал с рыцарями в пунцовых одеждах и в шлемах с перьями... Так иногда пантера, наткнувшись на становище охотников, где-нибудь в Индии, изподтишка залезает на дерево и с особенным любопытством поглядывает на поместившихся меж кострами людей».

«Спектакль прошел как нельзя удачнее. Наши артисты исполнили свое дело с особенным мастерством, несмотря на отсутствие резонанса. Высокие гости и публика были вполне довольны – и возвратились средь той же иллюминации в общий зал, где их ждал прекрасный хор музыки и горячий чай»⁷⁴.

На протяжении 1858–1863 годов итальянская труппа несколько раз обновлялась частями, на сезон 1863/64 был приглашен полностью новый состав. Неизменным оставалось лишь одно лицо – капельмейстер *Шёнинг*. В 1858 году к артистам, выступавшим с осени 1857 года (*Штольц*, *Кини-Орландини*, *Массини*, *Бриани*, *Гандини*, *Бонафос*, *Фрезинг*, *Гропелло*, *Казерини*), присоединились вторично приглашенные Дж. и А. Рамони, новая примадонна Скеджи (*Scheggi*, в 1852 году пела на одесской сцене), меццо-сопрано *Де Понте*, бас *Дедоменичи*, тенор *Морлей* и бас-буффо *Вилла* (впервые прибывший в Тифлис с кампанией Барбьери). В 1861/62 появились тенор *Марино-Пьетро* и баритон *Джиотти*, которых в 1862/63 сменили тенор *Чекки* и баритоны *Гранди* и *Туrolла*. В этом же сезоне выступала новая примадонна *Демиди*. Об этих артистах вообще ничего не удалось узнать, в газете только обругали Чекки за то, что он провалил свою прекрасную партию в опере «Страделла».

Заново нанятая на 1863/64 год итальянская труппа вызвала споры на страницах «Кавказа». Первый образец критической полемики возник благодаря несогласию фельетонистов П. Симонен-

⁷⁴ Кавказ. 1858. № 6. С. 389.

ко и Ивана Протопопова в оценке качества голосов и сценических красок новых артистов. «Отжав» обычное для русской «полемики» стремление любой ценой унижить оппонента, получим довольно утешительный «сухой остаток». Примадонна *Рубини-Зангери* почти сразу завоевала симпатии публики, изумив всех пением и игрой в третьем акте «Бала-маскарада», она обладала «звонким, свежим и чистым голосом», энергией, чувством и «сценической развязностью». Второе сопрано, госпожа *Д'Альберти*, была молода и хороша собой, много трудилась и обещала много хорошего. В ноябре она замечательно пела в «Сомнамбуле» и в «Пуританах», хотя поначалу производила впечатление ученицы. На «Пуританах» «театр был совершенно полон. При первом появлении на сцене г-жи Д'Альберти поднялось продолжительное, оглушительное единодушное рукоплескание. От начала до конца оперы мы не могли заметить в г-же Д'Альберти неопытности ученицы, напротив, она своим задушевым пением, своей безукоризненной игрой, своим тонким пониманием, заставила публику понять и прочувствовать то положение, в котором сама находилась. Ее неподдельная веселость при исполнении “rolасса”, момент помешательства Эльвиры, – то бред, то отчаяние, то веселость сумасшедшей в арии второго акта, доказали публике, насколько “ученица” Д'Альберти выше опытной примадонны г-жи Рубини-Зангери»⁷⁵.

Труппа этого сезона была намного меньше прежних. В нее входила еще одна дама: контральто Уберти (ее хвалили в «Фаворитке» и в «Бале-Маскараде»), *tenore di forza Джустини*, *tenore di grazia Бронзино* (оба с довольно слабыми голосами), баритон *Корти* (ужасающий, по мнению рецензентов, и в смысле постоянной фальши в пении, и в смысле «игры», вызывавшей смех зрителей), и наконец, русский бас *Кондратьев* (по словам фельетонистов, всегда и во всем замечательный). Геннадий Петрович Кондратьев – известнейший русский певец и режиссер Мариинского театра. Его биография наиболее подробно изложена у А. М. Пружанского⁷⁶, из нее мы узнаем, что, выйдя в отставку после Крымской войны, Кондратьев отправился в Милан и учился там на протяжении четырех лет: вокалу – у Э. Репетто, декламации и мимике у Торелли, а также поль-

⁷⁵ Кавказ. 1863. № 90. С. 542.

⁷⁶ Пружанский А. Отечественные певцы. 1755–1917: Словарь. В 2-х частях. Ч. 1. М., 1991. С. 230–231.

зовался советами Джудитты Пасты и А. Тамбурини. До Тифлиса он успел попеть в Наварре (Пьемонт), Флоренции, Турине, Триесте, Ливорно, Ницце, Болонье, Александрии. После сезона, проведенного в тифлисской итальянской опере, поступил в Мариинский театр, на сцене которого оставался до 1872 года, когда был назначен главным режиссером русской оперы. У Кондратьева был бас-баритон, владея итальянской школой, он мог петь и баритоновые партии. В Тифлисе к нему отнеслись хорошо, впрочем, оперных фельетонов в этот сезон было напечатано так мало, что невозможно даже установить репертуар певца, выделить его наиболее удачные роли.

Чтобы покончить с последним (пока!) относительно известным сезоном итальянской оперы в Тифлисе, добавлю, что снова были пополнены оркестр, хор и нанят балет, – Дирекция, перешедшая к кн. М. Туманову, намеревалась восстановить французский репертуар, чтобы привлечь *большие зрители*.

Да, читатель не ослышался. После триумфальных сезонов и хвалебных фельетонов в Тифлисе наступило оперное затишье. Во-первых, публика не уставала роптать на г-на Торезеллу за «докучливое однообразие репертуара». Во-вторых, итальянская игрушка в конце концов ей наскучила. Появились другие интересы, в театр стали ходить на премьеры, потому что, давая, например, «Трубадура» 15 раз в сезон, Дирекция копала могилу и труппе, и композитору, музыка которого застревает в ушах при первом исполнении. В фельетоне «Попурри» Г. С-въ в 1863 году писал: «В нынешний сезон опера уже не имеет для публики того высокого интереса, который имела прежде. Я помню еще то недавнее время, когда большинство публики о чем бы ни говорило, непременно окончит оперой и жарким спором за того или другого оперного сюжета. Тогда меломания одолевала Тифлис: все распевали арии, каватины и пр., даже уличные мальчишки пели по-своему итальянскую музыку и наигрывали арии на гармониках. Теперь не то. Театральная касса свободна от блокады и только в воскресные спектакли театр полон; в будни же приятная пустота и с нею полумрак...»⁷⁷. Много позже, в 1867 году, писали о том, что нынешние труппа и оркестр несравненно лучше прошлогодних, «но только новые спектакли дают полный сбор»⁷⁸. По-видимому, тех самых гипотетических любителей

⁷⁷ Кавказ. 1863. № 9. С. 51.

⁷⁸ Кавказ. 1867. № 14. С. 78.

итальянской оперы, которых мы так пристально искали в начале статьи, в Тифлисе было не так много, если их хватило лишь на три премьерных спектакля «Роберта-Дьявола» в 1854 году.

Впрочем, и сам Тифлис в эпоху наместничества великого князя Михаила Николаевича (1863–1884) все еще оставался маленьким городом с очень своеобразной локальной культурой, в которой европейская составляющая ограничивалась Головинским проспектом и оперой. Русские – многие из них, – занимавшиеся колонизацией и аккультурацией Кавказа, искренне любили Грузию, называли ее «русской Италией», но, как представляется сейчас, столь же искренне заблуждались по поводу того, куда они попали. Вот Пастернак в поэтическом восторге пишет Паоло Яшвили: «Этот город (Тифлис) со всеми, кого я в нем видел, и со всем тем, за чем в него ездил и что в него привозил, будет для меня тем же, чем были Шопен, Скрябин, Марбург, Венеция и Рильке, – одной из глав Охранной грамоты, длящейся для меня всю жизнь...» (30 июля 1932 года). Б. Л. уверен, что произносит *сильный* комплимент, поднимающий этот самый Тифлис на высший уровень *состоявшихся* вечных ценностей, защищающих его хрупкую лирическую душу. Для Яшвили подобная возгонка по меньшей мере обидна, потому что на его земле живет совершенно иное ощущение подлинности, – крови и почвы, – не нуждающейся в сравнениях и преувеличениях. Честность, явленность итальянского пения должна была на время покорить Тифлис своим героическим гедонизмом, столь же закономерен был переход к более спокойной фазе отношения, переросшего чудеса оперной мнимости. Шел незаметный взгляду процесс, аналогичный тому, который заставил русских оперных классиков буквально вызвериться на итальянский оперный театр, игравший по отношению к ним роль Голливуда. В тишине прозябал росток будущей тбилисской музыки, а вокруг крутились ручки шарманок и на больших балах танцевали лезгинку под зурну и димплипито.

23 июня 2012 г.

Н. А. и Г. М. Римские-Корсаковы (дед и внук):
Музыкально-поэтический постскриптим
к «Песне о блохе» Мусоргского¹

«Песню Мефистофеля о Блохе» М. П. Мусоргский написал в июле – октябре 1879 года: она прозвучала в концерте 8 апреля 1880 года в исполнении автора и певицы Д. Леоновой, которой посвящена, и была напечатана уже после кончины автора в редакции Н. А. Римского-Корсакова (СПб.: В. Бессель и К^о, 1883²).

Нет никакого сомнения в том, что она разделила со всеми сочинениями Мусоргского, которые «приводил в порядок» для их издания Римский-Корсаков, судьбу и напряженное отношение к ним со

¹ В статье использованы материалы монографии автора: *Климовицкий А. Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена: Публикация и исследование / Научн. ред. К. И. Южак; на рус. и англ. яз.; пер. с рус. П. Уильямса; под ред. С. Кемпбелла. СПб., 2003.*

² Переиздана в 1908 г. без изменений нотного текста; добавлены французская и немецкая версии подтекстовки и заголовка, уточнен и расширен выбор певческого голоса: 1883 – средний голос, 1908 – баритон или бас. 1-е издание перепечатывалось неоднократно, даже после выхода 2-го: сохранялись те же доски – 1456 – и дата цензурного разрешения, менялись реквизиты фирмы и содержание росписи издаваемых сочинений на обложке; например, уже в годы Первой мировой войны, когда Петербург был переименован в Петроград, список романсов и песен Мусоргского пополнился семью номерами под редакцией В. Г. Каратыгина. Во 2-м издании (номер досок – 5947) добавлены подтекстовки на французском и немецком языках, обложка содержит интересную дополнительную информацию о планах фирмы W. Bessel & Cie; хотя список вокальных сочинений Мусоргского ограничивается здесь только отредактированными Римским-Корсаковым, зато включает ряд их оркестровых версий (три выполнены Глазуновым, четыре – Римским-Корсаковым). Объявлена здесь и инструментовка «Песни Мефистофеля», но конкретный автор работы не указан. Об этом см.: *Климовицкий А. Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена. С. 146.*

стороны редактора. «Я очень немного могу сказать о Мусоргском в связи с годами моего учения у Римского-Корсакова, – вспоминал впоследствии И. Стравинский. – В то время, находясь под влиянием учителя, который пересочинил заново почти все творения Мусоргского, я повторял то, что обычно говорилось о его “большом таланте” и “бедной технике” и о “значительных услугах”, оказанных Римским его “запутанным” и “непрезентабельным” партитурам. Довольно скоро, однако, я понял пристрастность подобных суждений и изменил свое отношение к Мусоргскому. Это было еще до того, как я вступил в контакт с французскими композиторами, которые, конечно, были горячими противниками корсаковских “транскрипций”. Даже предубежденным умам становилось ясно, что произведенная Римским мейерберизация “технически несовершенной” музыки Мусоргского не могла быть более терпимой.

Что касается моих личных чувств (хотя в настоящее время я мало соприкасаюсь с музыкой Мусоргского), думаю, что несмотря на ограниченные технические средства и “неуклюжее письмо”, его подлинные партитуры повсюду обнаруживают бесконечно большую музыкальную ценность и гениальную интуицию, чем “совершенные” аранжировки Римского»³.

Как видно из развернутого признания Стравинского, композитор безоговорочно стоит за подлинного Мусоргского и принципиально не приемлет по отношению к нему никакой редактуры, в особенности направленной на всякого рода «исправления и улучшения», «приведение к нормам и правилам», которыми отличается – при всей ее исторической значимости – редакция Римского-Корсакова, видевшего в шедеврах Мусоргского – о чем с болью писал Стравинский – «результат недостаточного музыкального воспитания и несовершенной композиторской техники»⁴. Он характеризует Мусоргского как «мудрого и уверенного в себе художника»⁵ и не может забыть

³ *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник; ред. Г. А. Орлова; общая ред. М. С. Друскина. Л., 1971. С. 51–52.

⁴ *И. Ф. Стравинский – В. Э. Направнику.* 15.XI.1932 // *И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы* / Сост. Л. Дьячковой; общая ред. Б. М. Ярустовского. М., 1973. С. 492.

⁵ *Стравинский И.* Хроника моей жизни / Пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной; ред. А. М. Шадрина; ст. и общая ред. В. М. Богданова-Березовского. Л., 1963. С. 90.

о недооценке современниками, а среди них Римским-Корсаковым и Направником, – его «подлинных музыкальных открытий»⁶.

Да и для Римского-Корсакова работа над сочинениями Мусоргского была и профессионально, и психологически проблемой, – поразительное в своей беспощадной точности и будто адресованное психоаналитику его признание, сделанное в период работы над наследием покойного композитора немногим более года спустя после его кончины: «Вообще Мусоргский и Мусоргский; мне кажется, что меня даже зовут Модестом Петровичем, а не Ник[олаем] Андр[еевичем], и что я сочинил “Хованщину” и, пожалуй, “Бориса”. А относительно “Хованщины” тут есть и доля правды»⁷.

«Песня о блохе» была среди опусов Мусоргского, которые отметили суровые редакторские слух и око Римского-Корсакова. Выразительный пример: чередование во втором (тт. 40–49) и третьем (тт. 53–60) куплетах «Песни» трезвучий в терцовом соотношении – тонического и III ступени (в третьем куплете – III низкой) – обогащено эффектом мерцания других тональностей, привносящих в их колорит специфическую многозначность: тонические трезвучия расцвечены неаккордовыми тонами (в третьем куплете и в нетоническое трезвучие, *F-dur*, внедрен чуждый тон – *g*¹). В обоих куплетах тоника укладывается в септаккорд (*I₇*); но благодаря его регистровому расположению реально значимым является полигармоническое сочетание двух трезвучий: *H-dur+dis-moll* в одном случае, *D-dur+fis-moll* – в другом. Само чередование гармоний охватывает во втором куплете только нижний пласт (в верхнем обе они фактически связаны общим трезвучием *dis-moll*), в третьем – и большую часть верхнего (поскольку здесь аккорды содержат только один общий тон). Поэтому во втором куплете тревожный набат в партии певца естественно располагается в *dis-moll*; в третьем же куплете, с его более сложным гармоническим контекстом (к вертикальному сочетанию *D-dur+fis-moll* добавляются однотерцовые отношения по горизонтали: *fis-moll/F-dur*), роскошная величальная фанфара должна оставаться в *D-dur*. Эти экстраординарные

⁶ И. Ф. Стравинский – В. Э. Направнику. 15.XI.1932 // И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы / Указ. изд. С. 492.

⁷ Н. А. Римский-Корсаков – С. К. Кругликову, письмо от 1 июля 1882 г. // Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. В 8 т. М., 1955–1981. Т. VIII-а. С. 90.

для своего времени сопоставления Римский-Корсаков заменил более спокойными и связными, строго диатоничными последованиями освобожденных от «излишеств», чистых *трезвучий*: *H-dur-dis-moll*, *D-dur-fis-moll*.

Примечателен и т. 2 инструментального вступления: у Мусоргского – нестандартная фразировка мелодии (вместо «выдоха» в конце – тревожная интонация: акцент и *sf*); а главное – детализация длительностей в пятизвучном аккорде: они записаны так, что образуют четыре линии, последовательно выключающиеся на каждой восьмой (сначала – условно – тенор, потом двухголосный альт, потом – дважды – сопрано, затем бас). Играющему тут есть над чем поработать. Римский-Корсаков, естественно, рационализировал здесь запись и тем упростил задачу исполнителя.

Возможно, что его работе над подготовкой к изданию «Песни о блохе» Мусоргского обязано напрямую сюжетно с ней связанное стихотворение-шутка Римского-Корсакова, дотоле неизвестное:

**Басня-шутка «Блоха на Казбеке»
Сл[ова] Н. А. Римского-Корсакова**

Однажды человек
На станции Казбек
Остановился на ночлег.
Всю ночь блоха его кусала –
Вот басни сей начало.
Читатель спросит: где конец?
Убил блоху тот молодец.
И той блохи с тех пор
Не стало на веки
На Казбеке.

Не станем обсуждать поэтические достоинства публикуемого стихотворения – их, конечно же, нельзя назвать в художественном отношении значительными. Вспомним, однако, знаменитые слова А. С. Пушкина:

«Всякая строчка великого писателя становится драгоценной для потомства. Мы с любопытством рассматриваем автографы, хотя бы они были не что иное, как отрывок из расходной тетради или записка к портному об отсрочке платежа. Нас невольно поражает мысль, что рука, начертавшая эти смиренные цифры, эти незначащие слова, тем же самым почерком и,

быть может, тем же самым пером написала и великие творения, предмет наших изучений и восторгов⁸.

Пушкинские строки вызывают потомков к осмотрительности: за скромным литературно-поэтическим опытом Римского-Корсакова таится возможность узнать о нем если на первый взгляд даже нечто и не очень существенное, но, в любом случае, ранее неизвестное. Однако именно этим литературно-поэтический опус композитора интересен нам, ибо приоткрывает новое в характере его контактов со своим временем.

Басня-шутка Римского-Корсакова выполнена в традициях стихотворной пародии-эпиграммы, объект которой совершенно необычен – *музыка* («образ музыки»). Выскажем предположение: в данном случае не музыка вообще, а «Песня» Мусоргского, возможно даже, какое-то, или какие-то, конкретные ее исполнения⁹. В этом нет ничего удивительного, если представить музыкально-исторические и культурно-психологические составляющие драматического сюжета, обозначенного именами обоих композиторов, после безвременной кончины Мусоргского оказавшихся вовлеченными в

⁸ Пушкин А. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1958. Т. VII. С. 410.

⁹ Исполнительское бытование «Песни о Блохе» действительно изобилует множеством поводов для пародирования. Она, как было указано, посвящена певице Д. Леоновой, ставшей ее первой исполнительницей (аккомпанировал автор). «Песня» и издана была в расчете только на женский голос, и вокальная партия ее нотировалась в скрипичном ключе. Однако когда «Песню о Блохе» исполнил Ф. Шаляпин, во всех последующих изданиях она нотировалась только в басовом ключе. О перипетиях, связанных с оркестровкой «Песни» в разные годы, см.: Климовицкий А. Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена: Публикация и исследование / Указ. изд.; его же: Стравинский и Шостакович: Инструментовки «Песни о Блохе» // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая, М. А. Якубов. М., 1981. Вып. I; его же: Бетховен, Берлиоз, Гуно, Мусоргский, Стравинский, Шостакович: Неожиданная встреча в погребке Ауэрбаха // Памяти Михаила Семеновича Друскина: В 2-х кн. Кн. I: Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая, А. К. Кенигсберг, Л. В. Михеева. СПб., 2009; его же: А. К. Лядов в работе над оркестровкой «Песни о блохе» М. П. Мусоргского (к предстоящему изданию автографов) // Памяти Анастасии Сергеевны Ляпуновой / Сб. статей и материалов. Петербургский музыкальный архив. Вып. 9. СПб., 2012; его же: Неизвестный опыт оркестровки А. К. Лядовым «Песни Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» М. П. Мусоргского» (рукопись, готовится к изданию).

столь суровые жизненные и творческие отношения (они и до того отличались сложностью и напряженностью), их в пору назвать испытанием¹⁰. Ведь жанр басни-шутки близок *транспародийному*¹¹: за ним – «возвращение» музыки к «адекватному» ей тексту (каким, возможно, в досаде и раздражении он представлялся Римскому-Корсакову-редактору, вконец измучившемуся от непрестанных «сражений» с Мусоргским).

Действительно, в басне-шутке Римского-Корсакова (как и в «Песне Мефистофеля о блохе» Гете, как и в переводе ее А. Струговщиковым) легко узнаются специфические свойства, присущие басне как *дидактическому жанру*. В этой связи пришла пора назвать еще одно имя: Козьмы Пруткова, в творчестве которого была широко представлена басня – басня-эпиграмма, басня-шутка, басня-пародия, пользовавшаяся оглушительной популярностью, читаемая и любимая современниками. Приведем несколько «говорящих» названий прутковских басен: *Незабудки и запятки, Гусли, Свет и тени, Звезда и брюхо, Разница вкусов, Шея, Червяк и попадья, Цапля и беговые дрожки, Помещик и трава, Чиновник и курица, Пастух, молоко и читатель...* Первое Полное собрание стихов его вышло в

¹⁰ Подобный – напряженный тип редакторского общения с музыкой гениального Мусоргского отчасти был свойствен и А. Лядову, которого Римский-Корсаков привлек к этой работе. «Считая, что “несовершенства письма” его [Мусоргского] требуют обязательных коррективов, Лядов в то же время, как чуткий музыкант, видел, что “исправления” неизбежно нарушают специфические индивидуальные черты стиля композитора», – отмечал М. Михайлов, – приводя в подтверждение поразительно глубокое наблюдение Лядова. «Легко, конечно, то или иное странное удвоение выбросить, почистить всякие неприятные параллелизмы, привести в порядок модуляцию. Одна только беда: получается совсем не то, что у Мусоргского. <...> Вот и не знаешь, как быть. Оставишь, как сам он написал, – нескладно, неправильно, безобразно. Наведешь порядок – не Мусоргский» (Михайлов М. А. К. Лядов. Очерк жизни и творчества. 1965. С. 40–41). А рядом – парадоксальное, но очень «лядовское» упоминание о Мусоргском... в связи с оперой А. Рубинштейна «Дети степей», отношение к которой у Лядова, мягко говоря, критическое: «Боже, какое голосоведение! В опере есть милые места. Но техника, техника, родной брат Мусоргского» (Цит. по: Михайлов М. А. К. Лядов. Очерк жизни и творчества. Указ. соч. С. 41).

¹¹ Определение предложено Е. В. Хворостьяновой. Е. В. отзывчива к моим вопросам, связанным с проблемами стиховедения. С глубокой признательностью отмечаю плодотворность нашего многолетнего сотрудничества.

1884 году и с тех пор до 1916 года выдержало 12 изданий! Строки Козьмы Пруtkова цитировали И. Тургенев, А. Герцен, И. Гончаров, М. Салтыков-Щедрин; Ф. Достоевский назвал его «великолепный Козьма Пруtkов», его последний фельетон назван – «Из дачных прогулок Козьмы Пруtkова», в котором, правда, нет прутковских «мотивов», кроме подписи, но стиль совершенно прутковский. Басню Пруtkова «Осада Памбы» читают герои романа «Село Степанчиково и его обитатели», басню «Кондуктор и тарантул» («...ведь совершенство в своем роде») Достоевский вспоминает в «Дневнике писателя» в 1876 году.

Конечно же, Римский-Корсаков не мог не знать стихов Козьмы Пруtkова. И совершенно естественными оказываются стилистические переключки *басни-шутки* Римского-Корсакова «Блоха на Казбеке» с *басней* Козьмы Пруtkова¹²:

Кондуктор и тарантул

Басня

В горах Гишпании тяжелый экипаж
С кондуктором отправился в вояж.
Гишпанка, севши в нем, немедленно заснула;
А муж ее, меж тем, увидя тарантула,
Вскричал: «Кондуктор, стой!
Приди скорей! Ах, боже мой!»
На крик кондуктор поспешает
И тут же веником скотину выгоняет,
Промолвив: «Денег ты за место не платил!»
И тот час же его пятою раздавил.

Читатель! Разочти вперед свои депансы,
Чтоб даром не дерзать садиться в дилижансы,
И норови, чтобы отнюдь
Без денег не пускаться в путь;
Не то случится и с тобой, что с насекомым,
Тебе знакомым.

Знакомство с обеими баснями обнаруживает не просто сходство их сюжетов: оба разворачиваются в нелепо-экзотических пространствах (*Казбек*, вершина кавказского хребта, и *Гишпания*); в обеих некий *человек* и *кондуктор* доблестно сражаются с отвра-

¹² Возможно, что жанровое определение своего стихотворения – *Басня-шутка* – Н. Римскому-Корсакову подсказали и *Басни* Козьмы Пруtkова.

тительным насекомым: *блохой* и *тарантулом*, ядовитым пауком; оба совершенно сходным образом одерживают над ними героическую победу: *человек* блоху убил, *кондуктор* тарантула пятою раздавил; в обеих баснях присутствует фигура *Читателя*.

Конечно же, в их стилистике реализована поэтика абсурда и анекдота, в них много нарочито «ненужного», откровенно лишнего и нелепо нагроможденного. Казбек, гора центральной части кавказского горного хребта (а за ней к тому же тень пушкинского «Кавказ подо мною...»), в заглавии корсаковской басни – станция, где остановился на ночлег некий человек. По абсурду и нелепости Казбек Римского-Корсакова вполне соперничает с прутковскими *горами Гиппании*. Наконец, обе басни выдержаны в ритме вольного ямба (предпоследние строки без рифмы), в них использована характерная для басни двучастная композиция (с непременно *моралите*).

Это стихотворение Римский-Корсаков знал не только как читатель своего времени, но и по поводу совершенно личного: 6 марта 1906 года по случаю дня рождения хозяина дома (ему исполнилось 62 года), как обычно, собралось множество гостей. В. Ястребцев сохранил описание этого праздника: «Был на званом вечере у Римских-Корсаковых <...> Народу было много <...> всего 33 человека. Для начала музыки Игорь Стравинский сыграл своего “Кондуктора и Тарантула”»¹³.

¹³ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Запись от 6 марта 1908 г. Т. 2. Л., 1960. С. 380. *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания... [1886–1908]. Под ред. А. В. Оссовского. [Предисл. М. Янковского. Подгот. к печати К. А. Вертков и Э. Э. Язовицкая]. В 2-х т. Л., 1959–1960. (Гос. науч.-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии). В. Варунц приводит слова композитора и комментирует их: «Характерно замечание Стравинского по поводу этого сочинения: “Думаю, что эта пьеса была для фортепиано, инспирированная [стихотворением] Козьмы Пруткова” <...> Композитор говорит о фортепианной пьесе, в то время как можно было бы предположить, что речь должна идти о вокальном сочинении» (*Стравинский И.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. В 2 т. Т. 1: 1882–1912 / Сост., текстологическая ред. и ком. В. П. Варунца. М., 1997. С. 157, 158). Сочинение не издано. Рукопись его утеряна. Исполнялось ли оно еще – неизвестно. В этой связи, несомненно, интересно назвать тех, кто присутствовал при исполнении «Кондуктора и тарантула» Стравинского, – из полного перечня, составленного Ястребцевым, это: В. Стасов, А. Глазунов, Ф. и С. Блуменфельды, А. и В. Оссовские, В. и А. Бельские, Н. Забелла, Р. Иванов-Разумник, М. Римский-Корсаков...

Теперь вернемся к стихам самого Н. А. Г. М. Римский-Корсаков, внук композитора, положил их на музыку¹⁴. Совершенно очевидно, что Г. М. знал «Песню о блохе» не только Мусоргского, но и Бетховена, — улики основательного знакомства с обеими налицо. Внук Н. А. Римского-Корсакова, ученик М. О. Штейнберга, с которым обсуждались (в том числе и в письмах) обе работы Стравинского и который присутствовал на знаменитом концерте в Зале Дворянского собрания, где они исполнялись под управлением А. Зилоти с участием Ф. Шаляпина, Г. М., скорее всего, знал и оркестровки обеих «Песен» Стравинского. Оркестровка Стравинского «Песни» Бетховена была издана С. и Н. Кусевицкими в 1913 году и попросту не могла остаться ему неизвестной. Инструментовка «Песни о блохе» Мусоргского готовилась в конце 1913 — начале 1914-го года к публикации. Партитура была награвирована, уже были отпечатаны корректурные оттиски¹⁵. Издание прервалось в связи с мировой войной и революцией в России. Корректурные же оттиски в неопре-

¹⁴ Неизданная рукопись хранится: КР РИИИ. Ф. 100. Оп. 2. Ед. хр. 17. Занимает два вертикально развернутых двенадцатистрочных нотных листа клавирного формата (300 x 220), заполненных с обеих сторон. Записи выполнены чернилами. (Л. 3-3 об. — тон более интенсивный, лл. 4-4 об. — выцветший). Сохранность в целом хорошая (л. 3-3 об. — края правого поля истрепаны). См.: Иллюстрации № 19–22.

¹⁵ Скорее всего, тот факт, что подготовка к печати уже находилась на стадии корректурных оттисков, — а в музыкальных кругах это событие не могло не вызвать к себе если не интерес, то внимание непременно, — преломился в представлении об издании как о реально состоявшемся: о партитуре Стравинского как о выпущенной в 1914 г. издательством «В. Бессель и К^о в СПб» сообщает в редакционном предисловии к публикации романсов и песен Мусоргского П. Ламм (*Ламм П.* От редактора // *Мусоргский М.* Полн. собр. соч. М., 1934. Т. V. Вып. 8: Романсы и песни. С. VIII.). Остается загадочным и следующее утверждение Ламма: «[партитура Стравинского] напечатана в 1931 г. в академическом издании Музгиза, совместно с Универсальным издательством, с русскими и оригинальным немецкими текстом Гёте)» (*Там же*).

Все, что имело какое-либо отношение к изданию сочинений Мусоргского в редакции Римского-Корсакова или П. Ламма, а значит, к разгоревшейся вокруг этого жаркой полемике между их сторонниками и противниками, не могло остаться вне напряженного внимания и личной заинтересованности М. Штейнберга, ученика и зятя композитора, и, конечно же, Г. М., внука композитора и ученика М. Штейнберга.

деленном числе экземпляров сохранились, и более чем вероятно, что какой-то из них должен был оказаться у М. Штейнберга, имевшего к истории этой оркестровки прямое отношение. В таком случае его, скорее всего, знал и Г. М., принявшийся за музыку к басне шутке «Блоха на Казбеке» на стихи Н. Римского-Корсакова¹⁶.

Г. М. написал две ее версии: 1 – *Allegretto quasi andante, B-dur*, 2/4, вокальная партия в басовом ключе (л. 3-3 об.); 2 – *Andante, C-dur*, 2/4, вокальная партия в скрипичном ключе (л. 4-4 об.). Возможно, он имел в виду разных исполнителей, на которых ориентировался. Тем не менее, в этом, достаточно незначительном эпизоде, по-видимому, нашла отражение примечательная коллизия, связанная с историей тесситурно-тембровых решений вокальной партии в оригинале и оркестровках обеих песен. Вокальная партия «Песни о блохе» Бетховена (оригинал) нотирована в скрипичном ключе, в оркестровке Стравинского – в басовом (писалась для Шаляпина). Вокальная партия «Песни о блохе» Мусоргского (оригинал) – в скрипичном ключе (писалась для Д. Леоновой), в оркестровке Стравинского – в басовом (писалась для Шаляпина, после его исполнения во всех последующих изданиях «Песни» вокальная партия печаталась только в басовом ключе: скрипичный ключ остался фактом ее предыстории).

Оркестровке Стравинского предшествовали незаконченная оркестровка «Песни» Мусоргского А. Лядовым, начатая в 1902–1906 годы, и Ю. Сахновским (прозвучала в исполнении Шаляпина в 1904 году). В обеих вокальная партия нотирована в басовом ключе¹⁷.

¹⁶ И М. Штейнберг и Г. М., как члены семьи, где, естественно, тщательно собиралась каждая связанная с Н. А. Римским-Корсаковым жизненная подробность, деталь, слово, скорее всего, знали, что Шаляпин, давно мечтавший исполнить «Песню о блохе» Мусоргского с оркестром, с соответствующей просьбой обратился к Н. А., который, после некоторого размышления, сославшись на занятость, переадресовал просьбу Шаляпина к А. Глазунову, также от нее отказавшемуся.

¹⁷ Об этом см.: *Климовицкий А. А. К. Лядов в работе над оркестровкой «Песни о Блохе» М. П. Мусоргского (к предстоящему изданию автографов-факсимиле) // Петербургский музыкальный архив. Вып. 9: Памяти А. С. Ляпуновой. СПб., 2012; Климовицкий А. Неизвестный опыт оркестровки «Песни о блохе» М. П. Мусоргского: По материалам рукописного наследия А. К. Лядова (подготовлено к печати).*

Знали ли о них Стравинский, Штейнберг – неизвестно (тем более это относится к Г. М.).

Заголовки размещены на титульных страницах обеих его рукописей (л. 3, л. 4) и занимают три верхних нотных стана. В обоих случаях название – *Блоха на Казбеке* – подчеркнуто волнистой чертой, ниже в круглых скобках указано жанровое определение – *Басня-шутка*, рядом справа (и ниже) – *Слова Н. А. Римского-Корсакова, музыка Г. М. Римского-Корсакова* и в скобках – дата (1935). Отметим здесь первое расхождение в оформлении обеих рукописей: на л. 4 авторы текста и музыки представлены не двумя инициалами, как на л. 3, а одним. Отсутствует здесь и дата сочинения – она выставлена в конце рукописи (л. 4 об.) под подписью композитора.

В басне-шутке 30 тактов, постраничное распределение их в обеих версиях почти синхронно, но не идентично: на титульных листах (л. 3 и л. 4) первой (B-dur) и второй (C-dur) соответственно 18 и 17 тактов, на оборотных (л. 3 об и л. 4 об.) – 12 и 13. Обе версии различаются деталями оформления и проработанностью динамических указаний. Например, в начальных тактах первой, B-dur, дважды выставлено *mp*: 1-й затакт (фортепианная партия) и 2-й такт (при вступлении солиста), тогда как на тех же позициях во второй, C-dur, дважды выставлено *mf*, а при вступлении солиста – *sf*. Одновременно в тактах 1-2 басни-шутки B-dur применены клинья (<), тогда как в версии C-dur они встречаются лишь однажды в т. 4. Характер этих разночтений, да и вид рукописей дает основания предположить, что *первой* была написана басня-шутка C-dur (в т. 7 – л. 4 в фортепианной партии – следы исправлений карандашом), *второй* – B-dur (в тт. 21–22 – следы тщательного соскабливания бритвой предыдущей записи в строке вокальной партии, на месте которой аккуратно вписан новый текст)¹⁸. Целый сюжет – вокруг метрической задумки автора. В т. 13 в басне-шутке C-dur Г. М. выставил в партии фортепиано указание *a 3*, чем подчеркнул, что группа из трех восьмых – триоль. При этом, однако, допустил (по рассеянности?) ошибку, записав в обеих версиях триоль восьмыми, вместо шестнадцатых.

Та же ошибка и в басне-шутке B-dur: триоль записана восьмыми, но указание *a 3* отсутствует. По-видимому, что-то Г. М. здесь беспокоило...

¹⁸ «Обратная» архивная последовательность представляется случайной.

Таблица соотношения разночтений

	Блоха на Казбеке (Басня-шутка). Слова Н. А. Римского-Корсакова. Музыка Г. М. Римского-Корсакова (1935). <i>Allegretto quasi andante. B-dur.</i>	Блоха на Казбеке (Басня-шутка). Слова Н. [А.] Римского-Корсакова. Музыка Г. [М]. Римского-Корсакова. <i>Andante. C-dur.</i>
Тт		
затакт	^m p (ф-п)	^m f (ф-п)
Т. 1	> клин (ф-п, 2-я четв.; 4-я восьмая, пр. – лев. рука)	^m f (ф-п)
Т. 2	> клин (ф-п, 1-я четверть, пр. рука и лев. рука) ^m p (четвертая восьмая в вок. партии)	^s f (ф-п)
Т. 4	> клин (ф-п, 1-я четверть, пр. рука)	> клин (ф-п, 1-я четверть, пр. рука)
Т. 7	вилочка крещендо внутри ф-п акколады и между партиями вок. и ф-п	
Т. 8–9	Вилочка диминуэндо внутри ф-п акколады и между партиями вок. и ф-п	
Т. 13		a 3 (метрическое указание в партии пр. руки ф-п акколады)
Т. 14		<i>mi</i> буквенное уточнение исправленной ноты в ф-п партии (пр. рука)
Т. 15	gliss[ando] (вок. партия);	gliss[ando] (вок. партия);
Т. 16	poco lento (вок. партия)	<i>f</i> (вок. партия)
Т. 18	<i>f</i> (ф-п партия)	
Т. 19	piu mosso (вок. партия); <i>mf</i> (ф-п партия)	
Т. 22		<i>fff</i> (вок. партия); <i>ff</i> (ф-п партия)
Т. 24	<i>ppp</i> ; Sons harmoniques	<i>ppp</i> ; Sons harmoniques
Т. 25	<i>pp</i> (ф-п партия)	<i>p</i> (вок. партия); <i>pp</i> (ф-п партия)

Т. 26–28		crescendo poco a poco (вок. партия);
Т. 28		вилочка крещендо (вок. партия);
Т. 29	<i>ff</i> (вок., ф-п партии)	<i>f</i> , <i>ff</i> (первая-четвертая восьмые, вок. партия)

В музыкальном решении «Песни-басни» легко угадываются «тени» обеих «Песен»: «кусачие» морденты с октавными отскоками вниз, разнообразные форшлагги – колючие, изобразительные, октавные скачки, острая артикуляция, разнообразная техника искрометных трелей (*от* Бетховена), «инфернальные» тираты тридцатьвторыми, игра с метрической переменностью и тактовой чертой (рефрен «Песни» Мусоргского), глиссандо (*от* Мусоргского же: очевидный перифраз знаменитого мефистофельского хохота-взрыва – «Ха, ха, ха, ха...»).

Само собой разумеется: все подобного рода (*от* Бетховена ли, Мусоргского) имеют вполне условный (если даже и не умозрительный) и не более чем случайный характер. И стихи эти Н. Римского-Корсакова к образцам поэтического творчества (каких, скажем, немало у П. Чайковского) не отнести. Да и сами опусы Г. М. скорее представляют собой интерес как факт несомненной, но все же неожиданной, почти случайной удачи автора, отнюдь не являющейся по природе своей композиторской и, скорее всего, обязанной приобретенному профессиональному опыту автора, памяти – зрительной, моторной, обеспеченной средой, выучкой, в случае же с Г. М. – особенно семьей...

Поэтому уместно привести здесь сохраненные впечатления о нем тех, кто застал его и так или иначе общался с Г. М.

«Он был довольно высок, несколько сутуловат, с небольшой бородкой и корсаковским разрезом глаз, – делилась впечатлениями от встреч с Г. М. Е. А. Ручьевская. – Человек, склонный к шутке, юмору, человек неожиданный. Четвертитоновая музыка и первые ростки электронной музыки, и рядом с этим – целая лавина романсов. По количеству озвученных пушкинских текстов Георгий Михайлович превзошел всех, обращавшихся к Пушкину в связи с предстоящей датой – 100-летием со дня смерти поэта. Как профессиональный музыкант, композитор, он был естественным приверженцем петербургской школы – школы своего деда...

Каждый человек – загадка, таков был и Георгий Михайлович. Кому-то он казался блестящим, живым, остроумным собеседником, кому-то скучным педантом, для кого-то был воплощением интеллигентности, разносторонности, культуры, для кого-то посредственным внуком гениального деда. Для меня общение с Георгием Михайловичем в годы войны и блокады входит в круг светлых и неистребимых воспоминаний юности»¹⁹.

«В годы войны, – вспоминает Т. С. Бершадская, – и мне удалось у него учиться. Не могу сказать, что ему очень удавалась педагогическая деятельность. На уроках он был скучноват и педантичен, ничем не напоминал того Георгия Михайловича, которого я знала по домашним вечерам... Дома он был шутлив, играл свои сочинения и читал юмористические стихи. Помню, например, его забавные и, по-моему, очень талантливые “вариации на тему ‘Чижик-Пыжик’”, в которых эта тема решалась в пародийном ключе как “северянинское”, “хлебниковское”, “ахматовское”, “маяковское” прочтения...”²⁰.

У Г. М. в консерваторские годы проходил чтение партитур автор этих строк. Не могу сказать, что мы, студенты второй половины 1950-х годов, были увлечены занятиями с Г. М. Со свойственным молодости легкомыслием мы подшучивали над его готовностью «изобразить голосом» (и надо сказать – мастерски!), скажем, валторну, фагот или флейту, тремоло пальцев – разнообразные ударные, и над поражающим своей наивностью стремлением едва ли не при каждом, даже не более чем случайном, упоминании, скажем, о «Пиковой даме» тут же «вернуть» что-то про «Царскую невесту»... Мы, признаться, даже провоцировали такие эпизоды (потому и было их немало, и так помнятся они)...

И все же в глубине души мы чувствовали в связи с Г. М. постоянную неловкость. Он был добрым человеком и никогда не высказывал нам никаких претензий в связи с нашим, мягко говоря, незаинтересованным отношением к занятиям и легкомысленным поведением.

¹⁹ Приводится по: *Польдяева Е.* Вступ. ст. к: «С той же верой в будущее...» Письма И. А. Вышнеградского к Г. М. Римскому-Корсакову (Париж, 1962–1965 годы) // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 150.

²⁰ *Бершадская Т.* Музыкальные soirées В. В. Ястребцева... // Петербургский музыкальный архив. Вып. 9: Памяти А. С. Ляпуновой. СПб., 2011. С. 269.

Но, в свою очередь, мы интуитивно ощущали какое-то «неблагополучие» в его статусе: деликатный, тактичный, с изыскным чувством юмора, он, как носитель знаменитой фамилии, прямой потомок «самого» Н. А., чье имя носит Консерватория, вынужден был постоянно всюду «представительствовать», как реликвия «присутствовать», «входить» в бесконечные комиссии и оргкомитеты, на которые были обречены все учебные заведения того времени, неизбежно видя себя почти «постаментом». Думаю, в глубине души Г. М. переживал все это как свидетельство непонятости своими коллегами и воспринимал свое положение как неизбежное «угасание»... Да и ощущали мы в нем какую-то то ли «тайну», то ли некое «прошлое»... Но не проникли мы туда, да и, честно говоря, «не стучались»...

И читая в воспоминаниях Т. Бершадской о «вариациях Г. М. на тему “Чижик-Пыжик”», решавшихся в пародийном ключе», спохватываюсь: да ведь рядом был знаменитый «Парнас дыбом: Про козлов, собак и Веверлеев» – впервые изданный в 1925 году сборник стихотворных пародий, где от лица разных писателей (в хронологическом порядке) представлены «вариации» на одни и те же детские стишки («У попа была собака...», «Жил-был у бабушки серенький козлик» и «Пошел купаться Веверлей...»), пересказываемые Э. Паперной, А. Розенбергом и А. Финкелем с пародийным сохранением стиля известных поэтов (от Гомера и Данте до Маяковского и Твардовского). Книга имела оглушительный успех, ее высоко оценил В. Маяковский. В 1960-х сборник был дополнен (пародиями на А. Вознесенского, Н. Матвееву, Б. Окуджаву). Сегодня не сомневаюсь: шуточные вариации Г. М. на тему «Чижика-пыжика» и знаменитый сборник «Парнас дыбом» – одного культурного корня. Убежден: они как-то были связаны... Спросить бы о том Г. М....

Моя встреча с Г. М. произошла, однако, много раньше, в мои детские годы: он был постоянным посетителем концертов и музыкальных собраний, регулярно проводившихся В. Л. Михелис, в фортепианном классе которой я занимался в музыкальной школе и музыкальном училище. Среди младших моих соучеников – безвременно ушедший из жизни Игорь Фаворский, внучатый племянник Г. М. (и внук художника В. А. Фаворского). Г. М. всегда приходил на наши концерты (на моей памяти ни одного не пропустил!) и каждого из участников непременно одаривал небольшой плиткой шоколада, а В. Л., нашему педагогу, всегда церемонно преподносил небольшой

букетик цветов. Помню детское впечатление от встреч с ним: Г. М. чем-то удивительно походил на своего великого деда, и это в полном смысле слова притягивало к нему наше внимание и будоражило воображение (тем более, что портрет Н. А. Римского-Корсакова в те годы располагался на стене у входа в класс, где обычно проходили наши музыкальные собрания и ученические концерты). Так нам казалось тогда, и, думаю, не без оснований: уже в консерваторские годы мы понимали, что Г. М. невольно «стилизировал» сложившийся по портретам и фотографиям облик великого композитора (и роста они были одного, и «бородка» у Г. М. была явно «под деда», и корсаковский разрез глаз, о котором вспомнила Ручьевская, и даже очки их казались, а может быть, и были совершенно одинаковыми, что постоянно отмечалось нами...).

Тех, кто сегодня может вспомнить годы своего ученичества у Г. М., уже очень немного. Однако нынешнее молодое поколение знает о нем значительно больше, нежели это дано было в те далекие годы нам. Мы, например, не смогли бы поверить, что, кроме музыки своего великого деда, Г. М. вообще всерьез принимал музыку «другую», что с детских лет он слушал и любил музыку Скрябина и впоследствии занимался расшифровкой строки Лусе скрябинского «Прометея», акустическим обоснованием теории ладового ритма. И сегодня совершенно по-новому видятся его активные опыты в области четвертитоновой музыки (в наши годы одно лишь упоминание о них вызывало, в лучшем случае, сочувственные улыбки, чаще же – открытые насмешки над его чудачеством), контакты с И. Вышнеградским, его участие в музыкальном авангарде.

Поэтому совершенно неожиданной для тех, кто еще застал Г. М. в середине 50-х годов прошлого столетия, оказалась отличающаяся точностью социокультурного диагноза рассматриваемого явления статья о нем молодого музыковеда Л. Адэр²¹. Ключевое слово заголовка статьи – парадокс – для нас никак не совмещалось с тишайшим и незаметным Г. М.

²¹ Адэр Л. Жизненный парадокс Георгия Римского-Корсакова // А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе: Сб. докладов межд. музыковедческой конференции 19–22 марта 2010 г. / Ред. кол.: Л. О. Адэр, Н. В. Костенко, Н. И. Метелица, Н. П. Феофанова, Я. В. Шигарева. СПб., 2010. С. 28–35.

Адэр последовательно возвращает нам неизвестного Г. М., вскрывает жизненный и творческий парадокс его, а сквозь призму его судьбы – драматическую историю петербургского музыкального авангарда: «Творчество Г. М. Римского-Корсакова было как минимум двумерным. На одной чаше весов находился композитор-романтик, воодушевленный импрессионистскими красками Дебюсси, почитатель Скрябина. На другой – радикальный композитор-новатор, “изобретательный на эксцентрику”²², реформирующий температурные устои. Сочиняющий микрохроматические произведения. Два поля деятельности существовали параллельно, соревнуясь, периодически дополняя друг друга с лидирующих позиций. <...> Г. Римского-Корсакова часто называют композитором второго ряда. Для такого утверждения есть основания. В 1920-е гг. четвертитоновая музыка не могла и не должна была получить всеобщего признания в России. Не увенчавшиеся успехом – как у простой публики, так и у композиторов – эпатажные микротоновые сочинения Г. Римского-Корсакова и его сподвижников исчезли из музыкальной памяти. Практически весь архив композитора погиб в блокаду в 1942 г. Судить о качестве и уровне сочинений 1920-х гг. мы не можем <...>. Всю жизнь Г. Римский-Корсаков вел борьбу – с академически настроенными вкусами окружающих, консерваторской замкнутостью, пассивностью коллег. Одиноким в микротоновом движении, он не был одинок в среде футуристического и авангардного движения»²³.

²² Адэр использует выражение Е. Шолпо в статье: Искусственная фонограмма на киноплёнке как техническое средство музыки // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 334.

²³ Адэр Л. Жизненный парадокс Георгия Римского-Корсакова. Указ. изд. С. 28.

Русское и европейское в практике «Парижских сезонов»: Рефлексии и интерпретации

«Русские сезоны в Париже», чей пролонгированный столетний юбилей отмечает ныне весь просвещенный мир, не перестают притягивать к себе артистов, художников, искусствоведов всех специальностей. Не теряет актуальности и связанная с этим феноменом проблема культурного диалога: Россия и Франция, Россия и Европа, Россия и Запад. Тем более что прошедшие сто лет позволяют увидеть судьбу дягилевского проекта в позднейшей перспективе, вплоть до наших дней.

Напомним, что сто с лишним лет назад, после устроенной в Париже выставки русского исторического портрета и сезона русской оперы, на сцене Гранд-Опера был поставлен спектакль «Павильон Армиды» на музыку Н. Черепнина. Так началась блестящая эра Нового русского балета, продлившаяся два десятка лет и завершившаяся в 1929 году вместе со смертью «гениального антрепренера». Есть иску приписать возникновение легендарной русской антрепризы счастливому стечению обстоятельств. В самом деле, удивителен был внезапно пробудившийся интерес русских живописцев к сцене и к балету; уникальна фигура Дягилева, без которого вряд ли состоялся бы союз единомышленников, столь необходимый настоящему театру; наконец, не имеет аналогов факт экспорта русского искусства в Париж, безусловно, отразившийся на его судьбе. Но, конечно же, «случай» имел под собой причину.

Русско-французский культурный альянс (а он был альянсом и в политическом смысле, поскольку Россия и Франция искали тогда союзничества в неминувшем противостоянии Германии) – этот альянс лег на хорошо подготовленную почву. Хотя культурный диалог двух стран сам по себе уходил корнями в далекое прошлое, эпохой его наивысшего расцвета стал Серебряный век. Именно творцы Серебряного века оказались наиболее восприимчивы к открытиям французских поэтов, живописцев, композиторов. Литераторы переводили Верлена и Малларме, мирискусники изучали им-

прессионистов, музыканты были зачарованы гармониями Дебюсси¹. В свою очередь, «русская музыка стала трамплином, отталкиваясь от которого, французы пробудились к осознанию своего национального лица, утраченного ими к концу XIX столетия под воздействием немцев»².

Можно было бы до бесконечности перечислять факты русско-французского творческого взаимодействия на рубеже XIX–XX веков. Ясно лишь одно: дягилевские сезоны в Париже стали закономерным следствием и кульминацией такого взаимодействия. Учитывая, к тому же, что Серебряный век и сам по себе явил миру художественный взлет, сравнимый, по мнению Вл. Вернадского, с расцветом Афин, результат оказался более чем впечатляющим.

Плоды этой деятельности удалось продемонстрировать, однако, лишь за рубежом, за пределами России. А. Бенуа называл это «культурным роком». «Но ведь можно было бы там показывать то, что мы сначала изготовили и показали у себя дома, – писал он по поводу первых “Сезонов”. – Это действительно до слез обидно, что свои не видят той работы, которая производится тут же у них под боком, и что это готовится для чуждых, далеких людей»³. Приведенная сентенция Бенуа звучала, однако, вполне риторически. Известно, что в России дягилевское дело встретило глухое непонимание как со стороны высокопоставленных государственных чиновников, так и со стороны косно настроенной прессы (стоит только взглянуть на бесчисленные карикатуры и пасквили в адрес маэстро, чтобы оценить его подвижнический труд). Извечные «тормозы русского искусства» грозили задушить живые ростки нового. Нужна была свобода – и эту свободу дал Париж. Париж притягивал высоким тономом артистической жизни, быстротой реакции на все свежее и неординарное, публичным признанием новых течений, в России только начинавших пробивать себе дорогу. Сказывалась и свобода от казенных государственных тисков, которая гарантировалась условиями частных гастролей. Не случайно тот же Бенуа, будучи

¹ См. об этом, в частности, в книге Б. Егоровой «Дебюсси и стиль модерн» (глава «Французская культура и русский символизм»). Нижний Новгород, 2009.

² Лурье А. Пути русской школы // Числа. 1933. Кн. 7–8. С. 218.

³ Бенуа А. Русские спектакли в Париже // Бенуа А. Художественные письма. Газета «Речь». Петербург. Т. 1. 1908–1910. СПб., 2006. С. 455.

культуртрегером европейского масштаба, сумел оценить упомянутый «культурный рок» с другой, позитивной стороны.

«В приволье частной антрепризы, – писал он, – где не было ни одного чиновника, а все участники, от директора до последнего помощника, были художниками или людьми, душевно близкими искусству, получилось нечто совершенно иное»⁴. И дальше: «...Действительно, “варвары” [то бишь русские. – Т. Л.] еще раз покорили Рим, и любопытно, что современные римляне [то бишь французы. – Т. Л.] приветствуют это свое пленение, ибо чувствуют, что им же от этого будет благо, что пришельцы своим свежим и ясным искусством волюют новую кровь в их чахнущее тело»⁵.

Надо заметить, что «варвары» и «римляне» не всегда находили общий язык. Первые не упускали случая обзывать французских актеров «ходульными маньеристами», а дорогостоящие постановки Grand Opéra и Opéra Comique – «балаганной дребеденью» (не говоря уже о намеках на «слабеющие силы» и «чахнущее тело»). Французы же были шокированы свободой и дикостью «варваров», в один прекрасный день заповивших Париж. Показательно настороженное отношение к дягилевскому театру К. Дебюсси: его отталкивало «византийское» роскошество декораций Л. Бакста, отпугивал «извращенный гений» В. Нижинского, который поставил на его музыку знаменитого скандального «Фавна». Тем не менее, наиболее проницательные умы эпохи (к ним, безусловно, принадлежал и А. Бенуа) однозначно приветствовали возникший творческий альянс. «К чему было везти русский театр в Париж?» – вопрошает он в том же эссе. И отвечает: «Эта поездка явилась прямо *исторической необходимостью*. Мы оказались тем ингредиентом в общую культуру, без которой последней грозило “свернуться”, “скиснуть”. Можно сомневаться, нужна ли была эта поездка для России (хотя, разумеется, будь у нас больше практического смысла, мы первые извлекли бы из этого успеха неисчислимые выгоды), но, во всяком случае, “русский сезон” сделал свое дело *там*, во всем мире (ибо Париж все еще весь мир), и явился в самый нужный момент, как раз кстати, как раз для подкрепления слабеющих сил, для раскрытия новых путей.

⁴ Там же. С. 146.

⁵ Там же. С. 147.

Семена посеяны, – резюмировал Бенуа. – Удастся ли нам самим их взрастить и пожать плоды, или же наша роль (все благодаря плохой приноровленности к жизни) ограничится этим посевом – покажет будущее. Покамест мы можем только утешаться, что еще раз наша истомленная, несчастная, такая с виду бездарная и жалкая, слабая и невежественная родина, принесла в мировую сокровищницу богатейший талисман, подлинные и гениальные дары, настоящий свет и настоящую радость»⁶.

Слова эти были сказаны в 1909 году, в самом начале функционирования «Сезонов». Ближайшее будущее показало, что посевы дали-таки плоды. Двадцатилетие дягилевской антрепризы превратилось в триумфальное шествие русского искусства по театральным залам мира. Разумеется, кроме триумфов были проблемы и трудности. Менялся исполнительский состав труппы, уходили и создавали собственные антрепризы А. Павлова, Б. Нижинская, И. Рубиншейн, непростыми были взаимоотношения Дягилева с Фокиным и Нижинским. Не раз и не два дягилевский театр, поддерживаемый исключительно благотворителями, находился на грани финансового краха. Ему пришлось испытать на себе катаклизмы военных лет и последствия русской революции. Но все это не помешало ему и дальше оставаться «собирающим и рассеивающим фокусом» мировой художественной жизни, своего рода барометром в бурном потоке новых стилевых течений и направлений.

Какова была судьба дягилевского дела в СССР, и коснулись ли вообще его флюиды советской России? На этот вопрос трудно ответить однозначно. С одной стороны, Дягилев был заинтересован в контактах с советскими художниками и артистами, планируя, например, новые парижские сезоны с участием Мейерхольда и Таирова. Правы, по-видимому, те исследователи, которые утверждают, что после 1917 года дягилевская антреприза, «оставаясь русской, не стала русско-эмигрантской»⁷, что Дягилев не тяготел, подобно большинству русских эмигрантов, к ностальгическому образу России и готов был принять новый ее облик⁸. Примечателен в этом пла-

⁶ Бенуа А. Русские спектакли в Париже // Бенуа А. Художественные письма. Газета «Речь». Петербург. Т. 1. 1908–1910. СПб., 2006. С. 147.

⁷ См.: Рахманова М. Сергей Дягилев и «экспансия» русского искусства // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 625.

⁸ Там же. С. 626–627.

не и тот факт, что в сравнительно свободные еще 20-е годы обсуждался вопрос об официальном приглашении Дягилева в советскую страну (см. письмо В. Маяковского А. Луначарскому от 20 ноября 1924 года⁹).

Однако ни тогда, ни позже приглашение принято не было. Маэстро легче было сделать спектакль «в духе советского конструктивизма» в Париже (каковым и явился «Стальной скок» Г. Якулова – С. Прокофьева), нежели перенестись в реальное пространство Страны Советов. Нечто аналогичное произошло и со Стравинским, получившим пригласительное письмо от Н. Я. Брюсовой, занимавшей в советском правительстве ответственную должность. На приглашение приехать в СССР – разумеется, при условии воздержания от контрреволюционных действий (как было оговорено в письме), – удивленный Стравинский ответил вежливым отказом¹⁰. В 20-е годы люди вообще больше покидали страну, нежели возвращались назад. Такое возвращение было бы особенно проблематичным на исходе десятилетия: напомним, что 1929 год – год смерти Дягилева – был в то же время годом провозглашенного Сталиным «великого перелома». И потому утверждение Прокофьева, что если бы Дягилев не умер так рано, то он работал бы в России, кажется не более чем прекраснодушным заблуждением...

Непростой оказалась в СССР и судьба того курса на обновление, который олицетворял русский культурный ренессанс в целом и дягилевский балетный театр в частности. Балет С. Василенко «Иосиф Прекрасный», созданный в русле мирискуснического эстетизма, не был удостоен должного внимания. Что же касается ставки на авангардный конструктивизм, то и она оказалась недолговечной: краткая сценическая судьба балетов Д. Шостаковича и Вл. Дешевого это подтвердила. Победу повсеместно одержал глиэровский «Красный мак», поддержанный официальной критикой, – своеобразная

⁹ Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. М., 1982. С. 205. Любопытен также факт, приводимый С. Савенко: еще весной 1917 года председатель Временного комитета Государственной Думы М. В. Родзянко предлагал Дягилеву пост министра изящных искусств во Временном правительстве (см.: Савенко С. Игорь Стравинский и симфонии духовых // *Floretti musicali*. Материалы научной конференции в честь Инны Алексеевны Барсовой. М., 2011. С. 170).

¹⁰ Эта переписка воспроизведена в книге С. Савенко «Мир Стравинского». М., 2001.

реинкарнация большого романтического балета, в котором эпигонский традиционализм соединился с политически актуальным национально-освободительным сюжетом. Очень скоро крупномасштабный спектакль на историко-героическую тему, в духе «Пламени Парижа» Б. Асафьева или «Лауренсии» А. Крейна, занял в советском балетном театре лидирующие позиции, и эти приоритеты не слишком удалось поколебать даже прокофьевским творениям, с их ярко выраженной самобытностью. Фатальную роль сыграла сама практика железного занавеса, вследствие которой от отечественной сцены оказались надолго отторгнуты те художественные заимствования, которые совершил дягилевский театр и его последователи. Лишь эпоха «оттепели» принесла с собой некоторое оживление, подарив миру «неакадемическую» пластику «Кармен-сюиты» или оригинальный «русский стиль» «Ярославны»¹¹.

В задачу настоящего очерка, естественно, не входит обзор истории отечественного балетного театра. Можно лишь заметить, что его поиски становились тем смелее и оживленней, чем больше он был открыт ветрам Запада. И в этом смысле столетие Русских сезонов в Париже, с их изначально межнациональной почвой, должно было стать действительно знаковым событием.

Однако вернемся к эпохе деятельности дягилевского театра и к вопросу взаимодействия в нем русского и европейского начал. Задуманные как своего рода «выставка достижений» русского искусства за рубежом, Парижские сезоны демонстрировали эту свою миссию уже на уровне репертуара. Примечательно лишь то, что предпочтение явно отдавалось музыке северной столицы, композиторам петербургской школы – от Римского-Корсакова и Балакирева до Стравинского, Прокофьева и Черепнина. А. В. Оссовский, занимавшийся критическим обзором Русских исторических концертов в Париже, связывал это с тем, что «во Франции интерес, возбуждаемый русской музыкой, в значительной степени – интерес к экзотическому искусству (...), то есть, острой оригинальности его форм, а не наполняющего их самобытного душевного склада»¹². Эта особенность восприятия на Западе русской классической му-

¹¹ Напомним, что постановщиком балета Р. Щедрина был А. Алонсо, а балета Б. Тищенко – режиссер Ю. Любимов и хореограф О. Виноградов.

¹² Оссовский А. Большое русское дело // Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи. Л., 1971. С. 211.

зыки отчасти объясняет не слишком высокую востребованность дягилевской антрепризой творчества Чайковского (чья «Спящая красавица», поставленная в 1921 году по настоятельной инициативе Стравинского, выглядит скорее исключением из правила). То же самое можно сказать о Рахманинове и Скрябине: скрябинский «Прометей», вопреки предварительным планам и переговорам, не был поставлен в «Сезонах», и причины тому вряд ли сводились к ссоре Скрябина с Дягилевым.

Что же касается русского репертуара в более широком плане, то эта проблема наиболее остро стала обсуждаться применительно к послевоенной фазе деятельности антрепризы. Известно, что А. Бенуа *настоящие* «Русские сезоны» ограничивал 1914-м годом, годом постановки «оперно-балетного» «Золотого петушка». Позднейшие же спектакли, где активнее и шире привлекались зарубежные художники и музыканты¹³, он расценивал как едва ли не предательство «общего дела» – «русского дела». С несколько иными акцентами о новой полосе функционирования «сезонов» размышляют постфактум сами их участники: в привлечении Дягилевым иностранного репертуара они склонны видеть прежде всего никогда не изменявшее ему чувство нового¹⁴. Пусть даже это новое, отмеченное спровоцированным войной «огрубением вкуса», и утверждалось ценой отказа от прекрасного прошлого – в данном случае, прекрасного прошлого, олицетворяемого русским искусством. Такие оценки звучат вполне правдоподобно, учитывая к тому же, что Дягилев не разделял свойственного другим русским эмигрантам ностальгического образа мыслей. А уклон в западничество отличал его театр и на ранней, мирискуснической стадии (о чем свидетельствовал стилизованный под галантную Францию балет «Павильон Армиды» – визитная карточка «сезонов»).

Так или иначе, есть основания согласиться с сегодняшними исследователями, утверждающими, что дягилевское дело сохранило себя и обеспечило себе долгую жизнь «не путем культивирования

¹³ Напомним, что вслед за «Играми» Дебюсси и «Дафнисом и Хлоей» Раavelя Дягилевым были инспирированы «Парад» Сати, «Треуголка» де Фальи, балеты Пуленка, Мийо, Орика; из художников к созданию спектаклей привлекались Матисс, Пикассо, Брак, Дерен, Руо.

¹⁴ См. приведенные в указ. статье М. Рахмановой высказывания С. Лифаря и Т. Карсавиной. С. 640–641.

экзотики и не консервацией чего бы то ни было, а путем развития в меняющемся мире и времени каких-то основных ценностей, выношенных в России и вовсе не замкнутых на эстетике “Русских балетов”»¹⁵.

Слова эти полностью подтверждаются позднейшей судьбой дягилевского проекта. Сто лет спустя русско-французский культурный альянс окончательно превратился в общеевропейское и общемировое достояние. Блестящей эре русского балета ныне отдают дань хореографы разных стран и континентов. При этом их усилия зачастую направлены на *реконструкцию* знаменитых спектаклей. Смысл такого стремления вполне очевиден. Он продиктован желанием оживить забытые и полузабытые сценические шедевры. Желание тем более понятное, что зародившееся на заре XX столетия кино не успело их зафиксировать и тем самым обессмертить (впрочем, и сам Дягилев негативно относился к киносьемкам своих спектаклей). Как бы то ни было, сегодняшним постановщикам в решении своих задач остается использовать иные ресурсы – сохранившиеся репетиционные записи, репродукции костюмов и декораций, фотографии, разного рода архивные документы.

Примером подобной реконструкции может служить восстановленный усилиями русских и французских хореографов балет *В. Нижинского* «Послеполуденный отдых фавна». Поистине символически воспринималась постановка этого некогда освищенного спектакля в парижском Театре Гарнье в декабре 2009 года, в момент официального празднования столетия Сезонов. Крайне любопытен и опыт лондонской постановщицы *Миллисент Ходсон*, возродившей другой балет Нижинского – «Весну священную». Легендарная премьера «Весны священной» с музыкой Стравинского вылилась в свое время в грандиозный скандал, чему причиной принято считать именно хореографический рисунок балета, парадоксально сочетавший в себе «первобытную» экспрессию и условность. Критику вызывало также утопическое желание «неистового Вацлава» фактически дублировать в пластических жестах сложнейшую ритмику Стравинского. Долгое время о дискуссионной постановке Нижинского можно было судить лишь по воспоминаниям современников, подчас весьма противоречивым. Реконструкция же ори-

¹⁵ *Рахманова М.* Указ. изд. С. 641.

гинальной версии открыла иные возможности, позволив мысленно восстановить ее подлинный, аутентичный облик. «В ходе работы над спектаклем, – свидетельствует М. Ходсон, – мы провели почти детективную работу: нашли репетиционную партитуру 1913 года, нашли костюмы, а те, что уже не могли быть найдены, восстановили по эскизам. И из всего этого воссоздали балет. Иногда наша работа напоминала работу археологов. Мы как будто скребли землю, чтобы найти приметы ушедшей, но прекрасной эпохи»¹⁶. К сказанному можно лишь добавить, что реконструированная постановка уже успела обрести статус исторического документа, будучи использованной, например, в биографическом фильме о Стравинском (работа французского кинорежиссера Жана Коунена «Коко Шанель и Игорь Стравинский»).

Но реконструкциями балетов намерения современных постановщиков не исчерпываются. Восстановление сопровождается подчас активным обновлением и переосмыслением. Примером может служить «Свадебка» того же Стравинского в версии французского хореографа *Анжлена Прельжокажа*. Оригиналом постановки на этот раз явился спектакль Б. Нижинской в оформлении Н. Гончаровой. Интересно, однако, что Прельжокаж начисто отказался от национального колорита оформления. Этнографическую красочность и орнаментальность сменил у него черно-белый контрастный тон, что наделило сценическое действие отчетливо читаемым фаталистическим подтекстом.

Продолжая разговор о современных версиях дягилевских балетов, следует сказать и о тех случаях, когда целью постановщиков оказывается *рефлексия* на ушедшую «прекрасную эпоху» с позиций позднего знания – рефлексия, рождающая целую полифонию смыслов. Таковы, прежде всего, выступления гамбургского балета под руководством *Джона Ноймайера*.

К столетию Русских сезонов Ноймайером была задумана серия спектаклей, посвященных Вацлаву Нижинскому. Одним из них стал «Павильон Армиды» Н. Черепнина. Балет, стилизованный под французский галантный век и изображающий «волшебные сады памяти», превращен в драматичное повествование о жизненной

¹⁶ Июньские премьеры фестиваля «Звезды белых ночей» (<http://www.mkrf.ru/news/regions/northwest/detail.php>).

судьбе самого Нижинского, попавшего вскоре после разрыва с Дягилевым в швейцарскую клинику для душевнобольных и больше уже никогда не возвратившегося на сцену. Действие соответственно разворачивается в двух временных планах – в пространстве памяти, блаженном балетном прошлом артиста, и в тусклой реальности больницы. Нижинский попадает в комнату, где висит картина А. Бенуа, изображающая павильон Армиды, и мысленно переносится в прошлое. Подобной временной двуплановостью объясняется двойничество героев: жена Нижинского Ромола – она же коварная волшебница Армида, врач, лечащий больного, – он же Дягилев. Как глубокий знаток балета – историк, коллекционер, археолог, – Ноймайер наполнил свой спектакль многозначительными цитатами. Это и знаменитая декорация Бенуа, сначала явленная в маленьком настенном эскизе, а затем торжественно разрастающаяся до размеров роскошного сценического полотна¹⁷, и подлинная звукозапись оркестра Русских сезонов 1916 года, воспроизводящая Вальс Черепнина (эффект подлинности сообщает действию стоящий на полу сцены антикварный граммофон; напомним, что Черепнин сотрудничал в Русских сезонах в качестве не только композитора, но и дирижера).

В серию юбилейных спектаклей, задуманных как приношение Нижинскому, Ноймайер включил и свою «Весну священную». Однако целью его была не реставрация оригинала (как у английских постановщиков), а привнесение на сцену ярко выраженного апокалиптического акцента. Отправной точкой для хореографа, по его собственному свидетельству, послужила однажды брошенная Нижинским реплика: «Сейчас я буду танцевать войну...». Она воспринималась в созвучии со временем появления на свет балета Стравинского – в 1913 году, в канун катастрофы Первой мировой войны. Как пророчество о катаклизмах XX века, а не просто повествование о примитивных языческих обрядах, трактует «Весну священную» и Ноймайер (уже имевший опыт знакомства с «Хиросимой» Л. Якобсона). Критики восприняли его спектакль как пластическую визуализацию человеческого ужаса. По описанию одного из рецензентов, «здесь движутся полчища искалеченных, косит ряды смерть, режет головы живая гильотина (...), ползут цепи живых человеческих

¹⁷ Напомним, что в первоначальной версии Мариинского театра балет Черепнина назывался «Оживленный гобелен».

конвейеров. В хореографических “капричах” мелькают “Слепые” Брейгеля, чудища Босха, мутанты Дали, обезумевший от страха с картины Мунка. В гаснущем сюрреалистическом пейзаже появляется последний человек – одинокая женская фигура. Ей отдана финальная пляска Избранницы и поставлен долгий надрывный монолог, где взгляд почти не выдерживает отчаяния, муки и боли этого подбитого, как птица, израненного существа. Кричащая в никуда, мечущаяся по земле на последнем издыхании, женщина пропадает в черной дыре космоса¹⁸...».

Многие из спектаклей зарубежных хореографов удалось увидеть и русскому зрителю – в рамках гастролей и юбилейных фестивальных проектов (например, в программах петербургского фестиваля «Дягилев. P.S.»). Однако самым широкоохватным в плане приобщения отечественного зрителя к сокровищнице нового русского балета оказался проект московского хореографа, продюсера и постановщика *Андриса Лиены*. Его «Русские сезоны XXI века», включающие на сегодняшний день свыше десятка восстановленных спектаклей из репертуара дягилевского театра, были продемонстрированы во многих городах России.

Вероятно, можно согласиться с теми критиками, которые склонны упрекать спектакли Лиены в недостатке подлинности при воспроизведении оригинала. Последнее, впрочем, сознает и сам постановщик, называя свои балеты не столько реконструкциями, сколько «ремейками». Таковым, по-видимому, явился и спектакль «Синий бог», в котором по сравнению с оригиналом 1912 года измененной оказалась не только сценография, но и музыка: вместо музыки французского композитора Рейнальдо Гана использованы «Божественная поэма» и «Поэма экстаза» Скрябина. Лиена объясняет такую замену большой ролью в новой постановке светозвуковых эффектов, что в свое время так волновало создателя «Прометея». Возможно, имел значение и сюжет «Синего бога», заимствованный из индийской мифологии (либретто Ж. Кокто и Ф. Мадрацо): он вполне мог соответствовать теософским увлечениям Скрябина, называвшего себя «истинным индусом». Как бы то ни было, постановщики намеревались внести в забытый балет «второе дыхание», пусть и ценой отказа от критерия историзма и «аутентизма», столь

¹⁸ Губская И. Приношение Дягилеву (http://www.ng.ru/culture/20091019/100_dygilev.html).

важного при восстановлении забытых шедевров. Дискуссионность подобных «ремейков» очевидна. Однако нельзя не отдать должное амбициозному масштабу всего предприятия Лиепы, в котором его организатор видит прежде всего некую просветительскую миссию.

В многочисленных интервью корреспондентам Лиепа говорит о своих планах, проблемах и личных ощущениях, связанных с организацией подобного рода проектов. При этом кое-что в его высказываниях рифмуется с оценками столетней давности, заставляя вспомнить слова А. Бенуа о пресловутом «культурном роке» – с поправкой на сегодняшние российские реалии. В частности, он касается больной проблемы финансовой поддержки культуры: «На Западе компании часть своих доходов тратят на благотворительные цели, спонсируют спектакли, новые постановки (...) У нас же все исковеркано (...) Если ты сам не любишь балет, если у тебя нет трепетного отношения к истории русской культуры, то зачем тратить на это деньги? Лучше отдать их на баскетбольную команду, потом продать трансляцию, майки-бейсболки и пригласить друзей на матч»¹⁹. Тема спорта получает развитие: Лиепа говорит о пресловутом балете на льду, о соревнованиях по дзюдо, которые перебивают любую премьеру в Мариинке и в Большом, воспроизводит услышанную однажды от Никиты Михалкова «потрясающую фразу»: «Замечательно, что Борис Николаевич теннисом занимается. Представляете, что было бы, если бы он прыгал с шестом...»²⁰.

В свое время французский критик Р. Брюссель в статье памяти Дягилева так определял задачи, поставленные организатором Парижских сезонов: «Чего он хотел? Три определенные вещи: открыть Россию России; открыть Россию миру; открыть мир – новый – ему самому»²¹. Как это ни покажется странным, лишь первая из этих задач сохраняет сегодня всю остроту нерешенности: десятилетиями изоляции Россия оказалась оторванной от духовных богатств Русских сезонов, на Западе всегда почитаемых и любимых. Но процесс «открытия» идет, и, возможно, прервется когда-нибудь тот «роковой» круг, о котором писали сто лет тому назад организаторы уникального проекта...

¹⁹ Интервью обозревателю «Недели» А. Волкову // <http://inedelya.ru/interviews/article9446/>

²⁰ Там же.

²¹ Цит. по: *Лифарь С. Дягилев*. СПб, 1993. С. 205.

*Русский авангард в Испании:
О творческих взаимосвязях
Наталии Гончаровой и Мануэля де Фальи*

Статья посвящена, казалось бы, частной теме. Речь идет о мало известной, во всяком случае, в русскоязычной литературе, странице творчества двух великих художников – Наталии Гончаровой, олицетворившей дух русского авангарда 10-х годов XX века, и Мануэля де Фальи, который обрел статус композитора-модерниста, связанного с новейшими направлениями, чуть позже – в 1920-е годы. И вместе с тем этот частный аспект позволяет высветить некие важнейшие фундаментальные эстетические идеи, которые легли в основу нового искусства и, несмотря на разноголосицу парижской художественной жизни 1910-х годов, позволили двум совершенно далеким художникам увидеть и услышать друг друга, ощутить взаимное творческое притяжение и общаться лично на протяжении весьма продолжительного периода времени.

Однако начнем с конкретных фактов. В мае 1914 года Фалья, к тому моменту уже семь лет живший в Париже и ставший за это время одним из самых преданных поклонников Русских сезонов и русской музыки (о чем свидетельствует многочисленный документальный материал), присутствовал на представлении оперы-балета «Золотой петушок» в постановке Михаила Фокина, декорациях и костюмах Наталии Гончаровой. Это был спектакль, ставший, по оценкам современников, «гвоздем сезона» и повернувший развитие театральной декорации в новое русло. Его художественное оформление соединило в себе русский лубок, арабские арабески, кустарные игрушки, вышивки, архаичный примитив, древние восточные (китайские, индийские) миниатюры и древние русские иконы. Одним словом – здесь ожил весь Восток, к которому художница осознанно и решительно обратилась незадолго до этого. Напомню ее знаменитую, часто цитируемую фразу, высказанную в 1913 году: «Мною пройдено все, что мог дать Запад для настоящего времени... Теперь я отряхну прах от ног своих и удаляюсь от Запада... Мой

путь к первоисточнику всех искусств, к Востоку»¹. И далее она призывает «черпать художественное вдохновение у себя на родине и на *близком нам Востоке*»².

На Фалью, и ранее очень чутко реагировавшего на разные проявления русского ориентализма, и в первую очередь музыкального, этот спектакль в единстве всех его сторон – и музыкальной и визуальной – оказал исключительное воздействие, оставив глубокий след в музыкально-сценическом мышлении композитора в целом.

Подтверждением этого может служить сочинение «Любовь-колдунья» («Amor brujo»), обозначенное как «цыганская пьеса в одном акте и двух картинах...», завершенное весной 1915 года уже в Мадриде и после ряда переработок оформившееся в 1925 году в окончательную балетную версию. Как это ни удивительно, именно это произведение, погружающее в мир андалусско-цыганской архаики, мистических обрядов и ворожбы, суровую атмосферу канте хондо, стало своего рода катализатором, явившим внутреннюю, можно сказать, мировоззренческую общность двух столь разных художников. Именно это сочинение стало их своеобразной и далеко не случайной «точкой схода», когда в 1920 году по предложению лондонского издательства Честер Гончарова оформляет издание клавира «Любви-колдуни». Так появились титульный лист с цыганкой и последняя страница с гитарой. Об этом предложении издателя Гончарова сообщает в письме Фалье от 28 июля 1920 года. «Мы сделаем это с большим удовольствием, – пишет она. – Я сделаю обложку, а Ларионов титульный лист или наоборот. Или мы сделаем и то и другое и выберем то, что лучше получится»³. В результате все оформление сделала Гончарова, что, собственно, и побуждает задуматься об этих неожиданных, но, в сущности, закономерных и внутренне обусловленных параллелях и пересечениях.

И начала бы я с возвращения к более раннему периоду творчества художницы (концу 1900-х – началу 1910-х), когда отчетливо обнажается ее направленность к архаическим истокам, древнерусской иконописи, что индивидуализирует ее манеру письма, привно-

¹ Гончарова Н. Предисловие к каталогу выставки. 1913 г. // Мастера искусств об искусстве: В 7 т. М., 1970. Т. 7. С. 487.

² Там же.

³ Н. Гончарова – М. де Фалье. 28 июля 1920 г. // Archivo Manuel de Falla. Granada. 7062-002.

ся в нее, по характеристике Г. Поспелова, «дикость» и даже «истовость» примитивного мироощущения. Именно в этом стремлении к первоистокам формируется ее интерес к Востоку, который идет рука об руку с неослабевающим интересом к национальному. «Для меня Восток – творчество новых форм, – расширение и углубление задач цвета. Это мне поможет лучше и ярче выразить современность – ее живую красоту. Мои стремления к национальности и Востоку не для того, чтобы суживать задачи искусства, а наоборот, – сделать его всеобъемлющим и мировым»⁴. В этом высказывании сфокусированы важнейшие идеи нового искусства, связанные с сопряжением архаично-природного и современного; национально-этнического и универсально-всеобъемлющего. Г. Поспелов отмечает еще одну, исключительно важную для нашего контекста деталь: «В ее восприятии Востока выступало то самое выразительное двуединство чуждости и родственности, что и в восприятии искусства примитива, которое и само как бы внутренне отождествлялось для нее с Востоком»⁵.

В сущности, сходный комплекс эстетических представлений сформировал концепцию и музыкальный стиль балета «Любовь-колдунья», который знаменует достаточно резкий поворот композитора к неопримитивизму. Здесь Фалья, конечно, воспринявший импульс от «Весны священной» Стравинского, открывает ранее закрытую и неизвестную сторону мира андалусских цыган – его интересует исконное, коренное, вечное, средоточие чего он видит в мистических архаических ритуалах, что в первую очередь ассоциируется для него с певческой традицией канте хондо. Канте хондо (глубокое пение), окрашенное, по словам Лорки, в таинственный цвет первобытных эпох, объединившее и традиции византийского литургического пения, и восточную (арабо-мавританскую) орнаментику, и заклинательные ритмо-формулы, разрушающие всякое ощущение метро-ритма, радикально меняет композиторский язык Фальи, привнося в него угловатую суровость, графичность и ритуальную мощь. По сути дела, впервые в этом сочинении Фалья создает совершенно новый образ национального, который обескуражил и привел в замешательство современников. Этот образ яв-

⁴ Выставка картин Наталии Гончаровой. 1900–1913. М., 1913. С. 1.

⁵ Поспелов Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990. С. 33.

лял не привычную лучезарную и солнечную Испанию с красивыми женщинами в мантильях и мужественными кабальеро, танцующими под звуки мелодичных хабанер и сегидилий, а нечто исконное, внеличное, вневременное. А в бесконечных мелодических повторах и вариантах то прямых, то извилистых мелодических линий отчетливо узнавался особый, свойственный только восточному миру дар к декорированию и орнаментальности. Кстати, этот декоративный характер музыки Фальи (как не вспомнить здесь страсть к декоративности у Наталии Гончаровой, например, в тех же декорациях к «Золотому петушку»!) был абсолютно ясно воспринят современниками, и некоторые критики писали о «декоративном духе композиции», о том, что это сочинение олицетворяет «декоративное искусство, приспособленное к сцене»⁶. Таким образом, для Фальи в этот период (1910-е гг.) андалусская архаика и канте хондо – это концентрированное выражение национального, но это есть Восток, свой и чужой одновременно. Напомню, что арабо-мавританское влияние в андалусской культуре, включая архитектуру, живопись, музыку, обусловлено семивековым присутствием арабов на юге Испании в период средневековья и раннего Возрождения.

И здесь действительно у Фальи и Гончаровой возникает много точек соприкосновения сугубо эстетического порядка, позволяющих сопоставлять их творчество и находить параллели между двумя художниками. Эта общность достаточно легко прочитывается в оформлении клавира балета; я думаю, что благодаря ей Гончарова смогла интуитивно извлечь из музыки самое главное и воплотить его в визуальных образах. В живописной манере этих иллюстраций, где игра плоскостей и геометрия пересекающихся линий и углов напоминает о кубизме, все же более всего ощущается тяга к декоративности, к наполнению пространства мотивами цветочного орнамента, контрастирующими своими ритмичными закругленными формами резко очерченными линиями и пересекающимся углам. Стихия орнамента, фокусирующего на себе благодаря расположению основное внимание, воспринимается как прямой отклик на музыку балета, на прихотливые изгибы кратких мелодических построений, повторяющихся с завораживающей настойчивостью. В той же манере выполнена заключительная страница, где вокруг нового цент-

⁶ Gallego A. Manuel de Falla y el Amor brujo. Madrid, 1990. P. 176.

рального элемента – гитары – сгруппированы закругленные мотивы орнамента и резкие углы веера.

Цыганка с фронтисписа клавира вызывает в памяти ее же «Испанку», написанную в 1916 году, благодаря общности композиционного построения, сходному расположению веера; однако стилистика иллюстрации с почти что механически повторяющимися линиями и кольцами цветов – уже другая, и отличается гораздо большей графичностью рисунка, обнажающей его конструктивное решение, что опять-таки соответствует духу музыки балета.

Упомянутая «Испанка» 1916 года побуждает затронуть еще один важный аспект этой проблемы, а именно серию испанских полотен и эскизов Гончаровой, возникших, конечно, неслучайно и естественно вписавшихся в общий контекст ее творчества этого периода. С одной стороны, обращение Гончаровой к испанским мотивам обусловлено конкретными фактами ее биографии. Речь идет о первых испанских гастролях Русских балетов весной и летом 1916 года, когда Дягилев задумал сделать испанские балеты в знак благодарности королю Альфонсу XIII за приглашение. Одна идея реализовалась в виде балета «Менины» на тему Веласкеса с музыкой Г. Форе (декорации Карло Сократе, костюмы Хосе Мария Серта), а вот две идеи, увы, не воплотились. Речь идет о двух балетах на музыку «Испанской рапсодии» Равеля и пьесы «Триана» Альбениса, декорации к которым он пригласил делать Гончарову, для чего они вместе с Ларионовым приехали в Испанию – на известный каталонский курорт Ситжес летом 1916 года. Тогда-то под влиянием новых впечатлений и появилась испанская серия, в которую входят и эскизы к планировавшимся балетам. Портреты испанок, отличающиеся особой декоративностью, определенным внутренним ритмом в построении декоративных мотивов, глубиной и яркостью колорита, отражают характерные идеи творчества художницы. Здесь есть и ритуальная истовость, и монументальная тяжеловесность фигур и лиц, имеющих явно архаические истоки (известное мнение критика – «да это не женщины, это – соборы»), а также влияние древней иконописи, соседствующее с тонким ощущением цвета и орнаментики, свойственной искусству Востока. Можно предположить, что испанские (андалусские) мотивы стали столь привлекательными для Гончаровой именно благодаря присутствию здесь восточного элемента, который был для нее столь значим и по суще-

ству отождествлялся с русским. С этой точки зрения весьма красноречива ее фраза, сказанная в 1917 году: «Испанию я очень люблю. Мне кажется, что из всех стран, где я бывала, это единственная, где есть какие-то *скрытые* силы. Этим она близка России»⁷.

И здесь возникает еще один весьма интересный поворот проблемы, уводящий нас скорее в сферу культурологии и связанный с некоей общностью, подмечаемой многими в разных проявлениях русской и испанской культур, в том числе музыкальной. Так, современные культурологи и филологи говорят о типологическом сходстве Испании и России, как пограничных культур, располагающихся на периферии западного мира и в силу этой пограничности синтезирующих как западные, так и восточные элементы. В свое время Ю. Лотман писал о характерной «би- или полилингвистичности» пограничных культур, которые вырабатывают свой особый язык, понятный обеим взаимоприлегающим сферам⁸, т.е. в данном случае олицетворяющим этот западно-восточный синтез, присутствующий как в некоторых формах русского фольклора, так и в андалусской народной культуре. Это – отдельная и самостоятельная проблема, но все же необходимо ее затронуть в данном контексте. Когда Гончарова говорит о близости Испании и России, которую она скорее всего интуитивно ощутила как художница, как человек, обладающий живым и непосредственным восприятием, то здесь она не одинока, и ее оценка совпадает с характеристиками ряда других художников, кстати, начиная с Глинки. Приведу, к примеру, слова Стравинского: «Между народной музыкой Испании, особенно андалусской, и русской народной музыкой я вижу глубинную связь, которая, без сомнения, обнаруживается в их общих ориентальных истоках. Некоторые андалусские песни напоминают мне мелодии наших русских областей и будят во мне атавистические воспоминания»⁹.

Ф. Педрель, главный идеолог Нового музыкального Возрождения в Испании и большой почитатель и знаток русской музыки XIX века, прививший Фалье любовь к ней, напрямую пишет о

⁷ Цит. по: Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь. М., 1997. С. 181.

⁸ Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История. М., 1996. С. 191.

⁹ И. Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988. С. 33.

сходстве русского и испанского ориентализма. По его мнению, Балакирев и Римский-Корсаков подтвердили узы общности между Россией и Азией и далее – приведу цитату дословно: «Они в большей мере ощущали себя русскими, когда подчеркивали близость к ориентальным формам, идеям и тенденциями, воодушевлявшим национализм расы...»¹⁰. Эта красноречивая фраза была написана в 1917 году в газете *Vanguardia* (Аванград). И здесь уже невольно вспоминаются не только слова самой Гончаровой, но и более жесткие и прямолинейные декларации других русских авангардистов: «Да здравствует прекрасный Восток! Да здравствует национальность! Мы против Запада, опошляющего наши и восточные формы и все нивелирующего»¹¹.

Эта общность была замечена и Фальей, который в одном из писем отмечал: «Я уже знаком с чудесной музыкой “Князя Игоря”, которого слышал в Париже во время Русского сезона. Меня поразило сходство, которое я обнаружил между этой музыкой и андалусскими народными песнями, причем не столько с точки зрения мелодического рисунка, ритма и лада, сколько в мелодическом ощущении. Ту же близость я нахожу и с кавказскими танцами, которые Вы мне прислали и которые меня очень заинтересовали»¹².

Если посмотреть на это с другой стороны, то в музыке Фальи 1910-х годов, и в первую очередь в балете «Любовь-колдунья», мы уловим нечто, идущее от русского ориентализма Бородина, Римского-Корсакова, Стравинского и даже шире – от духа русского ориентализма, который обрел качественно новую форму в эпоху авангарда, став, во всяком случае, для Гончаровой и для Фальи, стержневым фактором в построении национального.

¹⁰ *Pedrell F. Tendencia actual de los «Cinco» // La Vanguardia. 1917. 16 de febrero.*

¹¹ *Ларионов М. Лучисты и будущники // Авангард и его русские источники. СПб – Баден-Баден, 1993. С. 30.*

¹² *Письмо М. де Фальи В. Алексееву. Париж. 14 июля 1914. Цит. по: Кряжева И. А. Мануэль де Фалья в России: К истории постановки оперы «Короткая жизнь» в России // Проблемы ибероамериканского искусства. М., 2008. С. 155.*

*«Илья Муромец» Р. Глиэра
в контексте искусства модерн*

«Глиэровскую тему», на первый взгляд, вряд ли можно признать новой, манящей таинствами откровений и загадками неизвестных страниц творчества или биографии композитора. Возможно, поэтому имя Глиэра-композитора к концу XX века было практически забыто, его произведения редко исполняются, глиэровская тема исчезла из научных исследований, а архив Глиэра фактически не восстановлен. В отечественной музыкальной историографии облик композитора словно разделен на два лика, один из которых обращен к миру искусства рубежа XIX–XX веков, другой – к эталонам советской культуры. Композиторское творчество Глиэра начала XX века предстает во флере «заблуждений» раннего творческого этапа, и представления о композиторе в большей степени связываются с советским периодом отечественной культуры. Крупный общественный деятель, профессор Киевской и Московской консерваторий, Глиэр стал живым классиком, «обласканным» властью: три ордена Ленина, орден Трудового Красного знамени, народный артист Азербайджана, Узбекистана, Российской Федерации, СССР, лауреат государственной премии, – это лишь часть его советских регалий.

Между тем, феномен композитора вызывает неподдельный интерес: его творческое наследие приходится на первую половину XX века – эпоху мощнейших исторических сдвигов и художественных преобразований. В этом контексте нелишне будет заметить, что на момент свершения событий 1917–1918 годов Глиэру было свыше сорока лет – возраст, несомненно, зрелого человека и художника, творческое наследие которого включало: 3 симфонии (1900, 1907, 1911), симфонические поэмы «Сирены» (1908) и «Тризна» (1915), оперу-ораторию «Земля и небо» (1900), балет «Хризис» (1912), ансамбли для разных составов (3 струнных секстета, 2 квартета, октет и др.), хоры, около 130 романсов. В ряду этих сочинений симфония № 3 («Илья Муромец») выделяется как наиболее масштабная.

Об «Илье Муромце» Глиэра чаще говорится как о симфонии, в которой ярко проявились кучкистские традиции жанрово-эпиче-

ского симфонизма. Действительно, внешние признаки симфонии – 400 страниц партитуры и около 80-ти минут звучания, четверной состав оркестра, программа четырехчастной симфонии, основанная на былинном сюжете, – побуждают рассматривать ее как эпическое сочинение. Однако за этими внешними формами монументальности предстает не эклектичный мир стилизации, выполненной в кучкистской манере, а оригинальная авторская трактовка эпической темы в ракурсе искусства модерн.

Эпические мотивы в русском искусстве рубежа XIX–XX веков имели многочисленные воплощения. Так, они были особенно заметны в архитектуре «неорусского стиля», связанного с обращением к национальным формам (резьба по дереву, элементы вышивки, детали интерьера), восходящим к культуре домонгольской Руси. Образ русского богатыря запечатлен на живописных полотнах В. Васнецова, И. Билибина, М. Врубеля, Н. Рериха. Интерес к богатырской теме проявлялся, и в среде композиторов. «Пространство» музыкального эпоса значительно расширялось в жанровых пределах оперы: «Садко» и «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, «Добрыня Никитич» Гречанинова, «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» Василенко.

В этом контексте очень показателен сюжет и об Илье Муромце, который был невероятно популярен в русской художественной среде рубежа веков: К. Бальмонт («Жар-птица», 1907), Н. Рерих («Илья Муромец» и «Соловей-разбойник», 1910), В. Васнецов («Илья Муромец, или Богатырский скок», 1914). Примечательно, что данный сюжет значительное время занимал творческое воображение Римского-Корсакова и Лядова, о чем находим свидетельства в переписке И. Ф. Тюменева с Римским-Корсаковым¹.

Поразительно, но трактовка богатырской темы в течение незначительного периода исторического времени существенно изменилась в русском искусстве. Так, к примеру, в живописи последней четверти XIX века образу богатыря придавались реалистические черты и метафоричность. Достаточно вспомнить полотно «Богатыри» (1881–1898) Васнецова или его же акварель «Богатырь». Но уже в десятилетия XX века образ богатыря обрел драматическую на-

¹ См.: *Римский-Корсаков Н.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. В 8 т. М., 1955–1981. Т. VII / подгот. А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая. М., 1970. С. 153–159.

пряженность, динамику; это уже богатырь-змееборец – олицетворение эпохи «предчувствий и предвестий» (Вяч. Иванов), грядущих «грозовых» событий: «Александр Невский поражает ярла Биргера» (1904), «Бой» (1906) и «Вольга Святославович» (1910) Рериха; «Богатырский галоп» (1914) и «Бой Добрыни Никитича с семиглавым Змеем Горынычем» (1913–1918) Васнецова; «Битва Добрыни со змеем» Билибина). Меняется гамма красок, становящаяся более яркой, контрастной, эмоционально насыщенной; преобладающими оказываются кроваво-лиловые, ярко-оранжевые и синие оттенки палитры, черный цвет.

Сравнивая сюжетный замысел Тюменева, предложенный Римскому-Корсакову в 1902 году, и программный замысел симфонии Глиэра, реализованный в 1911 году, нельзя не заметить, что разработка плана либретто для будущей корсаковской оперы несла в себе отзвуки вагнеровского «Тангейзера» и «Кольца нибелунгов», завершалась победой богатыря и прославлением его подвигов. «Илья Муромец» Глиэра увенчивался трагическим исходом – окаменением главного героя. В «итоговых точках» эти замыслы представляют собой явления разных эпох. Римскому-Корсакову был предложен, фактически, второй «Садко», а в «Илье Муромце» Глиэра отразилось эсхатологическое устроение эпохи начала XX века.

Третья симфония Глиэра содержит и иные аспекты «отхода» от традиций петербургского эпического симфонизма.

Эпическая симфония как особый жанровый тип, выкристаллизовавшийся в творчестве Бородина и Римского-Корсакова, обладает рядом специфических черт, касающихся манеры высказывания, образно-смыслового содержания, особых свойств тематизма (претворение ритмоинтонационных элементов народно-песенных и танцевальных жанров), приемов развития (преобладание экспозиционных принципов изложения тематического материала, доминирование вариационности и вариантности в противоположность мотивной разработке), музыкально-драматургических принципов (наличие в композиционном плане приемов арок, реминисценций и повторов), функций частей в структуре цикла (сопряжение средних частей в цикле: II часть – скерцо, III – медленная) и многое другое².

² Различным вопросам эпического симфонизма посвящены следующие работы: Асафьев Б. О симфонизме // Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л., 1981. С. 96–101; Соллертинский И. Исторические

Глиэр существенно переосмыслил эти типические свойства. Начнем с того, что симфония Глиэра – программная: I. Калики переходные. Илья Муромец и Святогор; II. Соловей-Разбойник; III. У Владимира Красно Солнышко; IV. Подвиги и окаменение Ильи Муромца. Отличительным качеством избранной композитором программы является сюжетность. Она придает определенную образную конкретность течению инструментальной музыки и заключает в себе характерные для былины образно-смысловые мотивы, обладающие константными признаками и восходящие к формульным свойствам эпического сюжета – своего рода «общие места» в эпических поэтико-литературных формах (былине, сказании). К наиболее распространенным относятся мотивы битвы и скачки, пира и славления, речи-обращения героя, пути, чужих земель (инокультурные проекции).

Здесь имеет смысл обратить внимание на то, что русская эпическая симфония формировалась, в том числе, и под воздействием эпической оперы, которой свойствен тот же ряд «общих мест» сюжетного развертывания. Близость тематизма, ритмоинтонационная специфичность, использование общих фактурных приемов оркестровки порождают многочисленные аналогии между эпической оперой и эпической симфонией. При сравнении с оперой образный мир симфонии обретает ясность, «зримую силуэтность» и сюжетную конкретность.

У Бородина и Римского-Корсакова эти «общие места» эпического сюжета нашли определенное местоположение в симфоническом цикле. Так, мотивы речи-обращения героя преобладают в I частях; мотивы битвы и скачки – в разработках I частей; мотив пира –

типы симфонической драматургии // Музыкально-исторические этюды. Л., 1965. С. 301–312; Гнесин М. О русском симфонизме: Эпический симфонизм и эпическая музыкально-сценическая драматургия. Очерк первый // Советская музыка. 1948. № 6. С. 44–50; Фрадкин В. Особенности содержания, формы и драматургии русского эпического симфонизма // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979. С. 187–201; Левашев Е. Истоки эпического в художественном мышлении Бородина // Мир искусств. Альманах. М., 1995. С. 197–215; Бычкова А. Образно-смысловые константы русской эпической симфонии второй половины XIX века // Музыкальное искусство в контексте современной культуры: Сб. статей / Науч. ред. В. Э. Девуцкий. Воронеж, 2008. С. 54–62.

в финалах; колокольность, славление – в кодах I частей и, особенно, – в кодах финалов. Мир «чужих земель» в основном занимает средние части симфонии (II и III части). Проекция этих типических черт на образный строй Третьей симфонии Глиэра дает понять, что композитор весьма свободно обращается с моделью кучкистской симфонии, создавая свою неповторимую художественную картину мира, в которой отразились мироощущение новой эпохи и личностное мировидение автора.

Так, *мотивы битвы и скачки* играют в «Илье Муромце» более значительную роль и имеют место в I, II и IV частях. В I части – это «игры богатырские» Ильи Муромца и Святогора, скачка Ильи Муромца в стольный Киев-град; во II части – битва с Соловьем-Разбойником, в IV части – битва с татарами, с Поленицей Удалой, и, наконец, с Небесными силами.

Мотив речи героя, столь свойственный эпическому сюжету, связанный с призывом, обращением к народу и хоровыми ответами народных масс, в симфонии вовсе отсутствует (Илья Муромец у Глиэра не призывает к борьбе, он – сам герой, личность, способная разрешить глобальные проблемы мира). Композитор как бы сворачивает данный сюжетный мотив и в пространственно-временном аспекте доводит его до уровня знака: фанфара, лежащая в основе темы главного героя симфонии, – своего рода рудимент столь характерного сюжетного звена как в оперном эпосе (в «Руслане и Людмиле» Глинки, «Князе Игоре» Бородина), так и в эпической симфонии второй половины XIX века.

Мотив пира является одним из ярко выраженных, основных мотивов в симфониях Бородина и Римского-Корсакова. Он объединяет I и IV части цикла, создает смысловую арку, укрепляет основные драматургические опоры цикла. У Глиэра этот мотив возникает лишь однажды, и не в финале, а в скерцо (III часть).

Мотив пути пронизывает всю симфонию Глиэра. С одной стороны, путь – это дорога, перемещение от одной точки к другой (отправление Ильи Муромца к Святогору; далее – поиски Соловья-Разбойника и «вхождение» в стольный Киев-град к князю Владимиру; потом – поход к границе Руси на бой с татарами); с другой, – линия жизни героя. Сквозное симфоническое развитие, основанное на лейттематизме, развивающий тип изложения и мотивная разработка в сонатных формах (не характерные для симфонических

полотен Бородина и Римского-Корсакова) – все эти приемы усиливают эффект пространственно-временного движения, перехода из одного образного мира в другой и являются эквивалентным выражением сюжетно-смыслового *мотива пути*.

Инокультурные проекции в симфониях Бородина и Римского-Корсакова были связаны с миром Востока и сферой фантастики. В Третьей симфонии Глиэра мотив «чужих земель» высвечивается разнообразными гранями. В «Илье Муромце» перед нами словно разворачиваются все стороны мироздания. Прежде всего, это темный мир Соловья-Разбойника (II часть), наделенный «инакостью», как мир фантастический, таинственный, способный вывернуться наизнанку, словно сказочная лягушачья кожа, и обернуться причудливым миром дочерей Соловья, которые прельщают богатыря богатством и драгоценностями.

В IV части Глиэр затрагивает тему татарского полона, реализованную в свое время Бородиным в половецких актах «Князя Игоря». Однако Глиэр, воплощая мир кочевников симфоническими средствами, продолжает линию Римского-Корсакова («Сеча при Керженце» из «Сказания о невидимом граде Китеже»).

Образ татар у Глиэра – это внеэмоциональная, несколько механическая, грубая сила, неконтролируемая стихия разрушения, наделенная всеми аспектами «чужого» (с точки зрения системы бинарных оппозиций «свое/чужое»). Интересно в этой связи, что Глиэр придает образу татар восточный колорит в той стилиевой манере, которая была присуща сфере Востока в русской музыке второй половины XIX века (специфическая ладовая, ритмическая и метрическая организация), – дважды гармонический минор, интонационная хроматизация, мелодическое движение по звукам уменьшенных гармоний и хроматической гамме, многократность ритмо-интонационного акцента на ув. 2, метр 12/8. Но, вместе с тем, автор «Ильи Муромца» наделяет восточный образ новыми чертами: Глиэр излагает тему в виде фугато, переходящего в мотивную разработку. В итоге создается впечатление, что композитор разворачивает восточный образ «западными средствами». Традиционных аспектов воплощения «русского востока» – эстетическое любование, колористичность, декоративность – у Глиэра мы не найдем, композитор создал образ врага.

Еще одна из проекций «иного мира» – образ Небесных сил. Ключевой образ симфонии, определяющий концепцию не только фи-

нала, но и всего сочинения, носит православный оттенок – Глиэр опирается на мелодический рисунок стихирь малого знаменного распева III гласа (согласно авторской ремарке).

Таким образом, к сфере «своего» Глиэр относит мир Древней Руси – мир русских богатырей, скоморошья потешки, княжий пир со своим церемониалом приветствий, славлений и многолетий. Сфера «чужого» представляет оппозицию, как *по горизонтали*, так и *по вертикали*. Прежде всего, это фантастический мир (тьма густого леса Соловья-Разбойника и ослепляющий блеск иллюзорного пространства его дочерей)³, другая сторона «чужого» – мир татар⁴, приобретающий в контексте финала симфонии еще один смысловой аспект – демонического начала, противоположного миру Небесных сил. Это порождает смысловую вертикаль оппозиции языческое/христианское, которая охватывает не только противопоставление русские/татары, но и русские богатыри/воины Небесного мира. Хотя Небесные силы и стоят оппозиционно к миру Ильи Муромца и миру богатырей, но по своей сути они относятся в симфонии к миру «своего».

Обратимся к вопросу структуры цикла и принципов формообразования. Глиэр придерживается рамок четырехчастного цикла, но, в отличие от эпической модели симфонии, где II часть – скерцо, III – медленная, композитор избирает «классическую» последовательность: II часть – медленная, а III – жанровое скерцо. Кроме того, одним из интересных ракурсов симфонии является использование сонатной формы во всех четырех частях (что не свойственно драматургическим идеям эпического симфонизма), но каждый раз – со специфическим преломлением. Здесь уместно провести параллель с образом зеркала в искусстве модерн, которое множит образ и всякий раз изменяет его грани.

Следует отметить, что Глиэр в I части наделяет темы экспозиции⁵ свойствами мужского, действенного начала, что было не характерно для эпических симфоний «балакиревцев», – темы главной и побочной партий должны были олицетворять собой мужское и

³ Оппозиция реальное/фантастическое в русском музыкальном эпосе своими истоками восходит к «Руслану и Людмиле» Глинки.

⁴ Оппозиция русское/инокультурное имела место в «Иване Сусанине» Глинки, «Князе Игоре» Бородина.

⁵ Темы главной и побочной партий – темы двух богатырей (Ильи Муромца и Святогора).

женское (лирическое) начала. В эпической симфонии логика сонатной композиции I части направлена на сближение образов, на выведение общих черт и утверждение образно-смыслового синтеза. У Глиэра итоговый раздел (кода) сонатной формы построен лишь на тематизме Ильи Муромца – его лейтмотиве и теме скачки, что также нетипично: сюжетно-образный мотив скачки несет в себе признаки действительности, несвойственной кодам эпической симфонии, а более характерной для разработок первых частей или финала.

II часть «Ильи Муромца» также основана на принципах сонатной формы, в чем видятся характерные свойства симфонии эпического типа. Но средний раздел – не контрастный эпизод или трио, а разработка, в которой доминирует лирическая образность. На основе последнего элемента побочно-заключительной группы тем экспозиции, символизирующей «нездешние» сады дочерей Соловья-Разбойника, композитор выстраивает разработку: 18 тактов темы «волшебного сада» дочерей Соловья разворачиваются в 184 такта сцены очарования и оцепенения. Подобная образно-смысловая грань содержания (оцепенение героя) в русской музыке имеет многочисленные воплощения в опере. Например, сцена соблазнения Руслана девами волшебного сада Наины («Руслан и Людмила» Глинки) или – Ивана Королевича чарами Кащеевны («Кащей Бессмертный» Римского-Корсакова), что в музыкально-драматургическом отношении было связано с моментом интонационного переключения, «снятия» с главного образа его героического начала. У Глиэра интонационного переключения не происходит, но в лейтмотиве Ильи Муромца затушевывается фанфарная интонация, а акцент делается на интонации опевания, тема героя звучит в ином контексте – медленном темпе (создающем эффект ритмического увеличения), многослойной фактуре. Помещенная в центр фактурного пространства, она словно окружена, «опутана» интонационно-тематическими элементами темы дочерей Соловья. Почти зрительно, осязаемо в оркестровой фактуре воссоздан эффект оцепенения Ильи Муромца, время и пространство сливаются воедино: комплиментарность ритма, интонационно-ритмические переключки между отдельными инструментами и группами, обилие пауз, разветвленное *divizi* струнных, создающее множество мелодических линий с определенной долей интонационной и ритмической самостоятельности, приемы «включения» и «выключения» голосов с эффектом полетности,

устремленности в сочетании с зыбкостью и прозрачностью фактуры. Но если «снять», минимизировать гармоническую фигурацию – обнажается прочный каркас гармонических опор, в котором ритм смены гармоний замедлен, разряжен. Аккорды гармонической вертикали делятся от 1 до 4 тактов (в медленном темпе) и образуют гармонический эллипсис. В этом, несомненно, видится и отражение ладогармонического мышления эпохи (поздний Римский-Корсаков и Скрябин), и «вскрытие» некоторых стилевых принципов модерна (пластичность формы, слияние фона и рельефа). В соотношении разделов формы – 135 тактов (экспозиция) – 184 такта (разработка) – 101 такт (реприза) – подчеркнем, что наиболее масштабный средний раздел в буквальном смысле «прорастивается» из микротематического образования экспозиции (2 такта). Этот прием подобен принципу «нанизывания» пластичных форм в декоративных деталях архитектурного модерна, игра фона и рельефа приводила к предельной декорированности поверхности здания, на которой плоскость стен практически не просматривалась. Подобный эффект ощущается и в музыкальной фактуре II части симфонии.

В разработке этой части музыка постепенно наполняется не блеском внешней картинности, а экстатичностью; предметный ряд очарований «златом, серебром и скатным жемчугом» (как гласит программа) превращается в мир эротически-чувственных образов – музыкальная ткань наполняется «зависающими» интонациями *lamento*, томно-лирическими зовами, окрашенными пряной гармонической вертикалью и дрожащей зыбью тремолирующих струнных. Интересно, что для русской музыки рубежа XIX–XX веков подобные страницы – новый образный мир⁶, раскрывшийся в «Золотом петушке» Римского-Корсакова (1907)⁷, в «Поэме экстаза»

⁶ В европейском искусстве конца XIX в. подобные экстатические, обостренно-чувственные образы воссозданы на полотнах Г. Климта («Саломея», «Юдифь»), Ф. Штука («Грех», «Саломея»), в операх Р. Штрауса («Саломея», «Электра»). Истоки этого образного мира – в оперном творчестве Р. Вагнера («Тристан и Изольда»), в эмоционально-напряженной неге романтического томления.

⁷ В русской музыке XIX в. к романтической сфере томления прикоснулись Глинка (в «Руслане и Людмиле») и Балакирев (в симфонической поэме «Тамара»), но именно у Римского-Корсакова наиболее яркое воплощение романтический мотив томления нашел в заключительных сценах «Снегурочки» и «Садко».

(1907) и «Прометее» (1910) Скрябина, в «Жар-птице» (1910) Стравинского. В этом же ряду – и Третья симфония Глиэра (1909–1911).

III часть представляет собой сонатную форму в наиболее строгом, «чистом» виде. Здесь она основана на сопряжении двух образов – плясового (темы пира, главная партия) и лирического (побочная партия). В разработке, наряду с развитием тем экспозиции, представлен эпизод, который повторяет фрагмент II части – сражение Ильи Муромца с Соловьем-Разбойником, в чем видится прием реминисценции (согласно программе, Илья Муромец обезглавливает Соловья и получает за это почетное место за столом князя Владимира). В этом представлен, несомненно, прием формульного повтора, характерный для эпических сюжетов. Однако в III части собраны воедино все сюжетно-смысловые мотивы, характерные для итоговых частей симфонии (пир, славление, колокольность), что придает скерцо черты финала. Но мотив пира не развивается по линии смыслового *crescendo*, как это было свойственно симфоническим финалам Бородина и Римского-Корсакова; Глиэр снимает эффект итоговости плагальностью в каденционной зоне формы (что необычно) и не разворачивает масштабную коду.

В IV части предстает одна из самых сложных граней сонатной композиции, связанных с привлечением тем предыдущих частей. Функцию главной партии выполняет тема татар, побочной – тема Поленицы Удалой, лейттема Ильи Муромца выступает как контрапунктирующее тематическое образование. В результате в экспозиции складываются 2 фазы сюжетно-образного развития – битва с татарами и Поленицей. В разработке предстает битва Ильи Муромца и богатырей с Небесными силами. Глиэр завершает симфонию двумя крупными разделами коды: в первом заключена смысловая кульминация финала (окаменение Ильи Муромца и богатырей), во втором – итог всего цикла, где зеркально (в обратном порядке) проводятся все темы симфонии, связанные с ключевыми сюжетно-образными мотивами симфонии.

Таким образом, если каждая часть была посвящена какому-то одному подвигу, одному событию, то в финале они собраны все вместе, в синтезе (что характерно для эпической симфонии). Но в данном случае проявляются принципы не нарративного изложения, а непрерывного симфонического развития драматического типа, итогового обобщения в виде смысловой кульминации. Финал сим-

фонии можно уподобить иконе с клеймами, где основное событие помещено в центр (сцена окаменения), а жизнь и подвиги героя составляют обрамление, вереницу «живых» картин, столь характерных для эпохи модерна.

Подводя итоги, затронем вопрос о концепции симфонии через рассмотрение функций частей в цикле. Нам представляется логичным обратиться к идеям М. Арановского⁸, который рассматривает симфонию как жанровый инвариант концепции Человека, предстающего разными ипостасями своего проявления, – как действующая, творящая личность (*homo agens*), созерцающая мир или размышляющая о мире и своем месте в нем (*homo sapiens* или *homo meditas*), вступающая во взаимодействие с другими людьми (*homo ludens*) и проявляющая свой социальный статус (*homo communis*).

В Третьей симфонии Глиэра сразу обращает на себя внимание тот факт, что вся она пронизана образно-смысловым аспектом *действия* героя, – грани *homo agens* можно заметить не только в первой, но и во всех частях симфонии. Подтверждением сказанного может служить факт использования Глиэром принципов сонатного мышления во всех частях симфонии.

В I ч. концепция *homo agens* выражена полно – в ней проявляются все формальные и семантические признаки, характерные для I частей симфонии, о которых пишет Арановский, в частности, быстрый темп, событийность, масштабное развертывание сонатной формы, преобладание разработанности.

II часть, как уже отмечалось, наиболее отлична от концепции эпической симфонии. В ней представлена некая концентрация музыкально-языковых средств и лексем эпохи, современной Глиэру. Характеризуя эту часть симфонии, можно заметить, что свойства концепции *homo sapiens* и *homo meditas* здесь практически не проявляются. Хотя ей и присущи медленный темп, статика созерцательности, но нет здесь «стабильности аффекта», который Арановский подчеркивает как сущностную черту медленных частей: течение музыкальной мысли основано у Глиэра на эмоционально контрастных темах, на волновом принципе развития с достижением кульминаций-точек. Концепцию II части симфонии можно опре-

⁸ Арановский М. Введение. К теории симфонии // Арановский М. Симфонические искания. Исследовательские очерки. Л., 1979. С. 14–40.

делить как *homo art modern* (человек искусства модерна, человек современный). Здесь в зеркале стиля Глиэра отражены звуковые «реалии» музыкального искусства начала XX века, словно в фокусе сосредоточены языковые средства, свойственные эпохе модерна. Неслучайно мы слышим аллюзии, отправляющие нас к позднему стилю Римского-Корсакова («Кащей Бессмертный»), Скрябина («Поэма экстаза»), Стравинского («Жар-птица»). В этом наблюдается еще одна стилевая проекция рубежа веков – интеграция двух русских композиторских школ – петербургской и московской.

III часть, как отмечалось выше, характеризуется объединением функций скерцо и финала: к формальным и семантическим признакам скерцо, выражающим идею *homo ludens*⁹ (быстрый темп, целостность, ведущая роль ритма, движение и игра, жанрово-бытовое начало), добавляются и признаки финала, связанные с выражением идеи *homo communis*¹⁰ (равновесие средств, жизнь как целое¹¹, коллективное).

Что же касается концепции IV части, то ее отличает многоуровневый синтез: главный герой в финале симфонии имеет черты и *homo agens* (битвы с татарами, с Поленицей Удалой, с Небесными силами), и *homo art modern* (в «сцене» окаменения), и *homo ludens* («богатырские игры» с Поленицей Удалой), и *homo communis* (битва с татарами). Образ Ильи Муромца представлен в ситуации цивилизационного перелома, – будучи представителем архаичного мира, принадлежащим еще древней языческой Руси, он не становится героем новой культуры, новой эпохи христианской Руси, что и ведет его к гибели. Перед нами – свойства личности рубежной эпохи, а потому столь сложные грани идейно-смыслового содержания финала симфонии можно объединить, словно в фокусе, в виде концепции *homo fin de siecle* (человек «конца века»).

В этой связи занимательной может показаться идея проецирования данной концепции на жизнь и творчество самого композитора. Представляется весьма любопытным следующий факт его творческой биографии: после завершения Третьей симфонии он планировал приступить к созданию Четвертой с программным названием «Христос» (1912), в чем видится художник рубежа веков,

⁹ Человек играющий.

¹⁰ Человек общественный.

¹¹ Илья Муромец оказывается на пиру у князя Владимира.

ищущий в современной жизни духовные опоры, пришедший к проблемам богоискания, столь характерным для культуры Серебряного века. Глиэр как личность, как художник, начинающий свою деятельность на рубеже веков и являющийся представителем русского искусства эпохи модерна, в дальнейшем становится одним из лидеров, а затем – и классиков советской культуры. И, в отличие от героя своей симфонии, он смог разрешить для себя противоречия времени, принять новую эру и быть в ней органичным. Творчество Глиэра 1920–1940-х годов отмечено тематикой нового типа: музыка к пьесе Т. Шевченко «Гайдамак», симфоническая картина «Запорожцы», балеты «Красный мак» и «Тарас Бульба», оркестровая музыка «На праздник Коминтерна», «Марш Красной Армии», «Ферганский праздник», «25 лет Красной Армии» и многие другие сочинения. Но это лишь внешние, видимые очертания формы.

Есть в творческом наследии Глиэра «советских десятилетий» произведения и другого ряда, которые до сих пор остаются непознанной музыкой: романсы на тексты Мережковского и Вяч. Иванова (1920-е годы), музыка к «Царю Эдипу» Софокла (1921) и «Отелло» Шекспира (1930), музыка к спектаклю «Мольер» опального М. Булгакова (1936), «минорные» квартеты №3 (1928) и №4 (1943), концерт для виолончели с оркестром (1947)... Возможно, «возвращение» этих сочинений позволит нам придать облику Глиэра еще не обретенную целостность, услышать все смысловые обертоны его творчества «советского периода» и понять, что художнические искания композитора в эпоху модерна звучат в его поздних сочинениях взволнованными отзвуками темы человека, ставшего свидетелем крушения своего мира...

От «большой пантомимы» к «маленькой опере»:
К истории создания
«Святой Сусанны» П. Хиндемита

«Не пропустите это! Даже не верится, что можно удержать в узде такую огромную массу артистов! Я был совершенно потрясен и никогда не подумал бы, что можно осуществить нечто столь грандиозное на сцене! Весь огромный торжественный зал превратился в колоссальную монастырскую церковь. /.../ Церковные колокола звонят к началу службы, и все помещение погружено в темноту. Затем – звуки органа и пение монахинь. Непрерывные световые эффекты, служба длится три четверти часа, чудесная музыка, затраты на людей, костюмы и декорации! И как играют артисты! Я вернулся из зала в совершенном упоении, и только сегодня утром пришел к ясному осознанию: это захватывает так, что забываешь, что все происходящее – лишь театральное представление. Во всяком случае, я еще раз пойду туда, даже если я должен буду заплатить за это 20 марок», – с восторгом и энтузиазмом отзывался восемнадцатилетний П. Хиндемит о постановке «Чуда» К. Фольмёллера в письме от 27/28 декабря 1913 года¹.

«Чудо» («Das Wunder», «Das Mirakel») – «большая пантомима в двух действиях, с одной интермедией», стало театральной сенсацией сезона 1911/1912 годов, оказало большое влияние на развитие драматического искусства 1910–1920-х годов, явилось непосредственным импульсом к созданию нескольких сценических произведений. В их числе – пьеса А. Штрамма «Святая Сусанна. Песня майской ночи» («Sancta Susanna. Ein Gesang der Mainacht», 1912–1914), оперы «Сестра Анжелика» («Suor Angelica», 1918) Дж. Пуччини и «Святая Сусанна» («Sancta Susanna», 1921) П. Хиндемита.

¹ Laubental A. Paul Hindemiths Einakter-Triptychon. Diss. Tutzig, 1986. S. 156.

Автор «Чуда» Карл Густав Фольмёллер² был незаурядной и многогранной личностью: филолог, писатель, драматург, переводчик, автор киносценариев, археолог, политик, пионер киноиндустрии, авиа- и автомобилестроения. Любителям кино он известен как сценарист «Голубого ангела» («Der blaue Angel», 1929/1930, реж. Й. фон Штернберг) с Марлен Дитрих в главной роли. Литературное признание пришло к нему в 1903 году, после публикации издательством «Фишер» поэтических циклов «Парсиваль» («Parcival», 1897–1900), «Ранние сады» («Die grünen Gärten», 1894) и символистской драмы «Катарина – графиня фон Арманьяк» («Catherine – Gräfin von Armagnac», 1901)³, высоко оцененных С. Георге и С. Цвейгом. «Симплициссимус», «Листки искусства», лейпцигское издательство «Инзель» охотно публиковали произведения Фольмёллера, его переводы греческих трагедий и современных пьес. Литературное окружение Фольмёллера тех лет – С. Георге, А. Жид, А. Стриндберг, Р. М. Рильке, Г. де Аннунцио. С постановки «Гулии-американки» («Giulia – die Amerikanerin», 1904/1905) началась его многолетняя совместная работа с выдающимся австрийским режиссером Максом Райнхардтом (Reinhardt, M.). В 1906 году Райнхардт поставил переведенную и переработанную Фольмёллером «Антигону» Софокла, в 1911-м – «Орестею» Эсхила.

Самым удачным совместным проектом Фольмёллера-Райнхардта оказалась «пантомима» «Чудо»⁴. Ее премьера с музыкой Э. Хумпердинка⁵ прошла 23 декабря 1911 года в Лондоне, в огромном выставочном зале Олимпия, в присутствии почти 30 000 зрителей. Монументальная инсценировка «Чуда» стала очередной попыткой воплотить традиции мистерии в современном театре: «посередине громадного зала был построен готический храм, в спектакле участвовало 2000 человек, 250 музыкантов, 8 помощников режиссера, горело 60 прожекторов, звучали церковные колокола»⁶. Сцениче-

² Фольмёллер (Vollmöller) Карл Густав (1878, Штутгарт – 1948, Лос-Анджелес).

³ Премьера – 6 марта 1905 г. в венском Карл-театре.

⁴ Краткое содержание пантомимы «Чудо» см. в Приложении к статье.

⁵ Хумпердинк (Humperdinck) Энгельберт (1854, Зигбург – 1921, Нойштрелиц), немецкий композитор.

⁶ Полгар А. Цит. по: История западноевропейского театра / Под ред. Г. Н. Бояджиева, Е. Л. Финкельштейн. В 7 т. М., 1970. Т. 5. С. 573.

ская судьба пьесы демонстрирует ее несомненный успех и необычайное воздействие на публику: 18 сентября 1912 года состоялась ее премьера в Вене, приуроченная к Венскому католическому конгрессу; в 1913 году Райнхардт гастролировал с пьесой в Праге, Лейпциге, Дрездене, Франкфурте, в 1914-м – в Берлине. В 1924–1932 годах «победное шествие» «Чуда» продолжалось: 15 января 1924 года спектакль впервые поставлен в Центральном театре Нью-Йорка, в течение 1924-го он более 300 раз сыгран на Бродвее, в 1925-м его исполняли на фестивале в Зальцбурге, в 1927-м – в Будапеште. Райнхардт совершил с «Чудом» несколько турне в 1924 году по Северной Америке, в 1926/1927 годах по Германии, с 1925 по 1930 годы пьесу показывали в разных городах США. Всего же в период с 1911 по 1932 год не требовавшую перевода «пантомиму» посмотрело около миллиона зрителей в Европе и Америке.

Необычайный успех постановки и особенности ее замысла – бессловесность – словно звали к перенесению «Чуда» на киноэкран. Для экранизации спектакля в 1912 году в Вену пригласили французского режиссера Мишеля-Антуана Карре, сына известного оперного либреттиста. Несмотря на существенные сокращения (количество актеров уменьшилось до 300), Карре и Райнхардт постарались сохранить пышность постановки. В результате «Чудо» стало одной из первых полнометражных европейских кинокартин. В 1927 году была осуществлена вторая экранизация пьесы в Голливуде.

«Чудо» – центральное и самое значимое сочинение Фольмёллера. Автор работал над ним почти 15 лет – с 1896 по 1911 год. Затем, в период с 1923 по 1931 год он вновь и вновь возвращался к пьесе, чтобы переработать ее для бродвейской постановки, Зальцбургского фестиваля, юбилейного представления в Лондоне в 1931 году⁷.

⁷ Самые большие трансформации претерпела амбивалентная фигура Шпильмана: Фольмёллер акцентировал то его мефистофельские черты, то близость к гамельнскому крысолову, то к греческому Пану. В конце концов это привело к появлению нового, «производного» от Шпильмана персонажа, – Смерти (в постановках США). В варианте «Чуда» 1931 г., сделанного для юбилейной постановки, Фольмёллер вернулся к первоначальному замыслу. Для Лондонской инсценировки 9 апреля 1932 г. на роль Шпильмана Фольмёллер и Райнхардт пригласили Тилли Лош (Losch «Tilly») и предложили Л. Мясину сочинить для нее хореографию. Вносились изменения и в музыкальное оформление: для постановки 16 августа 1925 г. в рамках Зальцбургского фестиваля музыка Хумпердинка была до-

Религиозная тематика «Чуда» стала сквозной в литературном творчестве Фольмёллера⁸. Обнажая связь с распространенным в XIII–XIV веках жанром миракля, он вынес его в название. В «чудесную» историю о «нечистой» монахине и Деве Марии Фольмёллер ввел отдельную сюжетную линию, связанную с младенцем Христом, подчеркнув «детскую» тему. В 1928 году он еще раз обратился к жанру и сюжету миракля в цикле новелл «Восемь чудес юной Девы Марии» («Acht Mirakel der heiligen Jungfrau Maria»), написанных в духе средневековых легенд. Во второй половине 1940-х годов, в Нью-Йорке писатель вернулся к своей «теме мотто» в большом романе «Чудо святой крови» («Das Wunder von Heiligenblut»), где история монахини и Девы Марии разворачивается на фоне событий Французской революции. Английский перевод романа вышел после смерти автора под названием «Последнее чудо» («The last Miracle») в 1949 году в Нью-Йорке и в 1950-м – в Лондоне. В 1959 году кинокомпания «Уорнер Бразерс» сняла по роману широкоэкранный фильм с Р. Муром в главной роли. Таким образом, три «Чуда» Фольмёллера образуют трилогию, над которой он работал на протяжении всей жизни.

Фольмёллеровский замысел «Чуда» (1911) оказался в русле новаторских театральных исканий и экспериментов того времени: пантомима, предполагавшая отказ от слова, и перенос акцента на игру – жесты, мимику, движение актера, усиление роли музыкального и декоративного компонентов спектакля был востребован режиссерами начала XX века⁹. Жанровое указание автора – «большая

полнена интермедией дирижера моцартовского оркестра Б. Паумгартена (B. Paumgarten), который привлек к участию в спектакле хор «Моцарт-ум».

⁸ Интерес к религиозной проблематике у Фольмёллера не случаен: его отец, Роберт (Vollmöller, R., 1849–1911), был не только крупным предпринимателем, но и евангелистом-теологом.

⁹ Пантомима приобретает все большее значение в искусстве начала XX в., активно проникая на оперные и драматические подмостки (ее элементы встречаются в «Фрекен Юлии» А. Стриндберга, «Замке герцога Синяя Борода» Б. Бартока, «Счастливой руке» А. Шёнберга, позже – в «Кардильяке» П. Хиндемита). Композиторы не только включали пантомиму в оперные спектакли как жанровую составляющую, но и работали с ней как с самостоятельным жанром (Э. Корнгольд. «Снеговик», 1908 г.; Э. Жак-Далькроз. «Эхо и Нарцисс», 1912 г.; П. Хиндемит. «Демон», 1922 г.).

пантомима», конечно, условно: «Чудо» находится на пересечении миракля, мистерии, пантомимы и музыкального спектакля; от начала до конца пьеса проиллюстрирована музыкой, включающей большие хоровые и танцевальные сцены.

Характер драматургического замысла, жанровые особенности «Чуда» создали платформу для экспериментов Райнхардта в создании спектакля-мистерии и поисках собственного варианта Gesamtkunstwerk. Масштаб и грандиозность постановки, степень ее воздействия на зрителя настолько поразили Хиндемита, что композитор выбрал для своей третьей оперы – «Sancta Susanna» – экспрессионистскую пьесу Штрамма, предлагающую сходные сюжетные, драматургические и даже отдельные «музыкальные» моменты (контраст литургического и «чувственного» звучания; «шумовые» эффе́кты – стук двери, поворот ключа; пение соловья как звучащий символ «заманчивого», «чудесного», использование католических песнопений и др.).

Хиндемит работал с текстом пьесы, опубликованном в 1 томе Полного собрания сочинений Штрамма (1920). Впервые пьесу издал в 1914 году в своем журнале «Штурм» Г. Вальден, лидер немецкого авангарда 1920-х годов, писатель, галерист, критик, композитор, друг Штрамма, приложивший много усилий для популяризации его наследия¹⁰. Осуществленная Вальденом, с его музыкой¹¹, после пятилетней подготовки, постановка «Сусанны» была очередной попыткой реализации идеи синтеза искусств.

Известно, что Штрамм был несомненным почитателем Райнхардта, и дочь Штрамма Инге в предисловии к собранию его стихов (Висбаден, 1956) пишет о том, что ее отец вряд ли мог избежать работы над созданием этого религиозного спектакля. Неизвестно, ставил ли Штрамм перед собой задачу написать пьесу, которая

¹⁰ Вальден (Walden; настоящее имя – Георг Левин; Lewin; Herwarth) (1878, Берлин – 1941, Саратов), немецкий писатель.

¹¹ Вальден обучался композиции и игре на фортепиано в Берлине и Флоренции; он – автор оперы, симфонии, вокальных сочинений (в том числе «Нерешительности» («Wankelmüt») на текст А. Штрамма для голоса и фортепиано), пьес для фортепиано, пантомимы «Четыре мертвеца Фиаметты» («Die vier Toten der Fiametta», 1910), с успехом поставленной режиссером и скульптором Вильямом Вауэром (William W.) в 1911 г. – в год мировой премьеры «Чуда». К сожалению, влияние музыки Г. Вальдена на «Сусанну» П. Хиндемита осталось не выясненным.

бы заинтересовала известного режиссера. Можно предположить, что именно с этой целью он прибег к теме, уже представленной Фольмёллером, и даже отдельным подробностям ее сценического воплощения. Поразительное сходство пьес «Чуда» и «Святой Сусанны» – наводит на мысль о переработке Штраммом мотивов пантомимы Фольмёллера. Штрамм заимствует некоторые характеристики персонажей (аббатиса Фольмёллера сравнима с Клементией Штрамма, монахиня, прислуживающая в ризнице, – со Старой Монахиней, а Сусанна – с молодой красивой ризницей). Пьесы роднят место (церковь монастыря с алтарем Марии) и время действия (месяц «милости и прощения» – май, посвященный Божественной Деве), цветочная и ночная символика, мотив «нечистой монахини». Отправной точкой развития сюжета «Сусанны» избрана 5-я сцена первого акта «Чуда», в которой молодая ризничая по распоряжению аббатисы должна провести всю ночь на коленях перед чудотворным изображением Девы Марии. Происходящее на сцене напоминает «Сусанну»: раздаются удары монастырского колокола, звучит орган, льется лунный свет, поет соловей, юная монахиня склонилась перед алтарем Небесной Девы, мужчина три раза стучит в дверь церкви. Прерванная молитва, внутренняя борьба монахини с мыслями о внешнем мире, символическое открытие и закрытие дверей церкви, порыв монахини нарушить запрет и снятие Сусанной облачения также соотносятся с событиями «Чуда».

Если в основу пьесы Фольмёллера положен жанр миракля, то Штрамм обращается к распространенному в XV–XVI веках сюжету моралите о «невинно преследуемой девственной Сусанне» и библейскому – «Сусанна и старцы», изложенному в Книге пророка Даниила (Дан. 13:1)¹². В пьесе Штрамма история получает аллегорическую трактовку: Сусанну, воплощающую

¹² В литературе, начиная с XVI в., обработка библейской темы Сусанны становится традиционной. На пороге XX в. ветхозаветная легенда словно обретает второе дыхание: в 1898 г. выходит «Целомудренная Сусанна» Г. Энгельса, в 1901 г. – «Сусанна в купальне» Х. Залуса, в 1918 г. – «Сусанна» Ш. Вагнера. После многочисленных ораторий XVII в. («Сусанна» Г. Генделя, А. Страделлы, Л. Томази, Б. Паскини и др.) история Сусанны на два столетия канула в лету. О ней вновь вспомнили на рубеже XIX–XX вв.: в 1894 г. в Немецком Национальном театре (Берлин) поставлена пантомима А. Видеке (Wiedecke A.) и Е. Пруденса (Prudens E.) «Сусанна в

идеи «новой религиозности», атакуют «более старые монахини, символизирующие развращенную и подверженную разложению католическую церковь»¹³.

Исследователи отмечают вторичность замысла пьес Фольмёллера и Штрамма: их сюжет восходит к «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка (1900). «Сусанна» А. Штрамма вообще считается хрестоматийным примером влияния Метерлинка на немецкую литературу начала XX века. Впервые опубликованная на немецком языке в 1901 году, «Беатриса» словно нашла в «Сусанне» свое продолжение: в штраммовском произведении рассказ о преступлении Беаты, своего рода «вариация на тему Метерлинка» вплетается в трагическую канву пьесы.

Для озвучивания «пантомимы» Фольмёллер и Райнхардт пригласили Хумпердинка – популярного композитора, апологета вагнеровской музыки. Фольмёллер относился к Вагнеру неоднозначно¹⁴. Возможно, по этой причине для своего следующего спектакля 1913 года – переработки «Турандот» К. Гоцци, – он пригласил другого композитора – Ф. Бузони (эта музыка легла в основу одноименной бузониевской оперы). Райнхардт же продолжил сотрудничество с Хумпердинком, написавшим музыку к его постановкам «Лисистраты» Аристофана и «Синей птицы» М. Метерлинка. По мнению современников, для работы над «Чудом» «Макс Райнхардт действительно не мог бы найти более подходящего человека, чем Хумпердинк <...>, – того, кто с юности наилучшим образом был

купальне» («Susanna im Bade»), в 1910 г. появилась оперетта Ж. Жильбера «Целомудренная Сусанна». Впрочем, и «Секрет Сусанны» («Il segreto di Susanna», 1909) Э. Вольфа-Ферари (Wolf-Ferrari E.) имеет с библейской Сусанной общий мотив ложного подозрения в супружеской неверности. В живописи сюжет получил большое распространение в период позднего Возрождения и барокко (после 1500 г.), поскольку предлагал богатые возможности для изображения обнаженной женской натуры.

¹³ Casey P. The Susanna Theme in German Literature. Variations of the biblical drama. Bonn, 1976. S. 196.

¹⁴ В 1911 г. (в период совместной работы над премьерной постановкой «Чуда») в издательстве «Инзель» Фольмёллер опубликовал пьесу «Виланд» («Wieland»). Сыгранная на сцене, она была воспринята зрителями как пародия на Вагнера, спровоцировала скандал и вскоре исчезла из афиш.

знаком с духом католических церемоний, кто мог погрузиться в этот мир мистических впечатлений легче всего»¹⁵.

А. Лаубенталь отмечает, что «чудесная музыка» Хумпердинка воодушевляет «в тех же местах, что и в хиндемитовской «Сусанне»¹⁶. Особенно это заметно при сравнении «ночных эпизодов»: с. 3 клавира «Сусанны»¹⁷ с ц. 17 и с. 22 «Чуда» с ц. 27¹⁸. Они близки особенностями оркестровки (2 флейты-пикколо в «Сусанне» и флейты «Чуда»), триольным ритмом, терцовыми интонациями. Звукоизобразительные элементы (пение соловьев, откомментированное в текстах ремарками: Хиндемита – «Соловьи ликуют вблизи и вдали долго и продолжительно» и в «Чуде» – «Снаружи раздается пение соловья. Молодая монахиня смотрит вверх, пораженная своей греховностью, закрывает обеими руками уши. Затем бросается на пол и замирает»¹⁹) соединяются с нарастающим психологическим возбуждением, которое в обоих случаях передано постепенным повышением тесситуры.

Позаимствованный у Метерлинка конфликт между церковной моралью и соблазнами и страданиями светской жизни в партитуре «Чуда» и «Сусанны» выражен сходными музыкальными средствами: сопоставлением музыки церковных песнопений (у Хумпердинка – католических и протестантских; цитаты хоралов из *Gesangbuch* – в начале 2-го акта «С высоты небес спустился я» («*Von Himmel hoch da komm ich her*»)), «Это произошло из нежного корня» («*Es ist ein Reis entsprungen*»); у Хиндемита – квазихоральных аккордов. В обоих произведениях орган также становится элементом *Klostermusik* и музыкального материала, характеризующего в «Чуде» – внешний мир (светские жанры – марш, вальс, лендлер), в опере Хиндемита – Сусанну (позднеромантический и экспрессионистский музыкальный материал).

¹⁵ *Besch O.* Engelbert Humperdinck. Leipzig, 1914. S. 181.

¹⁶ *Laubental A.* Paul Hindemiths Einakter-Triptychon. S. 157.

¹⁷ *Hindemith P., Stramm A.* Sancta Susanna. Klavierauszug. Scott's Söhne. Mainz.

¹⁸ *Vollmöller K., Reinhardt M.* Das Wunder. Grosse Pantomime in zwei Akten und einem Zwischenspiel. Musik von Humperdink E. Klavier-Auszug mit Text von Schriemer R. Enoch & Sons, London. Copyright by Berlin, Bote & Bock, 1912.

¹⁹ *Ibid.* S. 22.

Воздействие Хумпердинка скажется и в других музыкально-сценических сочинениях Хиндемита. Последняя сцена «Убийцы, надежды женщин» («Mörder, Hoffnung der Frauen», 1919), решенная в экспрессионистском ключе (от факела Мужчины разгорается мировой пожар, Мужчина убивает всех на своем пути и спешит навстречу новому дню), напомним о фольклорной сцене танца монахини с факелом (унисоны Интермедии, ц. 15); *memento more* финала «Чуда» (резкий хохот шпильмана) Хиндемит повторит в последних тактах «Нуш-Нуши» («Nusch-Nuschi», 1920) (старый Нищий звонит в свой колокол); в «Кардильяке» пройдет «Процессией мертвецов»²⁰.

В оперной постановке «Святой Сусанны» значительное место отведено сценической «составляющей». Малейшее движение или жест возводятся в ранг целого события. Пристальное внимание к каждой детали, ее преподнесение «крупным планом» свидетельствуют о наличии элементов пантомимы в «Сусанне». «Говорящие» детали – мимика, пластика – становятся равноправными компонентами оперного синтеза и определяют новое качество объединения музыкального и драматического пластов. Возможно, и в этом проявилось влияние «Чуда», в подзаголовок которого было вынесено указание на жанр – «пантомима». О неслучайном интересе молодого Хиндемита к этому жанру свидетельствует и тот факт, что в следующем, 1922-м, он закончил работу над «Демоном» – «танцевальной пантомимой в двух картинах» op. 28. Внимание Хиндемита к режиссуре, к непосредственному разворачиванию пантомимических, визуальных и звуковых эффектов повлекло за собой обильное использование композиторских ремарок, касающихся характера исполнения

²⁰ В «Чуде» героиня слышит «мотив судьбы», исполняемый музыкантом на духовом инструменте. Затем появляется сам музыкант в маске смерти, он шагает с высоко поднятой головой. Далее идет длинная неосвещенная колонна любовников женщины (рыцарь, граф, королевский сын, король), за ними следуют другие, безымянные, ныне владеющие ею. Ср. с № 9 из второй редакции «Кардильяка», в котором появляются мертвые владельцы украшений. «Шествие смерти» должно было произвести сильное впечатление на Хиндемита. Зрители считали, что необычайно пластичная тема «Шествия» принадлежит к лучшим образцам траурной музыки. Также держало в напряжении «умное, с неумолимой силой прогрессирующее тематическое строительство этого фрагмента, исполненное классического величия» (*Besch O. Engelbert Humperdinck. S. 182*).

или темпа, – музыкальных «жестов», количество и значительность которых превосходит обычную меру. Г. Штробель пишет, что в «Сусанне» «некий принцип музыкальной драмы господствует над всем. Кажется, что музыка сочинения «примыкает» к тексту»²¹.

Однако произведение Хиндемита не является свободной интерпретацией Хумпердинка. Партитура оперы отражает путь, который композитор пройдет в последующие несколько лет: овладение традицией позднего романтизма и одновременное дистанцирование от нее. № 9 из «ночных пьес» для фортепиано (ор. 15, 1918/1919) мог бы иметь подзаголовок «освобождение от Хумпердинка»²².

Музыкальный язык «Чуда» значительно отличается от языка «Сусанны». Хумпердинк оперирует простыми «плакатными» решениями, максимально понятными зрителю, гибко приспособленными к действию и проясняющими содержание пантомимы. Например, сцену, когда весенний луч проник сквозь витраж и осветил статую Богоматери волшебным сиянием, сопровождает модуляция-сопоставление из соль мажора в ми бемоль мажор. Как только облака рассеиваются, возвращается прежняя тональность²³. В отличие от Хиндемита, который смело использует экспрессионистские диссоциирующие созвучия, Хумпердинк нигде не выходит за рамки мажоро-минорной системы. Место помпезности и пафоса у Хиндемита заняла камерность монодрамы, музыкальное время оказалось максимально спрессованным (время звучания «Святой Сусанны» – 20 минут), а импровизационный характер музыки Хумпердинка²⁴ сменила потактовая выверенность зеркально-симметричных конструкций «Сусанны».

²¹ *Strobel H.* Paul Hindemith. Mainz, 1948. S. 22.

²² «Одной ночи» – цикл фортепианных пьес, в котором отразилось стремление Хиндемита уйти от духа и композиторской техники позднего романтизма. № 9, озаглавленный «Программная музыка: кукушка и филин» – поданная в ироническом духе аллюзия на вечернюю «Сцену в лесу» из популярной оперы Хумпердинка «Гензель и Гретель» («Hänsel und Gretel»). С двадцати лет Хиндемит был концертмейстером оркестра франкфуртской музыкальной сцены. Репертуарные произведения (чаще всего оперы XIX столетия) могли стать для него настоящим «ночным кошмаром» (подзаголовок цикла «Сны и впечатления»).

²³ *Sancta Susanna. Klavierauszug.* С. 19.

²⁴ «Сочинение представляет один “случай” к композиции. Нельзя отрицать, что эта музыка местами “слегка набросана” и носит импровизированный характер» (*Besch O.* Engelbert Humperdinck. S. 180).

Партитура хиндемитовской оперы относится к партитуре хумпердинковского «Чуда» так же, как пьеса «Сусанна» Штрамма к пьесе Фольмёллера. Лаубенталь называет «Сусанну» Штрамма-Хиндемита «продуктом двойной конкуренции»²⁵. Эстетическая позиция Хиндемита по отношению к музыкальному предшественнику сказывается не только в стилистическом дистанцировании, но и в выборе первоисточника. Для успешного преодоления романтического воодушевления и пафоса Хиндемит не мог найти более подходящего текста, чем «Святая Сусанна» Штрамма, полностью принадлежащая новому XX веку. В противоположность произведению Фольмёллера, «Сусанна» Штрамма лишена внешней декоративности, ее сюжетная линия – это «прямая», а конфликт предельно обнажен. Сценическая реализация «Чуда» пользовалась безусловным успехом у публики в силу соответствия «двойной общественной морали»: сексуальная сторона конфликта, являющаяся его пружиной, из представления исключалась и переводилась в сферу фантазий героини. Таким образом, соблюдались все табу, а финал был счастливо-религиозным. «Чудо» вполне могло быть показано в рамках упомянутого Венского католического конгресса 1912 года. «Сусанна» Штрамма – антиклерикальная драма, автор которой отнесся к теме смело и мужественно.

«Аморализм» оперы Хиндемита, «сообщающей о победе неутверждающей власти Эроса над церковным давлением»²⁶, вызвал целую бурю возмущения на премьере (25 марта 1922 года, Франкфурт-на-Майне, дирижер Л. Роттенберг). В 1927 году против «Святой Сусанны» Хиндемита выступила одна из фракций гамбургского сената, считая ее «слишком фривольной»²⁷ и представляющей собой «едва ли превзойденное оскорбление религиозных обычаев и христианской веры»²⁸. Совершенно иной была реакция зрителей на постановку «Чуда»: «по окончании премьерного представления разразился гром аплодисментов. Присутствовавшего на представлении Фольмёллера публика вызывала снова и снова. Наконец, под восторженное ликование, толпа подняла его вверх и вынесла в холл»²⁹.

²⁵ *Laubental A.* Paul Hindemiths Einakter-Triptychon. S. 159.

²⁶ *Strobel H.* Paul Hindemith. S. 21.

²⁷ *Kölnische Zeitung.* 25.05.1927. Цит. по: *Левая Т., Леонтьева О.* Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М., 1974. С. 44.

²⁸ Там же.

²⁹ *Besh O.* Engelbert Humperdinck. S. 104.

Приложение

Краткое содержание пантомимы К. Г. Фольмёллера «Чудо» («Das Wunder»)

Первый акт. Внутреннее пространство старой готической церкви в женском монастыре. В центре богато украшенного алтаря – статуя Божьей Матери в человеческий рост. Пение молитв. Тихо бьет колокол. С хоров сходят монахини и опускаются на колени, образуя полукруг перед алтарем. Молодая прекрасная сестра-монахиня должна стать новой служительницей ризницы. Как знак своего сана она получает ключ от дверей церкви. Монахини зажигают свечи и впускают в храм огромную процессию пилигримов, служителей церкви, хористов, женщин, детей. В конце службы через стекла розы-вitraжа над органом внезапно пробивается мощный луч света. Все его трубы звучат одновременно громким аккордом. На мгновение статуя Девы Марии оказывается окруженной ярким сиянием. Облака фимиама становятся очень плотными, принимают странные формы и заполняют всю церковь. Собравшиеся издают громкий возглас восхищения.

Церковь пуста. Весенний полдень. Молодая ризничая слышит снаружи светскую музыку-лендлер и песни детей. Детям играет на дудочке шпильман. Звуки музыки так привлекают монахиню, что она в возбуждении распахивает дверь храма и в нерешительности замирает в проеме. Не в силах сопротивляться веселой мелодии, монахиня смешивается с толпой в танце. В толпе находится рыцарь, который с восхищением смотрит на экстатический танец девушки. Появляется аббатиса и пытается остановить монахиню: величественным жестом она указывает на статую Девы Марии, напоминая девушке о ее предназначении. В испуге молодая монахиня прекращает свой танец, запирает церковные двери и бросается к изображению Девы Марии с намерением усердно молиться всю ночь.

Луна освещает пространство церкви. Трижды стучат в дверь собора. Монахиня пугается. Снаружи манит песнь соловья. Снова и снова раздается стук в дверь. После некоторой внутренней борьбы девушка протягивает руку к ключу и хочет отпереть ворота, но ключ не поворачивается. Она взывает к Деве Марии, целует край ее одежды, вопросительно смотрит статуе в лицо, наконец, в гневе срывает с волос Богоматери покрывало, но Мадонна безучастно улыбается в ответ. Ничто не помогает, и монахиня бросается к младенцу Христу, вырывает

его из рук Девы Марии и угрожающе поднимает вверх. Раздается гром, Иисус растворяется в ослепительном свете. Снова темнеет, и монахиня замечает, что ворота собора сами собой распахнулись. В проеме стоит рыцарь. Рука Богоматери словно указывает монахине: «Вон из церкви!» Девушка позволяет рыцарю увести себя. Перед уходом она снимает монашеские покрывала и складывает их у подножия статуи Богоматери, сверху кладет ключи от портала. Шпильман помогает девушке и рыцарю сесть на лошадь. Для монахини начинается многолетняя история печальных и трагических событий.

Серое утро. Богоматерь спускается с алтаря, надевает покрывала неверной монахини и исполняет ее обязанности. Алтарь пуст. Никто не узнает в монахине Деву Марию: напротив, аббатиса считает ее виновной в исчезновении статуи.

Интермедия. Поляна в лесу. Любовную сцену рыцаря и монахини, сопровождаемую танцевальным напевом уличного музыканта, прерывает появление разбойников. Они убивают рыцаря. Главарь уводит монахиню к себе в крепость.

Разбойничья пирушка. Снаружи раздаются фанфары, означающие приближение королевского сына. Он выигрывает монахиню у главаря разбойников и забирает в замок. Музыканты играют свадебный марш-травести. Главарь разбойников закалывается. Над каждым вновь убитым шпильман исполняет погребальную мелодию.

Спальня в королевском замке. Свадебный поезд, на носилках – монахиня и принц. Король возмущен появлением девушки в замке. В ссоре он закалывает сына. Над каждым вновь убитым шпильман исполняет погребальную мелодию.

Чтобы развеселить старого опечаленного короля, монахиня и шпильман устраивают карнавал. Король хочет, чтобы монахиня тоже станцевала, но она отказывается. Музыкант берет у танцующих горящий факел и передает ей. Он угрожающе требует, чтобы монахиня исполнила желание короля. Она танцует с факелом. Народ окружает девушку, сцена оживляется. Загораются волосы танцующих, вспыхивают одежды. Перед зрителями предстает танец охваченных пламенем людей, похожий на смерч. В центре сцены, посреди опустившихся на землю мертвых тел, одна монахиня стоит с высоко поднятым факелом. На нее набрасывается толпа и тащит, чтобы судить как ведьму. Луч света падает на шпильмана, на лице которого маска смерти.

Сцена суда. На площадь на белом коне въезжает монахиня. Шпильман переходит в инквизитора. Танец шпильмана и монахини.

Зимняя ночь, снегопад. Медленно маршируют солдаты. Среди зевак, женщин и торговцев монахиня с новорожденным ребенком. Она уста-

ло опускается на пригорок. Проходящие мимо солдаты насмежаются над ней. Сцена пустеет, издалека слышен колокольный звон и детское пение. Монахиня укутывает ребенка потеплее и поднимается, чтобы следовать за колокольным звоном. С другой стороны сцены раздается шалмей уличного музыканта. Девушка в испуге замирает. Шпильман в маске смерти проводит мимо нее процессию теней ее мертвых любовников. Каждая тень делает дрожащей от страха монахине знак следовать за ней. Девушка вскрикивает и опускается без сил. Когда шалмей смолкает, церковные колокола и детское пение раздаются сильнее. На снег падает один теплый луч света, словно из освещенной изнутри рождественской церкви.

Второй акт. Тот же собор, что и в первом акте. Канун Рождества. Для праздничной трапезы накрыт стол. Дева Мария все еще выполняет обязанности сбежавшей в мир монахини. Алтарь пуст. Дети поют рождественские хоралы. Заканчивается раздача рождественских подарков, и по знаку Аббатисы все склоняются перед пустым алтарем с мольбой о возвращении Девы Марии. Сама Дева Мария в это время стоит в стороне, в монашеском одеянии, с самым маленьким бедным ребенком на руках и улыбается. Дети окружают ее, целуют ее руки и одежды. Монахини поднимаются с колен и вместе с детьми покидают церковь.

Храм снова погружается в ночную темноту. Богоматерь кладет монашеское одеяние и связку ключей у подножия алтаря, надевает парчовые одежды, поднимается на алтарь и застывает. Стучат в двери собора. Они распахиваются от порыва зимнего ветра. На пороге лежит молодая женщина, слышен плач младенца. Женщина с трудом поднимается, отряхивает с себя снег и видит, что в церкви все выглядит так, как много лет назад, в ночь ее побега. Пораженная, она обнаруживает свою одежду и ключи у подножия алтаря. Увидев, что руки Девы Марии широко раскрыты и пусты, она понимает, какое преступление совершила. Вспоминая ночь побега, и что у нее есть собственный ребенок, монахиня с криком сжимает ребенка в объятиях, целует, и, оставляя на ступенях алтаря, падает на каменный пол.

Дева Мария сходит с алтаря, нежно склоняется над мертвым ребенком и берет его на руки. Пеленки превращаются в дорогую парчу. Колокола начинают сами собой звонить. Монахини в волнении устремляются в собор, обнаруживают возвращение статуи и сбежавшую ризничую: она лежит на полу, но еще дышит. Из-за сцены раздается резкий хохот уличного музыканта, но еще сильнее из глубины звучат голоса спасения, в церкви идет плотный дождь из роз.

«Ночь (Ноктюрн)».
О неизвестной театральной пьесе А. Берга

Альтернатива «Воццеку»?

Альбан Берг вошел в историю музыки и получил известность посредством оперы «Воцтек» – она являет собой классический образец экспрессионистской музыкальной драмы. Замысел оперы возник незадолго до начала Первой мировой войны. 5 мая 1914 года Берг увидел постановку «Воццека» Г. Бюхнера в венском театре Residenzbühne и сразу же принял решение о сочинении оперы. На протяжении семи лет он упорно шел к осуществлению своего плана, вновь и вновь возвращаясь к нему после вынужденных и довольно длительных перерывов, связанных с военной службой и работой в шёнберговском Обществе закрытых музыкальных исполнений. Однако новейшие архивные открытия свидетельствуют о том, что у бюхнеровского сюжета была альтернатива, а «опере социального сострадания» (Х. Редлих) противостоял другой замысел, отразивший круг образов, более близкий «Ожиданию» и «Счастливой руке» Шёнберга, замысел, демонстрирующий влияние любимейшего в кругу нововенцев Августа Стриндберга.

Источники

Счастливая находка была сделана австрийскими берговедами, работающими над изданием Полного собрания сочинений Берга (Alban Berg sämtliche Werke)¹. Во время ремонта в венской квартире Берга на Trauttmansdorffgasse 27 – именно там располагается в настоящее время фонд Альбана Берга – были обнаружены неизвестные материалы². В их числе – рукопись пьесы под названием

¹ Текущее состояние издания отражено на сайте Фонда Альбана Берга <http://www.albanbergstiftung.at>

² См. об этом: *Busch, Regina; Lippe, Klaus*. Neu aufgefundene Berg-Manuskripte // Rudolf Stephan zum 80. Geburtstag. Hrsg. von R. Busch und K. Lippe. Wien, 2008 (Alban Berg Studien 6). S. 70–79.

«Ночь (Ноктюрн)»³. Пьеса была напечатана на испорченных бланках военного министерства при помощи министерской пишущей машинки. Несмотря на рукописную датировку «зима 1915/1916» на одном из листов (очевидно, поставленную постфактум), Берг, как предполагает Р. Буш, работал над пьесой год спустя⁴.

Имеющиеся источники включают в себя следующее:

1) «Примерный план» (Beiläufiger Plan) с указанием «прелюдии» (Vorspiel), четырех частей (сцен либо актов) и «постлюдии» (Nachspiel);

2) «Заметки к монодраме» (Notizen zum Monodram) – они относятся к частям 1–3 и содержат подробные описания музыкальных ситуаций с примерами;

3) текст пьесы на 24 страницах, записанный как либретто при помощи двухцветной пишущей машинки (авторская пагинация свидетельствует о том, что Берг предполагал написать гораздо больший по объему текст, – вторая часть начинается с 50-й страницы, третья с 100-й и четвертая со 150-й);

4) заметки в записной книжке.

Хронологически первым источником являются карандашные заметки в записной книжке. Берг всегда носил ее с собой, помещая туда самые первые приходившие в голову идеи⁵. В дальнейшем они были тщательно перепечатаны и упорядочены сообразно форме сочинения. Машинопись несет следы рукописной правки, – очевидно, Берг возвращался к начисто переписанному тексту для корректуры по меньшей мере еще один раз.

Немецкое слово «Nokturn», помещенное Бергом в название пьесы, восходит к латинскому «nocturnus» (ночной) и обозначает часть Ночного оффиция или Утрени – католической службы, испол-

³ Подробное текстологическое описание, комментарии и факсимильную публикацию см.: *Busch, Regina. Alban Bergs Bühnenstück «Nacht (Nokturn)» // Rudolf Stephan zum 80. Geburtstag. S. 96–208.*

⁴ Берг находился на службе с 15.5.1916 до конца войны. Некоторые из цитируемых в пьесе литературных произведений не могли оказаться в его руках ранее ноября 1916 года (см.: *Busch, Regina. Alban Bergs Bühnenstück «Nacht (Nokturn)». S. 106.*

⁵ Известны такого рода заметки для Скрипичного концерта, включающие его диспозицию, см. *Stephan, Rudolf. Von der Planung zum musikalischen Kunstwerk. Über Alban Bergs Komponieren // Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts / hrsg. von H. Danuser und G. Katzenberger. Laaber: Laaber, 1993. S. 253–327.*

няемой на рассвете⁶. Кроме того, латинское «Nocturnus» – имя римского бога ночи. Имеющее тот же корень слово «ноктюрн» (светский музыкальный жанр) в немецком языке звучит как «Nocturne» и заимствовано из французского (у него есть и немецкий аналог – «Nachtstück»). Весь комплекс приведенных значений, включая романтическое толкование ноктюрна (от возвышенных грез до зловещих фантастических видений), важен для понимания пьесы Берга.

Стриндбергианство: новая венская школа и северный модерн

Расцвет венского fin de siècle не в последнюю очередь был подготовлен масштабной интервенцией извне – влиянием «северного модерна»⁷. Речь идет о так называемых «северных синтетиках» – они «видели в своем времени единство классицизма и романтизма, которое включает в себя импрессионизм, символизм, натурализм и ранний экспрессионизм»⁸. Среди них должны быть названы Эдвард Мунк и в первую очередь – Август Стриндберг.

Стриндберг – одна из ключевых фигур для школы Шёнберга. Универсалистские притязания шведского гения, который «жил и писал в твердой уверенности, что высказал все последние истины о людях и о мире»⁹, в полной мере были оценены нововенцами. Предметом их поклонения стали не только драматические сочинения этого предшественника экспрессионизма, но и исполинский компендиум «Синих книг», повествующих о многообразии и внутренней упорядоченности мироздания. Многочисленные увлечения Стриндберга (он был не только писателем, но и живописцем-любителем, знатоком музыки, естествоиспытателем, лингвистом, психологом и оккультистом) не всегда приносили ценные плоды, но под конец жизни все-таки позволили ему «выстроить связанное, цельное видение мира, где все вещи – от самых маленьких до самых больших – связаны между собой множеством разнообразных связей: метафорических, аналогических, физических, духовных»¹⁰.

⁶ См. об этом: Кюрегян Т., Москва Ю., Холопов Ю. Григорианский хорал. М., 2008. С. 75.

⁷ Обширные материалы на эту тему содержатся: *Strindberg, Schönberg, Munch. Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900.* Hrsg. von Ch. Meyer. Arnold Schoenberg Center Wien, 2008.

⁸ *Strindberg, Schönberg, Munch.* S. 76.

⁹ Бальзамо Е. Август Стриндберг: Лики и судьба. М., 2009. С. 10.

¹⁰ Там же. С. 206.

О значении Стриндберга, который был «святым-заступником шёнберговской школы» (З. Моргенштерн), красноречиво свидетельствует история, описанная П. Штефаном. Во время одной из встреч с молодежью в Вене Густав Малер, обнаружив недостаточную осведомленность собеседников в творчестве Достоевского, решительно произнес: «Вы должны изменить это, Шёнберг! Заставьте этих людей прочесть Достоевского. Это важнее, чем контрапункт!» В ответ подал голос Веберн: «Простите, но у нас есть Стриндберг»¹¹. Диалог этот, как свидетельствует письмо Веберна Яловцу, состоялся в конце мая 1909 года¹². К этому времени творчество Стриндберга было уже хорошо известно в Вене. Первое же знакомство с ним состоялось несколькими годами ранее.

Именно Карл Краус, венский сатирик и высшая инстанция в художественно-этических вопросах для нововенской школы, стал проводником скандинавских влияний в шёнберговском окружении. В 1903-м Краус публикует в своем журнале «Факел» написанный Стриндбергом некролог Отто Вейнингеру, за ним следуют еще 16 статей, которые выходили в журнале вплоть до смерти Стриндберга в 1912 году.

Согласно новейшим исследованиям, известную роль в освоении наследия Стриндберга школой Шёнберга сыграла и супруга Берга Хелена (ранее это не акцентировалось). Обладательница широкого литературного кругозора и, по-видимому, неплохой библиотеки, она на равных вела диалог со своим женихом, соучастницей которого стала литература¹³. Ей изначально принадлежали некоторые из 64 томов немецкого издания Стриндберга в переводе Эмиля Шеринга, находящиеся в берговской библиотеке¹⁴. Кроме того, она открыла

¹¹ См: *Sefan, Paul*. Das Grab in Wien. Eine Chronik. 1903–1911. Berlin, 1913. S. 131. Эта история без упоминания имени Стриндберга приведена также в кн.: *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. СПб., 2010. С. 29.

¹² См. об этом: *Busch, Regina*. Alban Bergs Bühnenstück «Nacht (Nokturn)». S. 96. Берг в своем экземпляре книги Штефана отметил это место и несколько раз подчеркнул слово «у нас».

¹³ См. письма 1907–1910 гг.: *Berg, Alban*. Briefe an seine Frau. München–Wien: Langen/Müller, 1965; *Hilmar, Rosemary*. Das Edelweiß und der Schmetterling: Alban Bergs Briefe an seine Frau im neuen Licht. Versuch eines Psychogramms // *Musikerziehung*. 1987–1988. Jg. 41. S. 108–122.

¹⁴ Речь идет о следующем издании: *Strindbergs Werke*. Deutsche Gesamtausgabe unter Mitwirkung von Emil Schering als Übersetzer vom Dichter selbst veranstaltet. München usw.: Müller, 1902.

для нововенцев ставшую впоследствии культовой книгу – мистическую повесть «Серафита» О. Бальзака (к слову, ей увлекался и Стриндберг)¹⁵.

Стриндберговское собрание Берга содержит многочисленные закладки и пометки, сделанные как Хеленой, так и Альбаном. Оно стало одним из главных источников берговской мистики, пробудив интерес к бальзаковской «Серафите» и изложенному там учению Сведенборга, а также к теософии и оккультизму¹⁶.

Впервые имя шведского писателя появляется в письмах Берга будущей жене летом 1907 года: «Как бьется сердце при упоминании имен Стриндберга, Оскара Уайльда, Герхарта Гауптмана etc»¹⁷. Спустя два года Берг вновь называет своего кумира – в сравнении с Бальзаком, о котором пишет: «Разве удивительно, что я люблю, почитаю этого автора, восхищаюсь им – как тем, кто со всей этой мудростью, опытом и наукой соединяет выдающееся художественное мастерство: Стриндберг»¹⁸.

Письмо невесте от 25.07.1909 написано на специальной бумаге с портретом Стриндберга и представляет собой апологию кумиру. Стриндберг связывает влюбленных, и Берг перечисляет длинный ряд сочинений писателя, знакомых ему¹⁹. Берг, почти не осознавая того, начинает изъясняться на языке Стриндберга, вплетая в свои письма скрытые цитаты или явные намеки на те или иные его сочинения, в первую очередь «Игру снов»: «Милостивый бог послал мне светлые, радостные, веселые, глубоко-глубоко счастливые сны, как будто хотел вознаградить за всю несправедливость злых дней»²⁰. Или еще: «О, если бы милостивая судьба дала мне 14 таких ночей... тогда бы мы выдержали 14 дней сравнительно легче и в победном духе, что важнее и возвышеннее, чем эти комедии повседневности, фарсы, общественные пьесы... это наши “Игры снов”»²¹. Та же пьеса

¹⁵ В 1909 г. она писала Бергу о своей радости по поводу того, что ему так понравилась «Серафита», поскольку «большинство смеется над ней и осуждает» (*Strindberg, Schönberg, Munch. S. 86*).

¹⁶ См.: *Gratzer, Wolfgang. Zur «wunderlichen Mystik» Alban Bergs: Eine Studie. Wien: Böhlau, 1993.*

¹⁷ *Berg, Alban. Briefe an seine Frau. S. 16.*

¹⁸ Письмо от 18.07.1909. *Ibid. S. 72.*

¹⁹ Факсимиле опубликовано: *Strindberg, Schönberg, Munch. S. 87.*

²⁰ Июль или август 1910 г. *Berg, Alban. Briefe an seine Frau. S. 173.*

²¹ Цит. по: *Strindberg, Schönberg, Munch. S. 89.*

упоминается и в письме Веберна Шёнбергу (30.08.1909): «Я купил “Игру снов” Стриндберга в старом издании. [...] Невозможно высказать, что это значит. Я должен Вам сказать еще о многом»²².

Очень быстро к стриндбергомании оказываются причастными и Веберн, и Шёнберг. Последний был обладателем 42 томов Стриндберга, нередко получая их в подарок от Берга и Веберна. Берг же обнаруживает внутреннее сродство своего учителя и шведского писателя, как он это называет, «излучения бога: Бетховен–Кант/Вагнер–Шопенгауэр/ Шёнберг–Стриндберг»²³. Несколько предвоенных лет стали кульминацией в рецепции Стриндберга композиторами венской школы. Его имя постоянно присутствует в переписке, приобретаются и мгновенно прочитываются новые издания его сочинений, посещаются лекции и спектакли²⁴, наконец, возникают стриндбергианские планы.

Неосуществленные замыслы по Стриндбергу

Весной 1911 года Шёнберг задумывает положить на музыку фрагмент «Иаков борется» («Jakob ringt») из автобиографических «Легенд» Стриндберга (1897/1898). Затем он решает обратиться к самому писателю с просьбой написать для него либретто. Но мечте о сотрудничестве не суждено было осуществиться: Стриндберг был тяжело болен, и его здоровье ухудшалось на глазах. Таково начало истории создания оратории «Лестница Иакова»: пройдя через ряд метаморфоз, план так и не был осуществлен полностью. Шёнберг положил на музыку лишь половину написанного им самим текста²⁵.

Осенью 1912 года, через несколько месяцев после смерти Стриндберга, идею взять стриндберговский текст Шёнберг подбирает и своему бывшему ученику: «Вы не намерены написать что-

²² Цит. по: Ibid. S. 92.

²³ Письмо Шёнбергу от 23.12.1911. Briefwechsel Arnold Schönberg–Alban Berg/ hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. Mainz u. a.: Schott, 2007. Bd. I. S. 162.

²⁴ Приведем несколько фактов: 24.05.1912 Берг смотрит «Пляску смерти» в Театре Йозефштадта, 4.06.1912 посещает лекцию о Стриндберге К. Крауса, летом 1912 выходит в свет немецкое издание драмы «На пути в Дамаск».

²⁵ См. об этом: Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. М., 2007. С. 257–267; Векслер Ю. Альбан Берг и его время: Опыт документальной биографии. СПб., 2009. С. 292–305.

нибудь для театра? [...] Только не отбирайте у меня “Игру снов”, я сам о ней думаю. Но в остальном сочинение по Стриндбергу!»²⁶. Письмо Шёнберга не застало Берга врасплох: он пишет о том, что сочинение для театра после завершения Песен Альтенберга вполне возможно: «Я думал вначале о “Камерных пьесах” Стриндберга, а теперь, когда Стриндберга предлагаете мне Вы, это привлекает меня все больше»²⁷.

Действительно, летом Берг горячо обсуждает в переписке с Веберном тему «Стриндберг и музыка»: «Ты сказал однажды, что Стриндберг определенно любил музыку Малера. Вообще он любил музыку»²⁸. Он описывает свои впечатления от чтения двух драм, изданных в 1899 году под общим названием «Перед высшим судом»: «Адвент» и «Преступление и преступление»²⁹, приводя авторские указания на музыкальное сопровождение. В «Адвенте», «сказочной пьесе морально-религиозного характера» (А. Мацевич), оно предстает таким:

В примирительном окончании Адвента (в котле долины, окруженной горами): «Сцена наполняется тенями, которые смотрят на горы на заднем плане».

Пение за сценой 2 сопрано и 1 альт, в сопровождении струнных и арфы.

Теперь латинский текст

К нему хор сопрано, альт, тенор и бас

Вновь текст

Теперь появляется Христос в яслях, ему поклоняются 3 короля и пастухи и вновь хор, терцет 2 сопрано и альт.

Gloria in excelsis Deo

Et in terra pax Homi nibus bonae voluntatis

—

*Разве не сказочно: 2 сопрано и 1 альт, струнные и арфа!*³⁰.

²⁶ 3.10.1912. Briefwechsel Arnold Schönberg–Alban Berg. S. 289–290.

²⁷ 6/7.10.1912. Briefwechsel Arnold Schönberg–Alban Berg. S. 291.

²⁸ 29.7.1912. Цит. по: Busch, Regina. Alban Bergs Bühnenstück «Nacht (Nokturn)». S. 97.

²⁹ См. о них: Мацевич А. Август Стриндберг. Жизнь и творчество (1849–1912). М., 2003. С. 140–143.

³⁰ Цит. по: Busch, Regina. Alban Bergs Bühnenstück «Nacht (Nokturn)». S. 97.

Пьеса «Преступление и преступление», написанная в реалистической манере и решающая проблему душевного зла, также предполагает звучание музыки:

Но теперь 2-я пьеса. Это в сцене начинающейся измены двух героев пьесы (любовник и ребенок покинуты), с любовницей друга.

«Во время этой реплики в соседней комнате начинают играть финал бетховенской сонаты d moll (op. 31 № 2). Allegretto вначале пиано, затем все больше форте, страстно, возбужденно, наконец, дико.

Пианист в соседней комнате во время всей этой (длинной) сцены играл сонату d moll, иногда pp, иногда безумно ff; временами становилось тихо, временами были слышны такты 96–107 из финала».

Я не могу, дорогой друг, вспомнить финал, у меня его и нет; может быть, ты напомнишь мне мелодию 1-го такта и что происходит в такте 96. Это отношение Стриндберга к музыке Бетховена интересует меня чрезвычайно!³¹.

Пристрастное отношение к музыке Стриндберга, питающееся не только идеями вагнеровского гезамткунстверка, но и ницшеанской концепцией музыкально-театрального синтеза³², многократно возрастает в его поздних Камерных пьесах, жанр которых уподоблялся «камерной музыке, перенесенной на драматическое произведение». В их числе «Соната призраков», написанная в сонатной форме под воздействием 17-й сонаты Бетховена. Видимо, не в последнюю очередь это обусловило и обильное цитирование ее в пьесе Берга.

К сожалению, сочинение по Стриндбергу для музыкального театра так и не было создано ни Бергом, ни Шёнбергом³³. Несмотря на увлеченность «Игрой снов», никто из них так и не взялся за этот сюжет, хотя влияние его и на того и на другого не вызывает сомнения. Документы же свидетельствуют о том, что Берг всерьез рассматривал в качестве источника еще одно сочинение Стриндберга – ска-

³¹ Цит. по: Ibid. S. 97–98.

³² См. об этом: *Кумукова Д.* Музыкальная структура «последних сонат» А. Стриндберга // Август Стриндберг и мировая культура: К 150-летию со дня рождения (1849–1912): Материалы Межвузовской научной конференции. Статьи. Сообщения. СПб., 1999. С. 42–51.

³³ З. Моргенштерн впоследствии с сожалением писал об этом (см. *Morgenstern, Soma. Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe. Lüneburg: zu Klampen, 1995. S. 357*).

зочную пьесу «Белая лебедь» (1901)³⁴. В немецком издании 1903 года она была опубликована в одном томе с «Игрой снов» и «Невестой».

Выбор Берга на первый взгляд кажется довольно неожиданным: вдохновленная будущей женой Стриндберга Харриет Боссе, лирическая пьеса отличается светлой и гармоничной атмосферой и основана на фольклорных мотивах. Однако Берга, безусловно, привлек «духовный эротизм» пьесы, мотив сверхчувственной связи душ на расстоянии³⁵ (последнее связывает «Белую лебедь» с позднейшим неосуществленным замыслом Берга – «Диббуком» С. Анского).

Многочисленные пометки в тексте пьесы могут указывать на то, что Берг раздумывал о сочинении оперы на этот сюжет, хотя с определенностью об этом утверждать нельзя. Скорее, Берг собирал информацию о произведении и занимался текстологической работой: экземпляр содержит записи о годе создании (1901) и премьеры (1908), а также пометку: «величайший успех в течение года 100 раз». Берг, как он делал не раз, предпринимает сравнение разных изданий сочинения³⁶, а также помечает деление на акты. Последнее могло иметь связь не только с предполагаемым оперным либретто, но и с театральным исполнением: в книгу вклеена программка театра Residenzbühne от 3 мая 1914 года. На этом основании можно предположить, что пометки были сделаны непосредственно после спектакля. Есть и добавление о музыке Я. Сибелиуса к пьесе (ей сопровождалась премьера 1908 года в Гельсингфорсе). Поскольку оно напечатано красным цветом, вероятно его более поздняя датировка – временем, когда Берг работал в военном министерстве и имел доступ к двухцветной пишущей машинке. Трудно судить, насколько серьезны были намерения Берга в отношении «Белой лебеди». Спустя два дня после спектакля в той же Residenzbühne он увидел бюхнеровского «Воццека».

Ночь: реконструированный сюжет

Поскольку полная публикация источников к пьесе в данной статье вряд ли возможна и целесообразна, остается прибегнуть к кон-

³⁴ См. *Strindberg, Schönberg, Munch*. S. 93–97.

³⁵ См. *Мацевич А.* Август Стриндберг. Жизнь и творчество (1849–1912). М., 2003. С. 155.

³⁶ На основе приведенных в вышеуказанном источнике факсимиле ясно, что речь идет о сравнении с Полным собранием сочинений Стриндберга издательства Müller (см. сноску 13).

таминации, попытавшись свести все записи воедино и последовательно изложить сюжет пьесы, попутно разъясняя и комментируя его. Жертвуя текстологической достоверностью, мы получаем взамен более или менее полное представление о замысле в целом.

Действующие лица: ОН, ДРУГОЙ³⁷, ГОЛОСА ИЗ БИБЛИОТЕКИ (*голоса из книг, которые смотрят на меня оттуда*)

Прелюдия³⁸

Шумы ночи

где-то хлопнула дверь. Ставня качается на ветру

Поезд вдальеке.....

Храп, вспоминая о ночах на вахте. В ритме дыхания (= 44 са.)

<нотный пример>

Тесно широко

Картаво мягко

Половинки придерживать неравномерно долго; четверти времени стонут в возрастании, затем существенно затихая, едва намечая ритм (тихие вдохи)

Первая сцена

Очень размыто видно:

Комната, слева кушетка (перед ней столик с ночником, книги, бутылка со стаканом, напоминающим бокал). Направо на заднем фоне большое окно.

Вся левая и половина центральной стены покрыты гигантской библиотекой.

Описание места действия у Берга предельно скупо, как во многих драмах Стриндберга. В то же время каждый предмет, присутствующий здесь, не случаен, он возрастает до символа. Бокал словно бы пришел из «Счастливой руки» Шёнберга (там он содержит напиток обольщения, здесь – скорее забвения в бодлеровском смысле). Ночник символизирует свет в мрачной гнетущей атмосфере ночи. Как отмечает Р. Буш, ночник был неизменным атрибутом в спальне Берга, помогая коротать за чтением бессонные ночи. Необходим он был и Хелене, страдавшей лунатизмом³⁹. Присутствие книги не вызывает удивления (чтение было страстью Берга на протяжении всей жизни), необычно, однако, появление «библиотеки» – оно вы-

³⁷ У Берга – прописными.

³⁸ Цитируемый текст Берга дан курсивом.

³⁹ См. Busch, Regina. Alban Bergs Bühnenstück «Nacht (Nokturn)». S. 108.

глядит поразительным прозрением постмодернистского цитатного сознания (напомним, что Берг в юности тщательно систематизировал все прочитанное в собрании цитат «О самопознании»)⁴⁰.

Первая сцена начинается с внезапного пробуждения (*крик в ночи*), вызванного страхом смерти от удушья (*астма... Нет дыхания, нет сердцебиения (полудыхание, полусердцебиение)*). Крик – важнейший топос экспрессионистской драмы – связывает замысел Берга с творчеством еще одного представителя северного модерна – Эдварда Мунка. Творчество Мунка было хорошо известно в Европе рубежа веков (в 90-е он провел несколько лет в Берлине и Париже). Несмотря на отсутствие документальных свидетельств о рецепции его творчества венской школой, параллели очевидны. Одна из самых красноречивых – связь знаменитой картины Мунка «Крик» со сценой на поле «Воццека» (I, 2), которая разворачивается на фоне гнетущей картины вечернего заката. Далее следует диалог ЕГО с ДРУГИМ, за которым скрывается совесть, второе Я, или свой-чужой, экзаменатор или же *дух из высших миров, который хранит тайну*. Диалог посвящен проблемам этическим: что есть ложь и правда, добро и зло, жертвенность и эгоизм, вина и искупление. Ведущий мотив – *двойственность*, раскрываемая в разного рода противоречиях, в автобиографических аллюзиях и в многочисленных литературных цитатах. Итог противостояния по-стриндберговски неоднозначен:

И еще один вопрос

Кто прав?

Он: жизнь

Поскольку диалог начинается в момент внезапного пробуждения, ДРУГОЙ пытается успокоить своего визави (*Успокойся! Успокойся же!*). Однако покой обманчив, за ним, как часто у героев Стриндберга, скрывается *признание моего постоянного, скрытого беспокойства, неудовлетворенности собой, неисполненности*. Это смутное чувство вины не может быть изжито, стремление к искуплению (*Я приношу жертву!*) несостоятельно, жертва половинчатая и потому недостаточна. Вспоминается стриндбергианская максима о неизбежности страдания: «Жизнь – тюремное заключение

⁴⁰ См.: Векслер Ю. Альбан Берг и его время: Опыт документальной биографии. С. 114–115.

за преступления, совершенные еще до нашего появления на свет»⁴¹. К шведскому писателю восходит и тема **ОДИНОЧЕСТВА**, основанного на парадоксе: *Из человеконенавистничества общителен – из... любви одинок.*

Текст этого раздела писался под очевидным влиянием не только Стриндберга, но и шенберговской «Лестницы Иакова», либретто которой было уже известно Бергу. Он почти цитирует его: *Куда ведет путь? Вверх или вниз? – вопрошает ОН. И ответ: Ты хочешь знать будущее, когда тебе неясно прошлое и ты не знаешь, что делать с настоящим.* Здесь мы узнаем знаменитые слова Гавриила, открывающие ораторию: «Вправо или влево, вперед или назад, в гору или под гору надо идти дальше...»

ГОЛОСА ИЗ БИБЛИОТЕКИ участвуют в диалоге при помощи многочисленных цитат, количество которых настолько велико, что сразу же заставляет вспомнить антологию «О самопознании», запечатлевшую духовный опыт юного Берга. Трудно представить, как эти цитаты могут быть включены в текст пьесы, – скорее всего, это своего рода комментарии к ней или даже рабочие материалы. Берг дословно или близко к тексту приводит фрагменты следующих произведений:

А. Стриндберг. Пепелище.

А. Стриндберг. Соната призраков.

Ф. Достоевский. Подросток.

К. Краус. Мифология.

К. Краус. Ночью.

П. Розеггер. Любовь и брак.

Г. Лихтенберг. Афоризмы.

Едва ли этот список исчерпывает круг чтения автора в 1916–1917 годы, но трудно отрицать в нем определенную репрезентативность.

Имя Достоевского фигурирует в вышеприведенной истории из книги Штефана. Как известно, одним из первых читателей Достоевского в Австрии был Малер⁴². Спустя несколько лет поклонником Достоевского становится Берг. В ноябре 1916 года в одном из писем

⁴¹ Цит. по: Бальзамо Е. Август Стриндберг: Лики и судьба. С. 202.

⁴² См. об этом: Барсова И. Малер и Достоевский (опыт сравнения) // Музыка – культура – человек: Сб. статей. Вып. 2 / Отв. ред. М. Л. Мугинштейн. Свердловск, 1991. С. 115–131.

он с восторгом отзывается о романе «Подросток», который взял почитать на время. Несколько книг Достоевского, – возможно, и эту, – Берг получает в подарок от супруги на рождество того же года⁴³. Присутствие венского сатирика Карла Крауса неудивительно: для нововенской школы он был непререкаемым авторитетом и высшей инстанцией в вопросах языка, а «Факел» – обязательным чтением. Любим был бытописатель австрийского крестьянства Петер Розеггер (его имя встречается в переписке с Веберном). Привлекло Берга и блестящее остроумие сатирика эпохи Просвещения Георга Лихтенберга.

Цитируя столь разных авторов, Берг вновь и вновь обращается к волнующим его вопросам – среди них амбивалентность человеческой природы, познание человеческой души как арены борьбы добра и зла, искушение и стойкость, взаимоотношения мужчины и женщины, видимость и сущность, филистерство и консерватизм. Тема познания добра и зла в человеке раскрывается и в цитатах из второй части романа Достоевского (*Да, он слаб непрерывно, но такие-то слабые способны когда-нибудь и на чрезвычайно сильное дело*⁴⁴). Фрагмент краусовской «Ночи» повествует о человеческом несовершенстве как предпосылке совершенства творения (*Я не могу понять: как половинчатый человек может написать целую строку. Как на наносном песке характера может быть построено сочинение*)⁴⁵.

Цитаты из камерных пьес Стриндберга занимают самое большое место. Они более всего приближены к визионерскому образному миру берговской пьесы, особому ощущению балансирования на грани реального. В цитатах из «Пепелища» возникает важный для пьесы Берга мотив воспоминания. Человеческая жизнь здесь предстает как некая ткань, нити которой – воспоминания – связывают прошлое и настоящее, а во всех событиях обнаруживается взаимосвязь и повторение. Вывод Стриндберга, цитируемый Бергом, пес-

⁴³ В библиотеке Берга имеется следующее издание: *Fjodor M. Dostojewski. Der Jüngling, Roman in zwei Bänden. Mit einer Einleitung von Dmitri Mereschkowski. R. Piper&Co. Verlag, München, 1915.*

⁴⁴ *Достоевский Ф. Собрание сочинений. В 30 т. Т. 8. Подросток. Роман в трех частях. М., 1957. С. 325.*

⁴⁵ Цит. по: *Busch, Regina. Alban Bergs Bühnenstück «Nacht (Nokturn)». S. 145.*

симиистичен: жить *сверх всякой меры чудовищно*⁴⁶ – за добро воздается злом, а мнимое согласие оборачивается иллюзией. «Соната призраков» добавляет символистский мотив молчания. Оно понимается по-разному: иногда почти в метерлинковском духе (*Я предпочитаю молчанье, тогда слышны мысли и видно прошлое; молчанье не скроет ничего... что скрывается за словом*⁴⁷), или же совершенно противоположно (*Долгое молчание – как застойная вода*⁴⁸).

События **второй сцены** происходят наяву (*Зажигается свет. Он читает*). Дневной свет губителен для бесплотных видений (*Мысли сна, полусна, как бледнеют они при свете дня... в бодрствовании невыразимы? – Высказаны, они улетели*).

Указания Берга противоречивы: он планирует поместить сюда ряд *хвалебных песен – ночи, работе, женщине, дождю* (последние две предполагают использования текстов П. Альтенберга, но неясно, идет ли речь об Alterberg-Lieder op. 4 или же о новом озвучивании текстов). Однако подробно разработана лишь *Алкогольная сцена*. Можно было бы спекулировать на тему о ее автобиографичности, но важнее другое – «ода алкоголю» вновь приближает нас к комплексу бессознательного.

На этот раз несомненно влияние одного из «проклятых поэтов» Шарля Бодлера, искавшего источник вдохновения и забытия в пограничных состояниях сознания, вызванных влиянием наркотиков и алкоголя. Трактат «Искусственный рай», в котором описаны способы имитации предвечного блаженства при помощи вина, опиума и гашиша, был к тому времени уже знаком Бергу⁴⁹. Дань поэзии Бодлера Берг впоследствии отдает не только в Лирической сюите (подтекстовка шестой части стихотворением De Profundis), но и в концертной арии «Вино».

У Берга алкоголь *гасит настоящее. / Будущее становится легким и светлым / И наполняет прошлое / Сладкими воспоминаниями*. Алкоголь понимается как средоточие духовного (*Мысли о том, как дух обслуживает себя земными средствами, должен об-*

⁴⁶ Стриндберг А. Пепелище // Стриндберг А. Жестокий театр: Пьесы. М., 2005. С. 282.

⁴⁷ Стриндберг А. Соната призраков // Стриндберг А. Слово безумца в свою защиту; Одинокий: Романы. Пьесы. М., 1997. С. 508.

⁴⁸ Там же. С. 514.

⁴⁹ См. Strindberg, Schönberg, Munch. S. 89.

служивать, чтобы говорить с нами), даже божественного (Разве глаз Бога не смотрит из глубины чаши).

Созвучным идеям этой части оказывается написанное ранее шутливо-гимническое письмо о снотворном препарате веронале, которым Берг пользовался постоянно: «Милый веронал, Ты, обладающий сверхчеловеческой силой ослабить боль и страдание, можешь принести сон и забвение в такой день, прими своего преданного слугу. Через полчаса я окажусь в твоей власти, и мое бедное усталое сердце похвалит в свои последние сознательные секунды женщину науку, которая нашла целого мужчину, который изобрел тебя, милый веронал!»⁵⁰.

Третья сцена – вновь забытые, переход от воспоминаний к снам, которые содержат причудливые видения (беззвучно пробегающие и крадущиеся фигуры) и галлюцинации, порой эротической и синестетической природы (в момент перехода фортепиано за сценой начинает играть начало неоконченной сонаты Берга d-moll)⁵¹.

Первый эпизод – видение алтаря готической церкви с его 1000 свечей, постепенно проступающих в темноте, фигурами священника и причетника, размахивающего кадилом.

Второй – видение женщины, эротическое описание которой напоминает о знаменитом Гимне Альвы из «Лулу» (Берг давно уже был знаком с пьесами Ведекинда).

Следующий сон – Школа!!! Экзамены, неважная память на числа, даты, уравнения с многими неизвестными.../X=23 (мужские голоса в форме фуги или канона: drrrrei uiiiiind ZZZZwanzig)⁵².

Завершают сцену «До невыносимого возросшие видения» фантастического характера: «Женщины (грубые, неуклюжие, роскошно-большие, некрасивые???) катятся под диким дождем. Между тем сверху вниз катятся волнующиеся, тяжелые темно-бордово-красные плюшевые занавесы в гигантских складках, участвуя в этом дожде, все теснее сматываясь в клубок. Из этих

⁵⁰ Письмо Хелене от 21.08.1910. Цит. по: Strindberg, Schönberg, Munch. S. 89.

⁵¹ Сонатные эскизы Берга опубликованы: Alban Bergs sämtliche Werke. II/2, Kompositionen aus der Studienzeit, Teil 2: Instrumentalmusik 2: Einzelne Stücke, Variationen, Sonatenentwürfe, vorgelegt von Ulrich Krämer. Wien: UE, 2007.

⁵² Берг считал 23 своим роковым числом на протяжении всей жизни.

масс материи, гигантских складок поднимаются толпами женщины, чтобы в следующий момент их поглотила тьма».

Сцена также обрывается внезапным – кинематографическим – пробуждением (вместо него треск погасшего ночника или сигнал горна из Брука⁵³).

Четвертая сцена – *горная прогулка*, которая не представлена на сцене, но показана на киноэкране, появляющемся на сцене вместо окна. Очевидным ее источником послужила глава о вознесении из «Серафиты» Бальзака. Возможно, Берг знал и Альпийскую симфонию Рихарда Штрауса, программа которой содержит детальное описание восхождения на вершину.

Световое пространство медленно открывается как большое окно на заднем плане (с рамой или многократно разделенными панелями), через которое виднеется бледно-серое утро без какой бы то ни было иной картины, кроме светло-серой поверхности неба

Сравнимо с тем свинцово-серым утренним сном....

В дальнейшем подъем в горы, из лесной чащи через альпийские луга к снежным вершинам, ассоциируется с вознесением, перемещением из земного мира в мир небесный.

На полностью затененной задней стене почти незаметно появляется тень картины, в которой с трудом узнаются темные, лишённые света и очертаний контуры лесных зарослей.

Очень медленно отделяется что-то вроде тропы, которая ведет через заросли (абсолютно неухоженный штирийский девственный лес (б. ч. хвойный) с упавшими, вывороченными деревьями, через которые можно проложить путь к более светлым местам лишь с большим усилием. Этот лес и тропа становятся понемногу светлее, упорядоченнее и выводят на альпийский луг, который медленно поднимается.

Лесная чаща, путь через которую ведет к вершине, также символична. Лес, как и в шёнберговском «Ожидании», понимается «как метафора, пространство эмоциональных проекций, как страна снов, где господствует чувство»⁵⁴. Восхождение метафорически означает прорыв из сферы инстинктов в область духовного. Это соотносится

⁵³ В Бруке-на-Лейте, городе в Нижней Австрии, Берг некоторое время проходил военную службу.

⁵⁴ См.: *Strindberg, Schönberg, Munch. S. 13.*

и с его структурной моделью, включающей в себя три стадии, — они напоминают мистериальную модель мира с ее делением на низ, средину и верх⁵⁵.

I стадия. Горы в отношении к земле

Шумы земли (коровий колокол)

Как во сне быстрое вознесение

II стадия. Горы сами собой

Высокогорье, прогулка по плато

Больше не смотреть на равнину, среди высокогорья, но не живописных вершин

III стадия. Горы в отношении к небу

На высоте гор, глубокий снег, все выше, все меньше контуров!

Большие широкие пространства, снег и небо сливаются.

Завершение картины — постепенное пробуждение:

Ослепительно-белое смягчается, становится светло-серым, как утреннее небо в большом городе. На поверхность незаметно находит тень, контуры, силуэты оконной рамы, так что окно отчетливо проступает на заднем плане комнаты и комната наполняется тусклыми утренними сумерками. Обстановка вновь видна, лишь в отличие от начальной картины, без пульсирующего беспокойства, без цвета, выражая безжизненный покой утреннего сна.

В конце пьесы Берг обращается к давней своей идее — голос мальчика с вышины (возможно также с высоты книжного шкафа). Он произносит или поет: *о сладкий сон без снов...* В другом варианте предполагается процитировать просветленное катарсическое окончание «Сонаты призраков», где смерть героини воспринимается как «освобождение от непосильного бремени жизни» (А. Мацевич), а на заднем плане проступает картина А. Бёклина «Остров мертвых» («музыка, тихая, нежно-печальная, плывет с острова»⁵⁶).

Проблема жанра

Монодрама — такое обозначение дал своей пьесе Берг, который, вне сомнения, следовал хорошо знакомым примерам Шёнберга. Конфигурация действующих лиц в пьесе «Ночь» имеет сходство с экспрессионистской Я-драматургией, которой свойственна ом-

⁵⁵ Возможна аналогия и со сведенборговскими небесами, которых трое.

⁵⁶ Стриндберг А. Соната призраков. С. 515.

нипотенция одного героя: в центре один персонаж, вокруг него фокусируется все действие, остальные же – проекции его сознания и бессознательного («излучения Я»). Герои не имеют имен – анонимность подчеркивает их внеличность, они словно бы представляют все человечество. Безусловно, Берг хорошо знал монодраму «Ожидание» и драму с музыкой «Счастливая рука», а также пьесу Антона Веберна «Мертв» («Tot»)⁵⁷. Столь же очевидно влияние и поздней драматургии Стриндберга, в частности, Stationendrama «На пути в Дамаск». Последняя представляет собой драму-монолог, герой которой (Неизвестный) заполняет собой все драматургическое пространство, остальные персонажи⁵⁸ являются проекциями, или «излучениями» его сознания⁵⁹. Внутренний конфликт как расщепление Я также восходит к Стриндбергу, который был убежден, что «у каждого человека есть свой Двойник, присутствующий в другом времени и измерении»⁶⁰. Главный герой Берга (ОН) имеет своего alter ego (ДРУГОЙ): сознание раздваивается в диалоге и споре. Здесь приходит на память не только аналогия с драмами Стриндберга с их напряженными, выливающимися в абсурдные диалогами, но и с «полифоническими романами» Достоевского (М. Бахтин). Диалогичность сознания героев последнего вошла в напряженный поединок между НИМ и ДРУГИМ. Важную роль играют ГОЛОСА ИЗ БИБЛИОТЕКИ – это персонифицированные цитаты, также формирующие пространство диалога, точнее, полилога.

Действие в пьесе, как и у Стриндберга, построено «вопреки законам драмы», но по законам души, оно расщепляется в многомерном пространстве и времени, где перемешаны реальность и иллюзия, явь и сон, прошлое как воспоминание и настоящее. «Мне

⁵⁷ См. о ней: *Hennemann M.* Anton Weberns Bühnenspiel Tot als Schlüssel zu seinen Kompositionen // *Webern_21.* Hrsg. von D. Schweiger. Wien: Böhlau, 2009. S. 117–134.

⁵⁸ Они столь же имперсональны: Дама, Нищий, Врач и т. п.

⁵⁹ См.: *Мацевич А.* Драматургия Августа Стриндберга и модернистские течения начала XX в. // XIII конференция по изучению истории экономики, литературы и языка скандинавских стран и Финляндии. М. – Петрозаводск, 1997. С. 285–287.

⁶⁰ *Тишунина Н.* Драматическая трилогия А. Стриндберга «На пути в Дамаск» (К определению специфики стриндберговского символизма) // *Август Стриндберг и мировая культура.* С. 31.

нужна *максимальная ирреальность!*»⁶¹, – писал Шёнберг Э. Херцке о предполагаемой киноверсии «Счастливой руки». Именно этого достигает Берг: «Движение в пространстве и времени происходит лишь в его [героя] мыслях, воспоминаниях и фантазиях, не в реальности»⁶². С одной стороны, поражает обилие автобиографических ассоциаций: мучившая Берга на протяжении всей жизни астма невротического происхождения и вызванные ею бессонные ночи, звуки казармы, запечатлевшиеся в памяти в годы военной службы, тягостные воспоминания о репрессивной гимназической системе. Но элементы реальности подаются как в дымке, их контуры расплываются, они не могут удержаться, претерпевая метаморфозы в снах, грезах, видениях, припоминаниях. Подобный жанр можно определить как «игру снов» («Traumspiel») – именно так названа известнейшая драма Стриндберга. Ей предпослано «Напоминание», в котором автор пьесы заявляет, что «стремился подражать бес-связной, но кажущейся логичной форме сновидения». В этом сновидении нет времени и пространства, но есть воображение, которое «прядет свою пряжу и ткёт узоры: смесь воспоминаний, переживаний, свободной фантазии, вздора и импровизаций». Герои также дематериализованы и представляют собой род фантомов: они «расщепляются, раздваиваются, испаряются, уплотняются, растекаются, собираются воедино»⁶³.

Мотив сна красной нитью проходит через все творчество Берга: это метафора смерти и бегства от реальности в Четырёх песнях ор. 2 на стихи Ф. Геббеля и А. Момберта, «жизнь или сон о жизни» в Пяти оркестровых песнях на тексты видовых открыток П. Алтенберга, «забыться мне теперь тупым тяжёлым сном – как спит в берлоге зверь» в *De profundis* Ш. Бодлера из Лирической сюиты для струнного квартета. «Жизнь есть сон» – эта максима П. Кальдерона, философскую драму которого Берг одно время рассматривал как возможный оперный сюжет, всегда оставалась актуальной и привлекательной.

В пьесе «Ночь» сон, то как забвение страдания, то как мучительный кошмар, дополняется другими способами остранения реаль-

⁶¹ Шёнберг А. Письма. 2-е изд. СПб., 2008. С. 77.

⁶² *Busch, Regina*. Alban Bergs Bühnenstück «Nacht (Nokturn)». S. 109.

⁶³ Стриндберг А. Игра снов // Стриндберг А. Слово безумца в свою защиту; Одинокий: Романы. Пьесы. С. 427.

ности – опьянением и приемом «театра в театре», точнее, «кино в театре» – включением в пьесу кинофильма.

Кино⁶⁴

Молодое искусство кинематографа как магнитом притягивало к себе композиторов нововенской школы. Интерес к нему кино появился у Берга еще в довоенные годы, когда жаркие дискуссии на кинематографические темы велись во многих газетах и журналах. В них принимали участие известные Бергу лица – представители литературной богемы, критики, журналисты, среди них П. Альтенберг, Ф. Авенариус, Ф. Блай, М. Брод, А. Жирарди, А. Керр, А. Полгар, П. Розеггер, П. Штефан, Б. Фиртель, Ф. Ведекинд, А. Цвейг. Берг был заядлым киноманом, он ходил в кино как один, так и с Хеленой, нередко обсуждал фильмы со своими друзьями и коллегами.

Возможности световой проекции широко использовались в театре и опере с момента изобретения электрического света. Ставились эксперименты со светом и тенью, пучком света, направленным и подвижным светом, а также цветом. Особенно многочисленны примеры взаимодействия кино и экспрессионистской драмы, которые, однако, большей частью приходятся на послевоенный период. Экспрессионистская драма умела представлять на сцене грезы и видения, пользуясь приемами светотехники, а также помещая изображение в центр ирисовой диафрагмы наподобие зрачка. Нередко использовался и прием «кино в театре» – в драматические постановки включались фрагменты фильма. Так делали Г. Козинцев и Л. Трауберг, С. Эйзенштейн, Карел Чапек. Здания кинотеатров строились так, чтобы экран уподоблялся окну (окну в мир). Театр, в свою очередь, интегрировал область кинопроекции в декорации – она отождествлялась с окном или дверью.

Первые опыты с фильмом в театре и опере в немецкоязычных странах, несмотря на технические трудности, стали проводиться уже перед Первой мировой войной. Возможно, Берг читал или слышал от Шёнберга и Веберна о берлинских инсценировках Г. фон Хюльзена («Волшебная флейта», 1911, с кинематографическим изображением водопада, «Золото Рейна», 1912, с богами, шагающими

⁶⁴ Подробный экскурс в проблемы кинематографа и его связи с музыкальным театром содержится в упоминавшейся статье Р. Буш, откуда большей частью взят фактологический материал данного раздела.

ми по радуге). Фильм входил и в программы варьете, где на сцене могли появляться киноартисты или реальные декорации.

Несомненно, все перечисленное оказало влияние на концепцию синтеза искусств, разрабатываемую нововенской школой в ранне-экспрессионистские годы. Ярчайший пример синтеза – «Счастливая рука» Шёнберга, автор которой выступил во всех творческих амплуа: либреттист, композитор, режиссер, художник-декоратор. Хотя в партитуре нет упоминания о кино, в 1913 году Шёнберг серьезно размышлял о киноверсии сочинения, что не могло не повлиять на замысел берговской пьесы «Ночь». Позднее Берг не раз возвращается к мысли о кино. В 30-е годы он мечтает о фильме на основе «Воццека», а в Киномузыке «Лулу» воплощает идею интеграции фильма в пространство оперного театра.

Музыка

Хотя исследователи высказывают предположение о том, что пьеса «Ночь» задумана как оперное либретто (один из набросков содержит пометку *последняя опера!*, смысл которой, впрочем, трудно прояснить), нотных эскизов к ней не сохранилось. Возможно, их следует искать среди неатрибутированных рукописных материалов к «Воццеку» (подобным же образом соседствовали наброски к двум другим оперным замыслам Берга – «Лулу» и «А Пиппа пляшет»). На данный момент имеются лишь несколько нотных примеров в тексте пьесы, а также указания на шум и возможное использование музыки. Впрочем, это отражает обычную манеру Берга, – начиная работу над сочинением, он предпочитал писать о музыке словами, но не нотами⁶⁵. Наверное, и здесь можно усматривать влияние Стриндберга – его последние драмы (как он их называл, «последние сонаты») написаны в музыкальной форме и снабжены опусными номерами⁶⁶. Стриндберг рассматривал музыку как составную часть драмы, давая детальные указания на конкретные музыкальные произведения. Текст Берга также содержит подобного рода отсылки.

Все музыкальные указания включают в себя:

⁶⁵ См. об этом: Векслер Ю. Слово в творческом процессе Альбана Берга // Слово и музыка. Материалы научных конференций памяти А. В. Михайлова. Вып. 2. М., 2008. С. 201–213.

⁶⁶ См. сноску 31.

1) то, что Берг обыкновенно обозначал как «идеи» (гармония, фактура, мелодические обороты, голосоведение)

Вступление:

– *Храп, вспоминая о ночах на вахте* (чередование аккордов в тесном и широком расположении)

1 сцена:

– *другой говорит, поет, оба усилены в унисон от 1 до 4, 5⁶⁷*

– Цитата фарисея, дублируемая вторым голосом в терцию или квинту издалека

3-я сцена:

– Аккорд f-a-d-e как синкопированный мотив восьмая-четверть-восьмая из 4-го сонатного фрагмента;

– *все новые комбинации* музыкального материала в последней сцене видений (женщины)

– *мотив молитвы*

Перед 4-й сценой (или в завершении):

– *голос мальчика с высоты*

4-я сцена:

– *Крик ночи с большой высоты, прерывается*

– *Вереск поет без слов колоратуру*

Постлюдия:

– *сладкая мелодия* на расстроенных струнах, порванная струна

2) указания на музыкальные формы

Вступление:

– хоры

2-я сцена:

– fuga на 3/2 половинными нотами с постлюдией на органном пункте

– строфическая песня (хвалебная песня алкоголю или женщине)

3-я сцена:

– fuga или канон вокальных голосов с использованием всех звуков

3) «конкретная музыка»

Вступление:

– *шумы ночи (где-то хлопнула дверь, ставня качается на ветру, поезд вдалеке)*

⁶⁷ Этот прием фактурного crescendo за счет постепенного добавления дублирующих сольную партию голосов Берг впоследствии использует в Скрипичном концерте.

3-я сцена:

– треск погасшего ночника

– мотив горна из Брука

4-я сцена:

– шумы земли (коровий колокол)

4) указания на прежние сочинения:

2-я сцена

– Altenberg-Lieder, № 2 и 4.

3-я сцена

– (фортепиано слева начинает само играть) начало сонаты (d-moll синкопы и другие (м. б. фортепиано за сценой))

В опере «Воцтек» Берг, как известно, использовал материал прежних сочинений (речь идет о фрагментах, в том числе ученических работах). Незавершенная пассакалия и фрагмент сонаты d-moll вошли в траурную интерлюдия между 4-й и 5-й картиной III действия, а фрагмент фортепианной пьесы f-moll – в 1-ю картину III действия. Видимо, Берг ценил лежащие в их основе яркие тематические идеи и сожалел, что они канули в Лету. Присутствие в материалах «Ночи» указания на Altenberg-Lieder объясняется другими причинами. Судьба этого законченного сочинения сложилась крайне неудачно. Премьера трех песен 31 марта 1913 года в концерте под управлением Шёнберга ознаменовалась крупнейшим в истории нововенской школы скандалом⁶⁸. Шёнберг несправедливо раскритиковал сочинение бывшего ученика. Отсюда, наверное, и родилось желание хотя бы таким способом реабилитировать свой опус.

Эскизы к пьесе «Ночь» еще ждут своего подробного изучения. Но уже сейчас ясно, что присутствие этого замысла в творческой биографии Берга заставляет нас по-новому взглянуть на весь довоццековский период. В течение нескольких месяцев или даже лет Берг работал над двумя оперными сюжетами, не будучи в состоянии принять решение и предпочесть один другому. Как это было и в случае со второй оперой, Берг, должно быть, некоторое время колебался между двумя или несколькими планами. Более того, в какой-то момент он практически оставил решение сочинять «Воцтека»,

⁶⁸ См. об этом: Векслер Ю. Альбан Берг и его время: Опыт документальной биографии. С. 251–270.

принятое, как свидетельствуют документы, сразу после венской премьеры драмы Бюхнера 1914 года. Имеющиеся источники не позволяют в деталях воссоздать хронику работы Берга, однако не вызывает сомнения то, что решительный поворот к «Воццеку» произошел не раньше 1917 года⁶⁹. Выбор Берга оказался исторически верным, подсказанным его гениальной интуицией. В послевоенные годы, когда стремительно утрачивало популярность все связанное с символизмом, синестезией и мистикой, сюжет драмы сновидений едва ли имел бы такой же резонанс, как бюхнеровский «Войцек».

Вместе с тем, работа над «Ночью» не прошла бесследно. Здесь сформировался комплекс идей, вошедших в последующие сочинения. Прежде всего, обнаруживаются многочисленные связи незавершенной пьесы с «Воццеком», где также важна роль видений и пограничных состояний сознания, – несмотря на то, что эта линия находится за рамками реального действия, она формирует важнейший скрытый смысл драмы, проступающий сквозь реалистический сюжет. В «Воцек» пришли и некоторые детали: музыкальное воплощение храпа (II, 5), голос мальчика в завершении (III, 5), крик в ночи, материал ранних незавершенных сонат. Некоторые идеи (прежде всего, включение фильма в оперу) воплотились в «Лулу». Таким образом, пьеса дает еще одно доказательство внутренней взаимосвязи всего творчества Берга. Оно предстает в виде гигантского сверх-опуса, работа над которым продолжалась в течение всей жизни композитора.

⁶⁹ Уточненная датировка ранних эскизов к «Воццеку» приводится: Hall P. Berg's Sketches and the Inception of Wozzeck: 1914–1918 // The Musical Times. Vol. 146. No. 1892 (Autumn, 2005). P. 5–24.

*О перспективах отечественной биографики:
Письма Шостаковича к Богданову-Березовскому
(1920-е гг.)*

Биографика – та область отечественного музыкознания, которая очень серьезно пострадала от идеологического контроля и давления. Советская эпоха, как любая другая, имела свои представления о том, какой должна быть биография художника как (и/или) культурного героя. С воцарением эстетики социалистического реализма был разработан канон, которому должны были соответствовать облик, духовный мир, волеизъявления, бытовое поведение, этикет художника на страницах советских биографий. Этот канон работал по принципу гильотины, уничтожая «несуразности» живого организма и индивидуально-специфического образа мыслей. Такой тип биографии можно было бы условно назвать **агиографическим**: в его основе – хронология и штампы. Человек с **мировоззрением**, к тому же предопределенным, но без **мироощущения** – таков герой советской биографики. Ю. М. Лотман назвал этот жанр советской биографии «Жизнь замечательных святых» (имея в виду книги серии «ЖЗЛ»). В состав серии вошли и композиторы. Я не поленилась просмотреть список книг ЖЗЛ с 1934 года по 2011, чтобы отметить, что композиторам не так повезло, как писателям, поэтам, философам, о которых писали А. Ф. Лосев и А. Тахо-Годи (Платон. Аристотель; 3-е изд, 2005), А. Гулыга (Кант), С. Апт (Т. Манн, 1972) и которые имели, по выражению Канта, «мужество пользоваться своим умом».

О том, как развивается и разветвляется биографика на Западе, в советское время мы, конечно, могли иметь некоторое представление и по доступным трудам на иностранных языках или по тем книгам, что удавалось перевести на русский язык. Например – К. Гейрингер о Брамсе (1965), Г. Галь о Вагнере, Верди и Брамсе («Три мастера – три мира. Брамс. Вагнер. Верди», 1998). Скудный паек подобного чтения не давал пищу для особенно глубоких познаний и широких представлений. Советское же музыкознание в этой области мало чем могло быть представлено. За исключением, веро-

ятно, трудов С. М. Хентовой о Шостаковиче: этот многотомный и разномасштабный цикл книг, части которого неоднократно переиздавались, Б. Тищенко – в порыве апологетической критики – сравнил с историческим трудом Аберта о Моцарте (это было в начале 1980-х в Ленинградской консерватории в моем присутствии на заседании кафедры истории и теории пианизма).

Современная биографика представляет собой обширную отрасль знания. На полюсах огромного диапазона располагаются труды, написанные **выдающимися специалистами** в области текстологии, источниковедения (яркий пример – «И. С. Бах» К. Вольфа, 2000) или же книги, созданные т. н. *музыкальными писателями*, то есть опытными журналистами. Точка схождения этих, казалось бы, крайних по типу биографий – опора на документ. В первом случае представление о документе широкое, поскольку включает в себя музыкальные рукописи, искусно и многогранно прочтенные исследователем, что создает мощный источниковедческий фундамент. Эти книги предназначены, прежде всего, специалистам. Во втором случае документальной базой становятся преимущественно письма, мемуары, периодика с нестрогим или даже необязательным ссылочным аппаратом. Такие работы рассчитаны на широкого читателя, любителя музыки.

Советские авторы, удаленные от европейских архивов, не допущенные к архивам отечественным, сосредоточили свои усилия в области *монографии*, утолявшей тоску читателя-профессионала и просвещенного любителя музыки по документированной биографии и ее убедительно правдивым деталям.

В таком ракурсе рассуждений жизнь, творческий путь и художественное наследие Шостаковича представляет собой богатейший материал для изучения самого исследовательского нарратива, соотношения биографии композитора с изложенными в статьях и книгах биографиями его сочинений, для осознания умолчаний об источниках информации (архивных) и сокрытии материалов и документов (частными владельцами и государственными архивами, убежденными в своей абсолютной власти над материалами и документами во вверенных им хранениях), о гомеопатических дозах правдивых свидетельств и/или о некорректно купированных текстах, их представляющих, и т. п., – все, что позволило бы вести разговор о гениальной личности композитора с новой глубиной.

Приведу частный пример. В Энциклопедическом словаре культуры XX века (1999) В. П. Руднев¹, говоря о преобладании в каждой культуре своего характерологического типа личности, в согласии с типологией, предложенной в 1922 году Эрнстом Кречмером в книге «Строение тела и характер», называет Шостаковича – в группе с Джойсом, Юнгом, Малером и Шёнбергом – аутистом по внешнему виду. В отличие от авторитарного типа, образцом которого в мире композиторов является Шёнберг, Шостакович воплощает собой дефензивный тип, постоянно и очень болезненно мучимый совестью за свои реальные и мнимые грехи. По всей видимости, в таком утверждении кроется путь изучения личности композитора, еще не проторенный отечественным музыкознанием.

Но вместе с тем в рамках традиционных сфер изучения на основе открытых архивных документов и эпистолярной неизбежна ревизия и глубинная переоценка сущностных свойств личности гениального композитора.

* * *

Сюжет дружбы Дмитрия Шостаковича с Валерьяном Богдановым-Березовским² – один из самых ярких в биографии обоих и в истории отечественной музыкальной культуры 1920-х годов.

В. М. Богданов-Березовский (1903–1971) – композитор, музыковед, критик, общественный деятель. Учился одновременно с ДДШ в консерватории у тех же учителей. С 1920-х годов начал критическую деятельность. В 1940-е годы преподавал в консерватории, служил на начальственных должностях в театрах оперы и балета (Кировском и Малом), был председателем Ленинградского отделения СК СССР, главным редактором издательства «Советский композитор». С годами удельный вес и значимость разных сторон его деятельности менялись: его критико-публицистическая, музыкально-писательская и общественная деятельность возобладала по значимости над композиторским творчеством. Однако он оставался довольно плодотворным автором камерной музыки, инструментальных опусов, оперных и симфонических произведений. И, естественно, композиторские амбиции становились все сильнее.

¹ Руднев Вадим Петрович (р. 1958), философ, лингвист и семиотик тартуской школы, специалист в области психоанализа, психопатологии и характерологии.

² В дальнейшем – ДДШ и ВМББ.

Начинал он как талантливый композитор – это показывают нотные рукописи и издания в его архиве³. 1920-е годы, время учебы в консерватории, были для него очень трудными. Его дважды исключали (и не только в ходе социальной чистки), он был антипатичен Штейнбергу (отношения с которым не сложились совсем!). В результате диплом об окончании композиторского факультета был им получен только в 1941 году.

Богданов-Березовский в зрелые годы посвятил юному Шостаковичу разделы двух книг своих мемуаров⁴. К настоящему моменту опубликованы фрагменты дневниковых заметок Богданова-Березовского⁵: разбросанные на выцветших листках, изложенные в тетрадках и блокнотах, они-то и легли в основу названных мемуаров. Однако, будучи ревидованными автором в более поздние годы, они прошли авторедактуру и автоцензуру (пометы в текстах ясно показывают это). Понятно, что аутентичными могут считаться лишь письма и документы, к которым не прикасалась ничья рука, в том числе и автора в его более поздние годы. Таковы сохранившиеся письма Шостаковича 1920-х годов к Богданову-Березовскому. Они встают в один ряд с выдающимися по своей значимости большими эпистолярными собраниями – с письмами к матери (опубликованными в небольших фрагментах⁶), к Л. Оборину⁷ и В. Шебалину⁸ (оба

³ См.: КР РИИИ. Ф. 82. Оп. 1. Ед. хр. 1–83.

⁴ *Богданов-Березовский В.* Встречи. М., 1967. С. 19–20, 31–32; Его же: *Дороги искусства.* Л., 1971. Кн. 1: 1903–1945. С. 53–62, 104–109.

⁵ *Ковнацкая Л.* Шостакович и Богданов-Березовский (20-е годы). В кн.: *Шостакович между мгновением и вечностью: Документы. Материалы. Статьи* / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб., 2000. С. 16–59.

⁶ Письма хранятся в СПб ГМТМИИ (ф. 12); частично опубл.: *Шостакович Д.* Письма к матери / Публ. Р. С. Садыховой и Д. В. Фредерикса; Вступ. ст. и коммент. Р. С. Садыховой // *Нева.* 1986. № 6. С. 175–185.

⁷ «Мне исполнилось восемнадцать лет...»: (Письма Д. Д. Шостаковича к Л. Н. Оборину) / Публ. М. Г. Козловой // *Встречи с прошлым.* М., 1984. Вып. 5. С. 232–260.

⁸ Хранятся в РГАЛИ (ф. 2012). А. М. Шебалина говорит о 200 письмах в РГАЛИ. См.: *Шебалин Я.* Литературное наследие. Воспоминания. Переписка. Статьи. Выступления / Сост. и коммент. А. М. Шебалиной. М., 1975. С. 7; частично опубл. в ст.: *Ражева В.* Вехи большой дружбы: Д. Шостакович и В. Шебалин в переписке и документах // В. Я. Шебалин: Жизнь и творчество / Сост. В. И. Ражева. М., 2003. См. также: «...Это был замечательный друг...» (Из писем Д. Д. Шостаковича к В. Я. Шебалину / Публ., вступ. ст. и примеч. А. М. Шебалиной // *Советская музыка.* 1982. № 7. С. 75–85).

собрания изданы с купюрами), И. Соллертинскому⁹ (мелкие купюры предприняты сыном композитора), Б. Яворскому¹⁰ (ожидают публикации неизвестные письма¹¹), Т. Гливенко¹² (опубликованы во фрагментах). В совокупности своей этот массив писем 1920-х годов создает *живой «портрет художника в юности»*. Увидеть в этих письмах проявления его характера, в те годы еще не сломленного, крайне интересно и полезно для биографики ДДШ. Как бы ни были интересны письма Шостаковича других десятилетий, все же приходится учитывать необходимость внутренней цензуры и «эзопова языка», вошедших в сознание и в эпистолярную практику композитора и – помнить об их цензурированной публикации.

Собрание писем Шостаковича к Богданову-Березовскому должно было быть намного полнее, нежели оно есть¹³. Едва ли не каждодневного личного общения друзьям было мало, поэтому они переписывались. Письма Богданова-Березовского к Шостаковичу не сохранились. Письма же Шостаковича – те, которые после смерти Богданова-Березовского возвратили наследники¹⁴ – составляют также незначительную часть от предполагаемого общего объема. В настоящее время в архиве Д. Д. Шостаковича хранится 43 письма к Богданову-Березовскому (от 1922 до 1966 гг.). 30 писем 1920-х годов представляют собой целостный, единый массив. Когда станет известно, по каким частным коллекциям, странам, городам разбросана судьба эти письма, время от времени разрозненно идущие с торгов по одному, тогда можно будет строить более обоснованные догадки об объеме этой коллекции, и история отношений Мити

⁹ Д. Д. Шостакович: Письма И. И. Соллертинскому / Публ. Д. И. Соллертинского; Предисл. Л. Г. Ковнацкой; Подгот. текста Д. И. Соллертинского, Л. В. Михеевой и др.; Коммент. О. Л. Данскер, Г. В. Копытовой и др. СПб., 2006.

¹⁰ Письма к Б. Л. Яворскому // В кн.: Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Ред.-сост. И. А. Бобыкина. М., 2000. С. 9–132.

¹¹ Дигонская О. Яворский // Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930 / Ред.-сост. Л. Ковнацкая. СПб., 2013. Т. 2. С. 83–107.

¹² Частично опубл. в кн.: Сапожников С. Мой Шостакович. М., 2006. С. 15–84.

¹³ Ковнацкая Л. «Хочу с тобой кое о чем покалякать на бумаге»: Неизвестные письма Шостаковича к Богданову-Березовскому (1920-е годы) // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы / Ред.-сост. О. Г. Дигонская, Л. Г. Ковнацкая. М., 2011. С. 46–123.

¹⁴ Сообщено И. А. Шостакович.

Шостаковича с Валея Богдановым-Березовским, показывающая природу дарования юного гения и его характер, раскроется в максимальной полноте.

В то время Шостакович – среди множества своих друзей-приятелей – считал Богданова-Березовского самым близким, самым дорогим, лучшим другом и заявлял об этом многим. В сборнике «Шостакович. Между мгновением и вечностью» (2000) удалось восстановить ВМББ в правах друга основного, базового, которого другие друзья композитора оттеснили на задний план. А между тем, сам ДДШ, «примеривая» своих многочисленных приятелей 1920-х годов к важной роли «друга», представлял Богданова-Березовского именно так. «Только что от меня ушел человек, который зовется мной моим лучшим другом. Зовут его Валерьян Михайлович Богданов-Березовский. Он в высшей степени талантливый композитор и прехороший человек» – так 18-летний Митя рекомендует его, с которым к тому моменту был связан тесными узами преданной дружбы вот уже три года¹⁵, профессору Московской консерватории Б. Л. Яворскому (в письме от 27 июня 1925 года).

За минувшие три года оба пережили тяжелые семейные драмы: оба потеряли своих отцов, опору и кормильцев семейств, оба вскоре приняли эту обязанность на себя. Их сблизили и трудные материальные условия, и неприятности в консерватории (не столь значительные у Дмитрия, а у Валерьяна – сокрушительные), и признание в студенческой среде, в композиторских кружках и концертных собраниях, и круг общения – ленинградский и московский. Но, разумеется, важнее всего были духовные стремления, глубоко прочувствованные и осмысленные обоими, и взаимная душевная близость. Друзья служили друг другу опорой во всем.

Небольшая возрастная разница оценивалась ими как очень существенная. Младший (род. в 1906 г.), несомненно, находился под воздействием личности старшего (род. в 1903 г.). Валериан, романтический юноша с байроническими переживаниями, обладал прекрасными манерами, которые приобрел в Николаевском кадетском корпусе, свободно говорил, читал и писал на французском, менее свободно – на немецком, был автором стихов, рассказов, новелл и

¹⁵ Письма к Б. Л. Яворскому // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 27.

романа, стал многообещающим музыкантом, владевшим критическим пером, сделался «своим» в мире балета, аккомпаниатором легендарной Ольги Спесивцевой, пользовался безоговорочным успехом у девушек. Бурно взрослеющему мальчишке Мите Шостаковичу было лестно иметь такого старшего друга, он хотел ему подражать.

Однако почвой для их близости стала, естественно, музыка. И как раз здесь Митя из ведóмого стремительно превращался в ведущего. Его оценки музыки друга и самооценка, выраженные в серьезном тоне или – чаще – в гротесковой манере, поражают признаками рано наступившей профессиональной зрелости.

Дружба с Богдановым-Березовским пришлась на самые волнующие годы формирования личности Шостаковича: подросток в процессе мощного и щедрого выявления творческого гения превращался в юношу и молодого мужчину с трогательными, по сути драгоценными, проявлениями детскости, которые в его музыке сохранились на всю творческую жизнь вплоть до последних сочинений.

Письма Шостаковича к Богданову-Березовскому – это разноцветье чувств, импульсивно выраженных. Это сгусток нежности, тонкой чувствительности, пылкой преданности, вспыльчивости, болезненной ранимости, – таковы «страсти» тинэйджеров с их погружением в хитросплетения личных отношений (мой учитель, сокурсник и консерваторский приятель Шостаковича М. С. Друскин называл эти юношеские дела «отношенчеством»). Горечь первых измен и утрат. Ковка щита психологической самозащиты. Прихотливое сочетание податливости и непреклонности. Едкая ирония критичности и самоирония. Болтовня о суетном и предчувствия главного. В этих письмах видны многоэтапные признаки взросления, «линьки» кожи, обожженной соприкосновением с жизнью. Наконец, главное, что отличает письма 1920-х, – это непосредственность и полная, насколько возможно, откровенность, на разрыв души. Во многих письмах Шостаковича мы видим его душу обнаженной¹⁶.

Здесь появляются первые собственные эпистолярные стандарты и подростковая тяга к сквернословию, которым, однако, выра-

¹⁶ Выражение из письма Шёнберга к Малеру. См.: *Малер Г. Письма. Воспоминания.* 2-е изд. М., 1968. С. 516.

жены самые целомудренные чувства и ставшие стойкими жизненные принципы.

Письма пестрят прозвищами¹⁷, которые так любил Митя Шостакович и которыми он виртуозно пользовался. И, наконец, – «школа злословия», которой вряд ли стоит придавать пожизненное значение, ибо касается она часто тех, с кем преданные отношения сохраняются на всю жизнь.

В письмах к Богданову-Березовскому отрабатывается своя эпистолярная манера, в которой ощущается влияние Маяковского, ранних рассказов Чехова, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Зощенко, Хармса. Возможно, игра литературными манерами, столь значимая в письмах к Богданову-Березовскому, как немногим позже к Соллертинскому, стимулирована литературной одаренностью друга.

Таково резюме об этих письмах, которые решительно ничем не подтверждают утвердившийся в советской историографии и биографике «образ Шостаковича». Но которые, однако, находят подтверждение в его музыке.

С середины 1920-х годов все чаще в письмах Шостаковича (равно как и в дневниковых заметках Богданова-Березовского) проскальзывает неудовольствие друг другом, признаки охлаждения, отчуждения становятся все более отчетливыми. Их пути разошлись¹⁸.

Интенсивное общение обоих, и особенно Мити, с Яворским, знакомство и резкое сближение Шостаковича с Соллертинским заполнили образовавшиеся пустоты. Сам же градус отношений взаимного доверия, поддержки и восхищения друг другом сохранился. Шостакович нуждался именно **в такой дружбе**.

По типу, характеру и стилю писем эта переписка – дружеская, каких много, в том числе и у Шостаковича. Но это переписка с *самым* близким другом, поэтому письма включают в себя абсолютно все, что происходит вокруг (что видит глаз и слышит ухо) и в душе (что видно мало кому и не видно никому). В ней есть черты любого типа и характера писем – от деловых до интимных, от бытовых до философских.

¹⁷ См.: Адэр Л. Словотворчество // Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930 / Ред.-сост. Л. Ковнацкая. СПб., 2013. Т. 2. С. 197–211.

¹⁸ Подробнее об этом см.: Ковнацкая Л. Шостакович и Богданов-Березовский (20-е годы). С. 48–59.

Но какова же *лексика*? В минувшие десятилетия такие письма вряд ли могли быть опубликованными. И, прежде всего, из-за лексики. О внешней цензуре 15-летний Митя Шостакович и не задумывался¹⁹, подобные мысли могли прийти в голову позднее, в 30-е годы, вследствие массовых репрессий в стране и сокрушительной партийной критики в собственный адрес. Но в этих письмах полностью отсутствует **внутренняя цензура**: как говорю с другом, так и пишу; более того, судя по отдельным репликам, пишу смелее и развязней, чем говорю.

Как же публикатору обойтись с ненормативной лексикой, без которой нет юного Шостаковича, как нет Пушкина? Как понять, где деликатность и сокрытие «неприличного» граничат с редакторской глупостью и превращают оттиски «живого» в нечто «стерилизованное» и в таком качестве кочуют из биографии в биографию? Можно ли изъять дерзости из ранней музыки Шостаковича, не замечать композиторского своеволия и выходок («вызовов левизны»), на которые с обидой реагировали Штейнберг и Глазунов? Позволил ли «редактировать» эти музыкально-лексические аналоги его же ненормативной эпистолярной лексике? Делать ли в них ханжеские купюры, в результате которых образ молодого Шостаковича блекнет, теряет живые черты петроградского мальчишки-«воробья», становится – в хрестоматийных целях – морализаторски «улучшенным» и потому фальшивым?

Итак, колоритность и живость языка вместо «бедного слога» (С. Савенко²⁰) более поздних писем (например, писем к другу, к И. Д. Гликману²¹). Есть все основания считать, что именно такой лексикой письма ДДШ резко отличались от писем ВМББ – увы, утраченных. Однако фрагменты дневниковых заметок ВМББ косвенно показывают совсем иной стиль письма – весьма возвышенный. Это же подтверждается иронично веселыми и ёрническими извинениями, которые ДДШ шлет другу после одного из предельно фривольных пассажей:

¹⁹ С 1922 г., в разгар этой переписки, государство – в который раз! – озаботило себя функциями цензуры в области изданий – их начал осуществлять Главлит.

²⁰ Савенко С. Слово Шостаковича // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Ковнацкая. СПб., 1996. С. 361.

²¹ Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. СПб., 1993.

«<...> Но не сердись. Уж я вижу, как твой лоб морщится, жилы надуваются. Глаза наливаются кровью, и ты стучишь рукой по столу и кричишь: негодяй, мерзавец, хам, сволочь и т. д. <...>» (1 мая 1923 г.)²².

Один из занятных психо-лексических феноменов писем ДДШ к ВМББ состоит в том, что довольно жесткой ненормативной лексикой выражают себя, как уже говорилось, самые возвышенные чувства и высокие моральные принципы юноши.

Вот фрагмент письма, написанного предположительно в 1923 году, не раньше 3 мая:

«С тобой произошла перемена: раньше ты любил любовь, а теперь ненавидишь таковую. Не хвалю. Но я уверен, что это у тебя временно. <...> Видишь ли, друг: то, что ты любишь тело и обоготворяешь его, то (я не умею говорить, как следует) это очень хорошо. Ты, Валя, с горячим телом, и ты, когда (я себе так представляю) е<...> (прости ты меня Христа ради) женщину, то ты, вероятно, чувствуешь, что это дано Богом и что это Дар Божественный. Есть на свете некоторые люди <...> Я их ненавижу. Это пошляки, затоптавшие в грязь любовь для того, чтобы в кружке приятелей сказать, что у меня есть кордебалеточка. <...> Ах, <...> твою мать!!!! Затоптать в грязь самое Божественное»²³.

Еще один фрагмент письма из Славянска (19 августа 1925 г.):

«Если можно где-нибудь найти настоящую любовь, настоящий поцелуй (не пахнущий пудрой), то не в больших городах и не в столицах, а в провинции, вроде Славянска. <...> Прямо поразительно: в заводской обстановке, с непрерываемым матом, с непрерываемым развратом, мог произрасти такой кристалл. Это тебе не чистота разных Тань, Мань, Кать и прочих городских “барышень”, которые так очаровательно краснеют, заслышав слово “х<...>”. Я тебе говорю, что я поражен ею до глубины души»²⁴.

Здесь происходит подмена возвышенной лексики приземленной, вытеснение высокого слога. Представляется совершенно невозможным выметать «сор» речевых бытовизмов, скрывать грубые

²² См.: Ковнацкая Л. «Хочу с тобой кое о чем покалякать на бумаге»: Неизвестные письма Шостаковича к Богданову-Березовскому (1920-е годы). С. 77.

²³ Там же. С. 78.

²⁴ Там же. С. 97.

голоса улицы, из которых вырастало, «не ведая стыда» (А. Ахматова), поэтичное и возвышенное.

Но есть область его интереса и его сознания, куда эта лексика не проникает. Это – **балет**. Юный балетоман делится впечатлениями с искусственным балетоманом, каковым был ВМББ.

«Когда я видел, как Данилова танцевала на одном концерте, то я переживал шестое чувство так сильно, что я был уверен, что Данилова – это не Александра Дионисовна Данилова, а какое-то неземное существо; Сильфида или Фея. Прости за несколько банальный слог» (23 апреля 1923 г.)²⁵.

Кумиром ДДШ была Мария Алексеевна Кожухова (1897–1959) – выдающаяся балерина Мариинского театра, она танцевала сольные партии в балетах, которые в молодые годы ДДШ особенно любил («Тщетная предосторожность», «Спящая красавица»). В одном из писем к ВМББ (проданном на аукционе Sotheby's²⁶) ДДШ с тончайшими подробностями охарактеризовал эту балерину и ее поразительное искусство. По его мнению, у Кожуховой нет ни одного недостатка. Он отмечает ее великолепное телосложение, красоту ног, выразительные руки и т. д. При выдающейся технике, легкости танца и темпераменте, которыми она обладала, ее главным достоинством Митя полагает огромный художественный талант. Очень длинное письмо – и ни одного слова по ту сторону поэтичного и возвышенного!

Молодой Шостакович обожал **прозвища**. Они были у него «на кончике языка», и он их лихо изобретал. Назову те, которыми пестрят письма к ВМББ.

Прежде всего, сам адресат назывался то Вафлей, то Параллелипипетом (верно: параллелипипед – многоэтажное слово, созвучное другим, неприличным словам), то Елдошей (воровское жаргонное слово, обозначающее мужской половой орган – ср. в письме к Соллертинскому от 1 октября 1931 года: «Дорогой Поц»²⁷ – бранное слово на идише, также распространенное в устной речи и также

²⁵ Ковнацкая Л. «Хочу с тобой кое о чем покалякать на бумаге»: Неизвестные письма Шостаковича к Богданову-Березовскому (1920-е годы). С. 72.

²⁶ См.: Lion Heart Autograph Catalogue. 1999. April 29, item № 2203; сообщение об этом письме см.: DSCH Journal. 1999 (summer). № 11. P. 15.

²⁷ Д. Д. Шостакович: Письма И. И. Соллертинскому. С. 82.

указывающее на мужские гениталии). Своя подпись – Инфузорий. Овёсыч – Максимиллиан Осеевич Штейнберг, Соляночка – Соланж Карпачевская, Квадрильон – Квадри, Клешка – Клеменц и до сих пор неопознанный мною Кукиш. И т. п.

Присущая возрасту и болтовне с другом словесная игровая стихия была очень близка Шостаковичу. Она не нашла того же выражения в музыке, как у Стравинского («Музыка “Байки” начинается с ее стиха <...> Это фонематическая музыка»²⁸), но, несомненно, ДДШ – в своей ранней музыке – homo ludens.

Всякого рода проделки, **розыгрыши и мистификации** – также его любимое занятие.

«Вчера я ходил на Радиостанцию и слушал по телефону из Гааги концерт из сочинений Игоря Глебова. Был прочтен ряд статей его с большим успехом. Наибольшим успехом пользовалась статья “Габриели и его сподвижничество на поприще церковнопьянской музыки”. Статья была бисирована» (26 августа 1922 г.)²⁹.

Такого «концерта» в Гааге не было и быть не могло по всем показателям. С позволения сказать: на каком языке шла лекция, если Митя, не знавший иностранных языков, смог ее прослушать? Не удалось найти в наследии Асафьева следов статьи, лекции или заметок, которые послужили бы импульсом к данному пародированию. И, наконец, поскольку официальное открытие первой в СССР радиостанции – Центральной радиотелефонной станции им. Коминтерна – состоялось в Москве 7 ноября 1922 года, сравнение с датой настоящего письма, кажется, исключает возможность прослушивания по телефону радиопередачи в Детском Селе. И вообще, Голландии не было в списке стран, где в 1922 году открылись первые в Западной Европе радиопрограммы.

Смешение в этом ироничном сообщении композиторского и музыковедческого «жанров» («концерт из прочитанных статей») spolна выявляет **пристрастие ДДШ к абсурдистской эстетике и**

²⁸ Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник; ред. перевода Г. А. Орлова; общая ред. и послесл. М. С. Друскина. Л., 1971. С. 163–164.

²⁹ См.: Ковнацкая Л. «Хочу с тобой кое о чем покалякать на бумаге»: Неизвестные письма Шостаковича к Богданову-Березовскому (1920-е годы). С. 55.

языковой игре и в то же время отражает феномен самого Асафьева – музыковеда, чьи композиторские амбиции были велики.

Отмечу в этих письмах **богатую фактологию собственного творчества и свойства творческого процесса:**

«Закончил я скерцо. Жду от тебя поздравлений по этому поводу. Ты, наверное, думаешь, что скерцо говенное. Не думай этого, пожалуйста. Смею тебя уверить, поскольку ты слушаешь авторитетный голос автора, что скерцо очень хорошее»³⁰.

(Имеется в виду завершенная в июле 1925 года вторая часть (Allegro molto) из Двух пьес для струнного Октета (четыре скрипки, два альты и две виолончели), оп. 11, памяти В. И. Курчавова).

И – мощную профессиональную хватку. Вот советы, которые 16–17-летний Митя дает Валериану.

«<...> Затем 2-фортепьянная сюита. Знаешь, Валя (я буду откровенен), она не для 2-х роялей написана. Я все думал и наконец открыл, что это не что иное, как фортепиано с 2-мя скрипками, альтом и виолончелью. Подумай, как хорошо будет звучать начало прелюдии на квартете, а затем, чтобы тему и терции играл бы рояль, бас – виолончель и альт. Это замечательная музыка. Валя, перекладывай ее на квинтет – это будет воистину замечательно. Для 2-х роялей она мне понятна только как переложение с квинтета. Так принимайся с Богом, когда кончишь сонату – это будет легкая и приятная работа. Зато какие будут результаты! Нет, Валя, ты, пожалуйста, не малодушничай. Ты удивительно хороший композитор, и у тебя очень много стало мастерства. Нет, с такими людьми, как ты, не пропадет русская музыка» (кстати, автор прислушался к совету младшего друга).

«Из 3-х вещей 4-го opus'a мне больше всего нравится "Поверие". Тут ты поймал форму за х<..>. Вся пьеса идет в зловещем ритме и движении, и вдруг ты вставляешь 7-й такт и всю уже пьесу освежаешь до конца. Вообще "Поверье" мне очень нравится. Прелюдия мне нравится, но не очень, а "Видение" совсем не нравится. Общее замечание: хромает орфография» (1 мая 1923 г.).³¹

На страницах писем к ВМББ встречаем вереницу персонажей, и очень многие из этих людей – **с трагическими судьбами**, не только в 30-е, но уже и в 20-е годы. Это – расстрелянные Квадри и Жилия-

³⁰ Письмо от 19 августа 1925 года. Там же. С. 97.

³¹ Там же. С. 76.

ев (оба по делу Тухачевского), репрессированная и затем зверски убитая фашистами Соланж Карпачевская – соученица; репрессированные Кенель (будущий автор «Соловецкого гимна»), м-м Фогт, в доме которой собирался Кружок композиторов (оба по делу оккультного общества «Братство рыцарей св. Грааля»), репрессированные С. Протопопов и А. Веприк, о котором ДДШ хлопотал, с чьей вдовой и сестрой поддерживал дружеские отношения; наконец, старшая сестра ДДШ Маруся, чей муж Вс. Фредерикс был расстрелян, сама же она репрессирована.

Чтение и литература обладали гипнотической властью над Митей Шостаковичем, над его воображением и душой. **Сострадание**, с детства присущее его характеру в самой высокой мере, заставляет его идентифицировать себя с героями Чехова и безумно, безумно страдать.

В исповедальном письме, написанном 23 апреля 1923 года, 17-летний Митя пишет:

«Валерьян Михайлович, помнишь ли ты то место из “Трех сестер” Чехова, когда Тузенбах уходит на дуэль и прощается со своей любимой женщиной, которая его не любит. <...> Чувствуешь ли ты, Вафля, как это жутко? <...> Страшно, страшно! Какая пошлость везде, какая злоба! Ужас! Я в ужасе. Бедный Чехов! Как он страдал, когда писал эти вещи.

А помнишь в “Трех сестрах”? – учитель Кулыгин видит свою жену, прощающуюся с Вершининым, плачущую и целующуюся с ним. Помнишь, что он говорит? <...> Валя, чувствуешь ли ты все это? чувствуешь?! Ужас, ужас, ужас. Валя, прости ты это, ради Бога. Дорогой мой друг, как я тебя люблю. Это даже непонятно, невероятно. Какой страшный Чехов, какую он пошлость описывает!»³².

Исключительная реактивность, интенсивность переживаний и трудности жизни – с хитросплетениями личных отношений, в которых он неопытен и наивен, с унижительностью безденежья, – отзываются в нем высоковольтным напряжением, которое ему едва хватает сил переносить. Тут он вспоминает рассказ-притчу о двух мальчиках, устами одного из которых Митя Шостакович высказывает максимум, ставшую его **пожизненным уделом**: «Успокоить свои нервы мне, конечно, не удастся ни в Анапе, ни в Геленджике. Слиш-

³² Письмо от 19 августа 1925 года. Там же. С. 72.

ком они у меня расстроены и слишком, через меру, нужно того, чтобы их залечить. <...> Очень это все тяжело. Нужно терпеть, хотя и через силу. У Салтыкова есть рассказ “Таня и Миша” <“Миша и Ваня. Забытая история” (из цикла “Невинные рассказы”) – Л. К.>. Так Миша там говорит об аде. “Там в аду по голому телу водят раскаленным железом. Так больно, что невозможно терпеть. А не можешь терпеть – все равно терпи”. <...> Думал я еще о своем неудачливом жизненном пути. Был у меня друг Володя Курчавов – помер. Был у меня друг Валерьян Михайлович Богданов-Березовский – стал ко мне так относиться, что я его уже боюсь звать другом. Были у меня еще друзья и приятели, и все они в конце концов так или иначе отходили от меня. Беда вся в том, что я продолжаю к ним ко всем хорошо относиться, а они на меня в конце концов поплевывают. *Терпи, а не можешь терпеть – все равно терпи*» [курсив мой. – Л. К.] (9 июля 1926 г.)³³.

Таковы в небольших фрагментах *новые и подлинные* материалы, которые позволят биографам ревизовать ставшие ходульными представления о Шостаковиче в его юные годы, найти гармонию высшего порядка между его натурой и музыкой в 1920-е годы и осознать доминантные черты его личности, пронесенные через всю жизнь и воплощенные во всем его творчестве.

³³ Письмо от 19 августа 1925 года. Там же. С. 113.

С. С. Прокофьев и советский джаз:
Кантата «Расцветай, могучий край»

Сколько раз одни упрекают Сережу за простоту,
другие за сложность.

М. Мендельсон-Прокофьева

Везде оказалось гораздо проще обвинить, нежели
искоренить джаз.

Ф. Старр

Соцреалистические кантаты и оратории Прокофьева уже давно стали яблоком раздора для исследователей. Именно эти произведения, являющиеся главным свидетельством прокофьевского конформизма, с точки зрения многих критиков стали причиной возникновения яростной полемики, продолжающейся во многих уголках мира с 1990-х годов по сей день¹. Любопытно, однако, что как сегодня, так и при Сталине кантаты и оратории Прокофьева не удостоивались безоговорочного официального одобрения и признания. В частности, данные опусы составили львиную долю так называемых формалистических сочинений Прокофьева, запрещенных к исполнению в 1948-м году. В «формалистическом» списке Прокофьева фигурировали две его кантаты из пяти, написанные до этого года: «Кантата к 20-летию Октября» (1937), «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» (1943)². Две другие работы – «Александр Невский» и «Здравица» (1939) – и после 1948 года многократно провозглашались как «непревзойденный образец жанра» кантаты и оратории, о чем свидетельствуют протоколы заседаний Союза композиторов и музыковедческие публикации того времени.

В данной, весьма противоречивой ситуации кантата «Расцветай, могучий край» занимает в прокофьевском ораториальном наследии несколько промежуточную позицию. Написанная к 30-летию Октябрьской революции на слова известного партийного поэта

¹ См. подробности полемики: *Frolova-Walker M. Stalin and the Art of Boredom // Twentieth-Century Music. 2004. № 1. P. 102–103.*

² См. об этом: *Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973. С. 543.*

Е. Долматовского, она была успешно исполнена 12 ноября 1947 года в Большом зале Московской консерватории под управлением Н. Аносова и в том же году опубликована³. Однако, не удостоенная ни решительной критики, ни комплиментов, кантата быстро исчезла из репертуара, заглушенная шумом «антиформалистической» кампании, разразившейся буквально через несколько месяцев после ее премьеры. Впоследствии кантата «Расцветай, могучий край» была перетекстована А. Машистовым и переиздана в 1962 году в издательстве «Музгиз» уже под названием «Славься, наш могучий край»⁴. В соответствии с практикой эпохи «оттепели» из текста кантаты исчезло имя Сталина, замененное на иной объект прославления, которым стала Москва. Миф о Москве-столице, таким образом, занял в тексте кантаты место мифа об Отце Народов, что вряд ли принципиально изменило ее политическое и художественное значение в истории советской музыки.

В отличие от многих других кантат и ораторий Прокофьева, перетекстовка которых нередко приводила к грубым нарушениям концепционных основ сочинения, либретто «Расцветай...» Долматовского не содержало в себе ни сюжета, ни развернутого содержания, представляя лишь последовательность повторяющихся идеологических деклараций⁵. Да и перемещение акцента с прославления Родины и Сталина на Столицу не столько соответствовало постсталинскому канону, сколько удивительным образом приблизило сочинение Прокофьева ко времени его создания.

И композитор, и либреттист оставили без внимания главный праздник 1947 года – 800-летие Москвы, который, в отличие от Прокофьева, не был проигнорирован его ближайшими коллегами. Так, именно данному событию посвящены кантаты «Кремль ночью» Н. Мясковского, «Звезды Кремля» М. Коваля, «Москва» В. Шебалина и многие другие сочинения крупных и малых жанров, созданные в юбилейном году. Соответственно, изменение текста Долматовско-

³ Прокофьев С. Расцветай, могучий край. Кантата. Ор. 17. Слова Е. Долматовского. Клавир. М., 1947; Прокофьев С. Расцветай, могучий край. Кантата. Ор. 117. Слова Е. Долматовского. Партитура. М., 1947.

⁴ Прокофьев С. Славься, наш могучий край. Кантата для смешанного хора и симфонического оркестра. Ор. 114. Слова А. Машистова. Партитура. М., 1962.

⁵ См. текст кантаты в *Приложении* к статье.

го Машистовым в издании кантаты Прокофьева 1962 года (возможно, единственный случай в прокофьевском наследии) в некотором смысле восполнило упущение либреттиста и композитора, сделав его даже более соответствующим временному контексту.

Однако успешное возобновление кантаты, переизданной с другим текстом, но без малейшего музыкального редактирования, провоцирует на постановку следующих вопросов. В чем же заключался изъян с точки зрения сталинской эстетики в самой музыке кантаты? Почему она была благосклонно принята властью предрешающими только после смерти композитора и Сталина? Даже самое поверхностное ознакомление с партитурой отчетливо показывает, что Прокофьев не «нагрешил» так в «Расцветай...», как, к примеру, в других разгромленных кантатах. Никакого музыкального экспериментаторства, экспрессионизма, «неодобренного» либретто здесь нет: все эпизоды тональны и гармоничны, элементарно «красивы». Как декларировалось автором антиформалистической кампании А. Ждановым, «в Центральном комитете большевиков требуют от музыки красоты и изящества»⁶. Форма произведения основана на сопоставлении и чередовании двух тем – одной инструментальной, второй вокальной – изначально исполняемой хором *a capella*. Венчает произведение кода с юбилеями на словах «Слава», заявляя о преемственности произведения с праздничными хоровыми произведениями композиторов дореволюционной России.

Странная судьба данной кантаты, ее содержание и музыкальный язык пока еще практически не рассматривались музыковедами: наличествует лишь краткое описание кантаты в советской монографии о Прокофьеве И. Нестьева, а также в англоязычной статье М. Фроловой-Уокер⁷. Занятно, что некоторые исследователи не удержались от поиска скрытых смыслов, двойного дна (по аналогии с такими же поисками «кукиша» в наследии Д. Шостаковича), утверждая, что Прокофьев в этом сочинении сознательно саботировал сталинские идеологемы, «дразнил гусей»⁸. Несмотря на то, что

⁶ Вступительная речь тов. А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б) // Советская музыка. 1948. № 1. С. 22–23.

⁷ Нестьев И. Указ. изд. С. 531; Frolova-Walker M. Op. cit. P. 114.

⁸ К подобным примерам относится, в частности, доклад Е. Войцицкой «О гипертекстовых свойствах советики Прокофьева», представленный на конференции «С. С. Прокофьев в современном мире» (М., 27–30 апреля, 2011).

Прокофьев действительно изрядно начинил юмором свою кантату, я полагаю, что необходимо сосредоточиться главным образом на действительно доказуемых особенностях музыкального текста кантаты. И, как будет показано далее, ни в нотном материале, ни в каких-либо иных источниках признаков диссидентства Прокофьева не усматривается.

Советские исследователи не оставили официальных разъяснений по поводу того, чем же была неужодна власти кантата Прокофьева. На премьеру кантаты со стороны официальной критики откликов не последовало. А премьеры всех крупных сочинений Прокофьева (тем более правительственные заказы к юбилейным датам) неизменно освещались в журнале «Советская музыка», а также обязательно обсуждались на совещаниях Союза композиторов. Так было в случаях всех премьер прокофьевских кантат – за исключением «Расцветай...». Мне не удалось найти примеров официальной критики кантаты ни в прокофьевском архиве (РГАЛИ)⁹, ни среди опубликованных материалов. Как показывают статьи и запротоколированные высказывания о Прокофьеве идеологов и прокофьевских коллег, композитора не стеснялись жестко критиковать как до, так и после его официального ниспровержения в 1948 году, даже невзирая на его многочисленные государственные награды (в частности, пять Сталинских премий к 1947 году). В случае же с данной кантатой в советской прессе наличествовала интригующая тишина (словно речь шла о чем-то непристойном, чего нельзя было бы выразить вслух). В некоторой степени отсутствие рецензий на премьеру кантаты в «Советской музыке» можно понять: выход данного отзыва мог планироваться в первом номере журнала за 1948 год, который был отпечатан уже при совершенно новой конъюнктуре, полностью посвященный войне с формализмом, – его центральное место было отдано выступлению Жданова и сопутствующим материалам¹⁰.

И только лишь краткая, неформальная реакция на кантату со-
держится в одном из номеров журнала за 1947 год, где на последних

⁹ Мною были рассмотрены многочисленные источники в РГАЛИ, в частности, фонд С. С. Прокофьева (Ф. 1929), фонд Союза композиторов СССР (Ф. 2077), фонд Комитета по делам искусств при Совете министров СССР (Ф. 962, 2075), фонд Государственного музыкального издательства (Музгиз) (Ф. 653) и мн. др.

¹⁰ См.: Советская музыка». 1948. № 1.

страницах мелким шрифтом автор статьи под названием «Заметки слушателя» изложил свои впечатления от услышанных премьер. Пара слов отводится и кантате Прокофьева. Критик усмотрел в ней «прокофьевские приемы задорного гротеска или стилизации галантного гавота», которыми композитор стремился «создать некую праздничную атмосферу». «Но атмосфера эта, – как отмечается, – получается окрашенной, в лучшем случае, в детски-наивные тона, уместные более в зале, где стоит нарядно убранная елка. Те же черты упрощенного разрешения задачи обнаруживаются в других эпизодах»¹¹. К их числу критик отнес финальный эпизод на словах «Слава!», не приводя, однако, необходимых уточнений (помимо своего неудовольствия по поводу многократных повторений хоровых «возгласов»: «более тридцати раз подряд»)¹². Безусловно, в словах «упрощенное решение задачи» выражается ключевая оценка критика прокофьевского сочинения. Данная сентенция применительно к искусству советского музыкального ампира явно означала негативный отзыв.

Приведенное мнение (единственный пример официальной рецензии) подкрепляют и мемуары М. Мендельсон-Прокофьевой, жены композитора. «Говорили, что это одно из лучших произведений, написанных к тридцатилетию Октября. Очень понравилась кантата Святославу Рихтеру», – заявляет Прокофьева в дневнике¹³. Однако, несмотря на восторженный прием кантаты публикой (которую, как уверяет автор мемуаров, даже исполняли на бис), «ряд композиторов нашли эту музыку упрощенной, мол, “чижик-пыжик”. Не знаю точно, кто высказал подобное мнение»¹⁴.

Первая тема кантаты действительно может вызвать ассоциации с известной городской песней «Чижик-Пыжик» и по характеру, и по своему интонационному рисунку, что вполне согласуется с невысокой оценкой, данной Малининым, об «упрощенном решении задачи». **Пример 1 а-б**¹⁵. Стоит напомнить, что пример явного цити-

¹¹ Малинин А. Заметки слушателя // Советская музыка. 1947. № 6. С. 21.

¹² Там же.

¹³ Мендельсон-Прокофьева М. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент. 1946–1950-е годы // Сергей Прокофьев. Воспоминания. Письма. Статьи. М., 2004. С. 85.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Нотные примеры приводятся по: Прокофьев С. Расцветай, могучий край. Кантата. Оп. 117. Слова Е. Долматовского. Партитура. М., 1947. С. 4–6.

рования того же мотива в опере Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» являлся наглядным свидетельством политической сатиры, что, как известно, не осталось для композитора безнаказанным.

Однако почему же Прокофьев отнесся так несерьезно теперь уже к своей собственной карьере? Неужели, прожив десять лет в СССР и создав два чрезвычайно успешных кантатно-ораториальных сочинения, композитор не понимал, что его юмористическая кантата к важной правительственной дате не принесет ему официального одобрения?

Здесь необходимо указать на два обстоятельства: во-первых, Прокофьев уже не раз привносил юмор в свои официозные произведения. Подтверждением тому является целый ряд работ 1930-х годов, включая «Четыре марша для духового оркестра» (1937), «Музыку для физкультурных упражнений» (1939) и, наконец, кантату «Здравица» из упомянутой пары его «успешных» кантат. Во-вторых, напомним вышеприведенный факт: кантата, в конце концов, была принята общественностью в постсталинские годы (за которые песенка «Чижик-пыжик», заметим, не утратила своей популярности). Что же за специфический изъян наличествовал в прокофьевской музыке, который сначала вызвал осторожную критику и молчание официозной прессы, но не помешал впоследствии ее «разморозить» и снова предложить советской аудитории?

Для сравнения: «Кантата к 20-летию Октября», ни разу не исполненная при жизни Прокофьева, удостоилась премьеры только в 1966 году, будучи признанной «самым ярким из всего, что написано у нас сегодня к 50-летию Октября»¹⁶. Однако, даже оказавшись на пике своей славы, кантата оказалась допущенной на сцену только ценой суровой «операции»: две завершающие ее части были купированы с заменой на начальный хоровой номер¹⁷. В случае с «Расцветай...» редакция коснулась исключительно литературного текста кантаты; партитура Прокофьева осталась без изменений.

Для того чтобы понять, что именно в кантате могло оказаться несовместимым с советской эстетикой 1947 года, обратимся к музыке, и конкретно к анализу первой темы. Ее исполняет солирующая

¹⁶ См. об этом: Орлов В. Прокофьев и официальное искусство: Кантата к 20-летию Октября // Материалы всероссийского конкурса научных работ в области музыковедения. М., 2004. С. 96.

¹⁷ Там же.

труба – инструмент, стереотипные импликации которого в советском (как, впрочем, и в общемировом) контексте были связаны, как известно, с выражением патриотического пафоса. Но здесь в партии трубы наличествует весьма причудливый и действительно шаловливый по характеру тематический материал: ритмический рисунок включает как короткие длительности, так и длинные «зависания»; в теме присутствует также и значительный артикуляционный контраст между *staccato* и *legato*. В партии остальных инструментов оркестра также ощущается шутливая и легкая атмосфера: тему постоянно поддерживает каркас из массивных аккордов, комически подпрыгивающих на стаккато. **Пример 1 а-б.**

В упоминавшейся статье Фроловой-Уокер приводится сравнение данной темы с глинкинским маршем Черномора, а также с маршем из оперы «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева. Главную тему кантаты, по ее словам, «легче представить в качестве веселого аккомпанемента подвигам героев волшебной сказки, тогда как всё вместе это совершенно неприменимо к чрезвычайно серьезной задаче “строительства коммунизма”»¹⁸. Прежде чем предложить свою аналогию, я хотел бы указать на одно существенное отличие примеров с маршами от темы кантаты: оба марша демонстрируют динамическое развитие, а в момент кульминации на какое-то время они теряют свою юмористическую окраску, приобретая черты важности и торжественности. Здесь же, в кантате, ничего подобного не происходит – данная тема во всех эпизодах кантаты и в торжественной коде сохраняет свой непринужденный характер и легко пульсирующее ритмическое сопровождение.

Иное сравнение с жанром гавота, предложенное Малининым (поддерживаемое и сегодня многими специалистами), мне кажется недостаточно продуманным. Тембр трубы, нетипичный для жанра гавота, а также мелодические характеристики главной темы, включая ее экстравагантную гармоническую структуру, где доминируют септаккорды и мажоро-минорные трезвучия, вызывают, на мой взгляд, ассоциации с феноменом «советского джаза». Понятие «советский джаз», природа и стилистические составляющие которого систематически не разработаны (о чем пишут многие исследова-

¹⁸ *Frolova-Walker M. Op. cit. P. 114.*

тели)¹⁹, используется в данной статье в том значении, в каком его понимали советские идеологи и музыканты. А именно – «советский джаз» далеко не всегда имел отношение к джазу как к таковому. Размытость формулировки и недостаток научного анализа ощущается во многих псевдомузыковедческих и официозных писаниях на эту тему. По формулировке автора наиболее капитального труда о советском джазе Ф. Старра, «после всего того, через что прошла Россия, значение этого слова, “джаз”, простиралось гораздо дальше музыки как таковой»²⁰.

Так, согласно наблюдениям многих исследователей, включая и автора этих строк, «советский джаз» фактически является стилевой амальгамой, сочетающей многие тенденции и влияния, но, преимущественно, связанные с афро-американской музыкой. Именно синтез различных музыкальных течений (еще в большей мере, чем изначально являлся джаз) становится определяющей чертой советского джаза. Ни произведения Л. Утесова, ни И. Дунаевского, безусловно, не представляют собой джаз в его традиционном, конвенциональном понимании. Например, популярные хиты Дунаевского «Марш веселых ребят» или «Песня о родине» из кинофильма «Цирк» более всего стилистически родственны рэгтайму маршеобразным метром, пунктирным ритмом и стандартными «парикмахерскими» каденциями (двойная доминанта – доминанта – тоника)²¹. Несмотря на это, Б. Шумяцкий, глава советской киноиндустрии, большой поклонник и защитник джаза, объявил именно эти произведения Дунаевского лучшими произведениями советского джаза²².

В данной статье я продолжу использовать понятие «советский джаз», понимаемое, в первую очередь, как сумма влияний джазовой и другой популярной американской музыки, что, на мой взгляд, и наблюдается в данной кантате.

¹⁹ См. об этом: *Баташев А.* Советский джаз. Исторический очерк. М., 1972. См. также: *Starr F.* Red and Hot: the Fate of Jazz in the Soviet Union. New York; Oxford: Oxford University Press, 1983.

²⁰ *Starr F.* Op. cit. P. 107.

²¹ О стилистических основах рэгтайма, а также о его стилистических видоизменениях и влияниях на данный жанр, см: *Berlin E.* Ragtime: A Musical and Cultural History. Berkeley, London: University of California Press, 1980.

²² *Шумяцкий Б.* Запутались // Правда. 1936. 5 декабря. С. 6.

Начнем с того, что на протяжении почти всей кантаты сохраняется ритмическая пульсация, ровная и ненавязчивая, что вызывает настойчивую ассоциацию с джазовым граунд битом. Форма кантаты, на что указывалось ранее, основана на переменном чередовании двух основных тем (одна вокальная, другая целиком инструментальная), в чем наблюдается определенное сходство с куплетной формой многих джазовых композиций (например, в записях Л. Армстронга 1920–1930-х годов). Уже рассматривавшаяся первая тема кантаты с солирующей трубой имеет немало общего со многими джазовыми стандартами. К примеру, темы композиций Армстронга «Memories of you» (музыка Eubie Blake; слова Andy Raza; 1930) и «I surrender, dear» (музыка Harry Barris, слова Gordon Clifford; 1931)²³ также представляют собой повторяющийся секвенцируемый мотив и совмещение различных стилистических паттернов, создающих разнородные психологические состояния (страсть, лирика, юмор), всё в пределах одной фразы, давая солисту возможность проявить различные эмоциональные и виртуозные стороны своего исполнительского таланта. Ровный метр прокофьевской темы, иногда все же перебиваемой синкопами, и мажоро-минорная гармоническая основа подтверждают ее несомненную близость рэгтайму. **Пример 2**²⁴. Мелодическая линия темы с ее нестабильной септимой и пониженной, блюзовой квинтой (которая может читаться и как повышенная кварта)²⁵, в свою очередь, имеет родство со стилистикой джаза. **Пример 1 а, б.**

Вторая тема, полностью вокальная, исполняемая смешанным хором, демонстрирует резкий контраст во всех стилистических аспектах (в первую очередь, прекращение пульсации). И, тем не менее, данное переключение – это не исключение, а хрестоматийный пример джазовых композиций, где нередко присутствуют элементы gospel и спиричуэлс²⁶. Прокофьев системно копирует многие типологические черты «парикмахерского» стиля джазовых хоровых

²³ Все аудиопримеры, приведенные в настоящей статье, можно найти в легальном доступе в Интернете, в частности, в Сети: www.youtube.com.

²⁴ См.: Прокофьев С. Расцветай, могучий край. Кантата. Op. 117. Слова Е. Долматовского. Партитура. М., 1947. С. 8.

²⁵ См. об этом: Schuller G. Early Jazz: Its Roots and Musical Development. New-York: Oxford University Press, 1968. P. 43–54.

²⁶ Например, спиричуэлс «Nobody Knows the Trouble I've Seen» в исполнении Л. Армстронга и The Decca Mixed Choir; 1938.

ансамблей: никакой полифонии, все голоса идут строго параллельно и синхронно, текст положен на музыку целиком по силлабическому принципу (слог против ноты), так же сохраняются используемые в первой теме мажоро-минорные гармонические функции и четырехтактовая схема. **Пример 3**²⁷.

Перерыв ритмической пульсации длится не долго, первая тема вслед за хоровым эпизодом возобновляется, а позже «перенимает» джазовый паттерн и вторая, хоровая тема. К примеру, начиная с 9-й цифры партитуры, вторая тема уже идет не а capella, но в сопровождении струнных, артикулирующих pizzicato линии баса – того же самого граунд бита. Фактически, в процессе развития контраст между двумя темами стирается, вторая вокальная тема приобретает многие черты первой, инструментальной. **Пример 4**²⁸.

И лишь в коде на слова «Слава» джазовый элемент действительно стирается. Только здесь кантата обретает торжественное и экстатическое настроение, которого в произведении отчаянно не хватает. И вместо того, чтобы на этой же ноте и закончить кантату, Прокофьев под занавес вводит первую инструментальную тему в ее первоначальном варианте под аккомпанемент pizzicato (граунд бит), чем и заканчивает сочинение. **Пример 5 а, б**²⁹.

Наличие джазового паттерна, таким образом, твердо консолидируется в кантате, открывающейся и завершающейся на этом материале. В точности так же, как это представлено во многих композициях Армстронга, постоянное сопоставление с творчеством которого я нахожу целесообразным по многим причинам.

Хорошо известно, что характерным отличием армстронговских композиций (как, впрочем, и творений многих джазовых трубачей) является уравнивание роли вокального и инструментального начала в одной композиции, которые ярко демаркированы и которым дан различный музыкальный материал. Совместное музицирование музыкантов довольно часто как раз и происходит в момент кульминации и в коде произведения³⁰.

²⁷ Прокофьев С. Расцветай, могучий край. Кантата. Ор. 117. Слова Е. Долматовского. Партитура. М., 1947. С. 14.

²⁸ Там же. С. 18–19.

²⁹ Там же. С. 35–38.

³⁰ См. о форме и стиле армстронговских композиций: Schuller G. The Swing Era: The Development of Jazz. 1930–1945. New-York; Oxford: Oxford University Press, 1989. P. 158–197.

И, повторим сказанное, кантата как в отдельных элементах и эпизодах, так и в целом демонстрирует удивительную общность со стилистикой джаза во многих его ключевых, собственно, хрестоматийных аспектах. Но, как уже было обозначено, приверженность композиционным принципам джаза у Прокофьева не выдерживается на протяжении всей кантаты (о чем, главным образом, свидетельствует упомянутая кода). Некоторая эклектика, возможно, являлась тактическим решением Прокофьева: хорошо известно, что советские джазовые композиторы осознанно искали компромисс между стилем патриотической пропаганды и джазовым музицированием. Стоит напомнить знаменитый афоризм Утесова: «чтобы дать джазу прописку, надо его поженить на советских правилах». Этот брак, породивший гибрид под названием «советский джаз», как раз и был осуществлен, чему подтверждение – значительные джазовые инъекции в стилистике советских песен, а также определенные модификации жанров советской музыки. Так, «Весенний марш» Дунаевского из кинофильма «Весна» демонстрирует весомую роль медных духовых и ритм-секции, что делает данное сочинение похожим как на советский марш, так и на фокстрот или рэгтайм (не случайно многие марши Дунаевского так и называются – «фоксмарши»).

Советизация джаза, легальный статус которого окончательно утвердился только к 1936 году, осуществлялась по пути тщательного разграничения и отбора средств, допустимых на советскую эстраду. Упомянутый ранее Шумяцкий в своих правдинских статьях призывал отделить «подлинно негритянский» джаз от «кабацкого»³¹. Шумяцкий таким образом возражал против точки зрения, высказанной еще М. Горьким в статье «О музыке толстых» (1928), где писатель отождествлял джаз с презренной буржуазной культурой. Финалом данной полемики явилась редакционная статья в «Правде» под названием «Нам нужен хороший джаз», вышедшая в 1936 году³², вслед за чем последовало громогласное объявление «политического поражения» всех джазоненавистников³³.

Любопытно, что Прокофьев тоже включился в полемику касательно джаза в конце 1930-х годов. Статья «Музыкальная Амери-

³¹ Шумяцкий Б. Указ. изд. С. 6.

³² Нам нужен хороший джаз // Правда. 1936. 14 декабря. С. 4.

³³ Мелкобуржуазная развязность // Правда. 1936. 15 декабря. С. 3.

ка» подтверждает его интерес к джазу и свидетельствует о том, что все джазовые вкрапления в партитуру кантаты, рассмотренные ранее, осуществлялись им, скорее всего, совершенно осознанно. «Многих серьезных музыкантов джаз отталкивает. Других интересует. Я думаю, дело зависит от того, какой элемент вы попытаетесь выделить из джаза: если элемент пошлости, то джаз назойлив и отвратителен; если же попытаетесь отобрать все лучшее по линии ритма, мелодики и инструментовки, то можно найти большие богатства. В частности, очень интересны многие оркестровые эффекты, которые мы находим у лучших инструментаторов джазовой музыки. К тому же иные оркестровые исполнители джаза, как, например, трубачи, тромбонисты, кларнетисты, ударники, развили технику, не снисходящую соответствующим музыкантам симфонического оркестра. (...) У нас часто думают, что джазовый оркестр есть непременно что-то крикливое, от чего лопаются барабанные перепонки. Как раз наоборот: наиболее знаменитые музыкальные ансамбли Америки богаты нюансами и щеголяют эффектами в пиано»³⁴.

Все, о чем говорится в этой статье, в той или иной степени согласуется со всеми наблюдениями, касающимися джазовых реминисценций, представленных в кантате. Прокофьев отмечает высокий технический уровень музыкантов-исполнителей на духовых инструментах, обращает внимание на тонкости джазового музицирования, оценивая их мастерство игры в пиано, на умение музыкантов достигать интересных оркестровых эффектов. Вместе с тем, он не оспаривает необходимости критического подхода к джазу и пишет не о создании джазовых стилизаций, а об использовании определенных элементов джаза в композиторском творчестве.

Вернемся, однако, к началу настоящей статьи, к вопросу о возможных причинах негативного отношения к кантате, ибо прокофьевское решение начинить соцреалистическую кантату мажорно-минорной гармонией и регтаймовым ритмом вряд ли расходилось с общепринятой официозной практикой (что заметно, в частности, на примере фильмов Г. Александрова с музыкой Дунаевского и многих других). Тем не менее, приношение советскому джазу в 1947 году, свершившееся уже много позже обозначенной победы джаза, от-

³⁴ Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Сост. В. Варунц. М., 1991. С. 171.

нюдь не означало официального одобрения прокофьевской инициативы в изменившейся исторической обстановке – времени начала «холодной войны» и послевоенных репрессивных кампаний. В те же годы, начиная со второй половины 1940-х годов, оттененная другими громкими скандалами и эксцессами, начала набирать обороты вторая советская волна гонений на джаз – на чем следует остановиться подробнее.

Наступление эпохи «разгибания саксофонов» проявляло себя постепенно и незаметно, поначалу не прибегая к громким декларациям в сравнении с другими правительственными кампаниями 1940-х годов. Официальный статус борьба с джазом приобрела только как следствие этих кампаний, реализуемое как часть борьбы с космополитизмом, которая уже не могла обойти джаз. К концу 1940 годов многие джазовые оркестры были распущены, во многие из них были добавлены струнные секции. Любопытно, что Пол Робсон, знаменитый баритон, официально провозглашенный другом Советского Союза, под благовидным предлогом публично отказался петь блюз на концерте в 1949 году³⁵, состоявшемся в том же концертном зале им. П. И. Чайковского, где кантата Прокофьева была исполнена двумя годами ранее. В 1949 году состоялась первая серьезная атака в прессе на представителей субкультуры под названием «стиляги» (что имело прямое отношение к джазу)³⁶. В 1950-е годы чреватая нить, связавшая джаз и советский патриотизм, была окончательно разорвана; к тем годам уже и относится появление известной поговорки «сегодня он играет джаз, а завтра родину продаст». Несмотря на то, что активное поношение джаза прекратилось спустя несколько лет после смерти Сталина, идея мирного сосуществования джаза и советской идеологии навсегда осталась в прошлом.

Как это бывало не раз в жизни Прокофьева, композитор слишком долго вынашивал свои музыкальные идеи, вдохновляясь устаревшими примерами, не сумев распознать очертания надвигающейся бури. С 1946 года и далее начались аресты многих джазовых музыкантов; в числе прочих был посажен трубач Э. Роснер – всемирная знаменитость, известный как «белый Льюис Армстронг». В начале 1947 года известный советский джазмен А. Цфасман был

³⁵ См. об этом: *Starr F. Op. cit.* P. 215–216.

³⁶ См.: *Беляев Д. Стиляга* // Крокодил. 1949. 10 марта. С. 10.

уволен с поста директора Джаз-оркестра всесоюзного радиокомитета, которому было с тех пор запрещено играть джаз.

Еще один интересный факт: в апреле 1947-го упомянутый фильм «Весна» с музыкой Дунаевского был награжден Сталинской премией. Согласно биографу Дунаевского, имя композитора уже на следующий день было вычеркнуто из списка награжденных³⁷. Дунаевский справедливо расценил этот жест как знак усиливавшегося охлаждения к нему Сталина. История последующих картин Александрова показывает то, что в полном соответствии с символикой данного сталинского знака режиссер полностью отошел от жанра музыкальной комедии, что и сделала Дунаевского звездой советской музыки и кино.

Вместе с тем, на мой взгляд, было бы неправомерно утверждать, что Прокофьев был совершенно невосприимчив к поворотам советской культурной политики, и все вокруг говорило о неминуемом конце джаза. Просматривая грамзаписи за 1947 год, я с немалым удивлением обнаружил песню, написанную В. Соловьевым-Седым под названием «Моя родная сторона» (сл. С. Фогельсона). Данная песня представляет собой безусловную джазовую композицию со всеми необходимыми атрибутами – в частности, с развернутой импровизацией саксофона, открывающей песню.

Судя по всему, прокофьевская кантата – единственная известная нам соцреалистическая кантата с инъекциями джаза – оказалась жертвой непредвиденных обстоятельств, вызванных новой культурной политикой страны. Как праздничное, несерьезное настроение кантаты, так и джазовый музыкальный язык не создавали плацдарма для ее успешного продвижения советскими специалистами – как и не давали официального повода для ее ниспровержения, поскольку время для официальной критики джаза еще не наступило. И в немалой степени те же джазовые реминисценции в кантате обеспечили ее воскрешение через полтора десятка лет. Джаз, пережив сталинские гонения, быстро воскрес и снова занял видные позиции в советской культуре. Так же и прокофьевская кантата была переиздана и возобновлена на концертной эстраде – как уже указывалось – без музыкальных изменений, но только с обновленным текстом без имени Сталина.

³⁷ См. об этом: *Минченок Д.* Исаак Дунаевский: Большой концерт. М., 1998. С. 470.

Как характеризует судьбу джаза при тоталитарных режимах Старр, «везде оказалось гораздо проще обвинить, нежели искоренить джаз»³⁸. И в фашистской Германии, и в советской России джаз был одновременно ненавидим и обожаем, выявляя свою несовместимость с государственным строем, который, в то же время, периодически обращался к использованию джаза в своих целях. Данная противоречивость сохранялась многие годы, вплоть до самого конца советской власти. Например, в сентябре 1958 года Армстронга приглашали на гастроли в Советский Союз, которые сразу же отменили по непонятной причине. Если сам Армстронг утверждал, что отмена гастролей состоялась целиком по его инициативе³⁹, то авторы известного интернет-ресурса предлагают иную версию: министр культуры Е. Фурцева якобы отказалась принять музыканта, прямо заявив, что «он будет слишком популярен в СССР», не дав, однако, никаких пояснений своим словам⁴⁰.

Тем не менее, в полном соответствии с данной «доктриной противоречивости», советские композиторы (включая очень многих, в том числе председателя Союза композиторов Т. Хренникова) и далее активно использовали джазовую стилистику в аранжировках советских песен, что все равно провоцировало периодические столкновения с официозом. Закончу данную статью еще одним упоминанием: произошедшая в 1973–1975 годах история с песней Давида Тухманова «День победы» во многом отразила ситуацию с прокофьевской кантатой. Согласно многим источникам, песню обвинили в сходстве с фокстротом и наличии синкоп, не совместимых с патриотическим текстом⁴¹. Никакие препятствия, тем не менее, не помешали песне стать советским хитом.

³⁸ Starr F. Op. cit. P. 175.

³⁹ См. личное заявление Л. Армстронга, отраженное в документальном фильме Гарри Гиддинса «Louis Armstrong: Satchmo» (2000).

⁴⁰ См. интервью Дж. Авакяна К. Мошкову: <http://www.jazz.ru/mag/123/interview.htm>.

⁴¹ См, например, аннотацию к данной песне на сайте Д. Тухманова: http://tuxmanov.ru/index.php?subaction=showfull&id=1178217722&archive=&start_from=&ucat=&.

Е. Долматовский. «Расцветай, могучий край!»

*Либретто кантаты*⁴²

Расцветай, могучий край,
Привольно расцветай!
Прекрасная цвети весна,
Советская расти страна!
Ты светлой юности полна.

Тридцать лет наш сад цветет,
Растит его народ.
В боях, в трудах растет народ.
Друзьям на радость сад цветет,
Врагам на страх наш сад цветет.

Сталин нас ведет вперед,
За вождем идет народ.
Мы ленинским идем путем,
Единою семьей идем,
Мы славу Сталину поем.

Наш бескрайний край,
Советская держава,
Врагам на страх,
Стоишь ты тридцать славных лет.
Красных звезд повсюду виден свет.
Отчизне тридцать лет.

Цвети, расцветай,
Могучая держава!
Слава, Слава, Слава, Слава,
Слава, Слава, Слава, Слава!!!

Реет победно над нами
Ленина-Сталина алое знамя.

Край, отвоеванный кровью,
Слушал в сраженьях ты
Клятву сыновью.

⁴² Опубликовано: Прокофьев С. Расцветай, могучий край. Кантата. Ор. 17. Слова Е. Долматовского. Клавир. М., 1947.

Ты счастье народа,
Звезды путеводной свет.

Сталин нас ведет вперед,
За вождем идет народ!
Мы славу Родине поем!

Славься, время молодое,
Славься, век наш золотой!
Славься, родина героев,
Славься, наш народ-герой!
Славься, партия родная,
Славься, Сталин наш родной!

Над землей, как заря,
Реет, ярко горя,
Стяг Октября!

Пример 1 а

Allegro moderato

Clarinet in C

Bass Clarinet in C

Bassoon

Contrabassoon

Trumpet in C

Tambourine

Harp

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

p

1 sola

3

div. pizz.

unis.

pizz.

pizz.

pizz.

Пример 1 б

5 6 7 8 9

Cl. *mf*

B. Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Cbsn. *mf*

C Tpt. *espress* *mf*

Tamb. *mf*

Hrp. *mf*

Pno. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Ve. *mf*

Cb. *mf*

Пример 2

Allegro moderato

The musical score is for a symphonic movement in 4/4 time, marked "Allegro moderato". It features nine staves for the following instruments: Oboe, Horn in C, Tuba, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The first measure is marked *mp* (mezzo-piano). The second measure is marked *cresc.* (crescendo). The third measure is marked *f* (forte). The fourth measure is marked *mf* (mezzo-forte). The Oboe, Horn in C, Tuba, and Timpani parts are primarily harmonic, while the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts feature more melodic and rhythmic activity. The Violin I and Violin II parts have a *cresc.* marking in the second measure and a *f* marking in the third measure. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts have a *cresc.* marking in the second measure and a *f* marking in the third measure. The Tuba part has a *cresc.* marking in the second measure and a *f* marking in the third measure. The Timpani part has a *cresc.* marking in the second measure and a *mf* marking in the fourth measure.

Пример 3

Meno mosso

The musical score is for a piece in 4/4 time, marked **Meno mosso**. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The vocal parts have lyrics in Russian. The instrumental parts enter in the final measure of the first system.

Vocal Parts:

- Soprano:** *f* Рад-це - ве - таю, мо - гу - щий краю, при - вою - но рад-це - таю! *p* Прек - рас - на - я це -
- Alto:** *f* Рад-це - ве - таю, мо - гу - щий краю, при - вою - но рад-це - таю! *p* Прек - рас - на - я це -
- Tenor:** *f* Рад-це - ве - таю, мо - гу - щий краю, при - вою - но рад-це - таю! *p* Прек - рас - на - я це -
- Bass:** *f* Рад-це - ве - таю, мо - гу - щий краю, при - вою - но рад-це - таю! *p* Прек - рас - на - я це -

Instrumental Parts:

- S. (Violin I):** *cresc.* *f*
- A. (Violin II):** *cresc.* *f*
- T. (Viola):** *cresc.* *f*
- B. (Violoncello):** *cresc.* *f*
- Vln. II (Violin II):** *mf* *cresc.* *f*
- Vla. (Viola):** *mf* *cresc.* *f*
- Vc. (Violoncello):** *mf* *cresc.* *f*
- Cb. (Double Bass):** *mf* *cresc.* *f*

Пример 4

Meno mosso

Flute *a 2* *p*

Timpani *p*

Piano *p*

Alto *p*

Tenor *p*

Bass *p*

Violoncello *pizz.* *p*

Contrabass *pizz.* *p*

==

Fl. *mf*

Timp. *mf*

Pno. *mf*

S. *mf*

A. *mf*

T. *mf*

Vln. I *con sord.* *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Стань нас ве-деи вне-ред.

За-вож-дем н-деи на-род.

Пример 5 а

Allegro moderato

The musical score is arranged in systems. The first system includes the Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet in C, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Trumpet in C, Horn in C, Trombone, Tuba, Timpani, Castanets, Tambourine, Cymbals, Bass Drum, Harp, and Piano. The second system includes the Soprano, Alto, Tenor, and Bass vocal soloists. The third system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *ff*, *f*, *mf*, *pp*), articulation (e.g., accents, slurs), and performance instructions (e.g., *arco div.*, *div. arco*, *amis.*, *con sord.*, *l. fl.*). The vocal soloists enter with the lyrics "Stia! Ok tiab-ria".

Пример 5 б

Picc.
 Ob.
 C. A.
 Cl.
 B. Cl.
 Bsn.
 C. Tpt.
 C. Hrn.
 Tba.
 Cast.
 Tamb.
 Hp.
 Pno.
 S.
 A.
 T.
 B.
 Vln. I.
 Vln. II.
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Musical score for Example 5b, featuring a full orchestra and vocal soloists. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It includes staves for Piccolo, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bassoon, Contralto Trombone, Horn, Tuba, Castanets, Tambourine, Harp, Piano, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows a complex arrangement with various dynamics, articulations, and performance instructions.

Киномузыка Альфреда Шнитке в контексте эволюции его творчества

«Он был – как вибрирующая струна, чутко реагирующая на воздействия времени. В своем творчестве никогда не щадил ни себя, ни своих слушателей: прослушать произведение Шнитке, если отдаться этой музыке целиком, – все равно что прожить целую жизнь»¹. Так написала об Альфреде Шнитке музыковед Евгения Чигарева, знавшая его много лет. Исследователям придется и в дальнейшем изучать причины столь мощного воздействия музыки Шнитке на слушателя. Но, несомненно, одним из значительных источников вдохновения для композитора стал кинематограф, с которым он был связан более двадцати лет. До 1985 года Шнитке создал музыку более чем к пятидесяти кино-, теле- и мультипликационным фильмам. После 1985-го в списке оригинальных саундтреков значатся лишь «Мастер и Маргарита» (режиссер Юрий Кара, 1993) и сочиненная в 1992 году совместно с сыном Андреем музыка к показу в Германии немого фильма 1927-го года Всеволода Пудовкина «Последние дни Петербурга». Последняя работа разительным образом отличалась от созданных ранее шедевров киномузыки. Так, гораздо ярче революционная тематика отразилась в музыке к фильму Э. Климова «Агония» (1974), посвященному личности Григория Распутина и последним месяцам существования Российской империи. Вопреки официальным установкам, обязывающим в те годы создавать исключительно положительный образ Октябрьской революции, заключительные документальные кадры народных манифестаций и финальная надпись «25 октября 1917 года началась новая история России» воспринимаются как настоящая катастрофа, и музыка в данном конкретном фрагменте играет важную роль².

¹ Чигарева Е. Вспоминая Альфреда Шнитке // Мир искусств. Альманах. Вып. 4. СПб., 2001. С. 415.

² Вероятно, именно это стало одной из причин цензурного запрета и отправки фильма «на полку», где он пролежал десять лет. Вышел на советские экраны только в 1985 г.

В 1990 году, спустя шестнадцать лет после завершения работы над «Агонией», Шнитке закончил Второй виолончельный концерт, где в финальную Пассакалию включил цитату из музыки к этому фильму.

Пример 1



Эта тема, впервые прозвучав во время титров, появляется в узловые моменты действия фильма, подготавливая финальную трагическую кульминацию. В одном из своих интервью Шнитке говорил о необходимости во время работы над музыкой к кинофильму представлять форму в целом: «Я постоянно стараюсь иметь некую сквозную линию, которая держится либо на монотематизме, либо на нескольких темах, но как-то соединенных, где-нибудь взаимодействующих, чтобы был чисто музыкальный порядок в этом деле. Но есть еще одна очень важная вещь – тональный план. Совершенно вроде бы не ощущается, в разных или в одной тональности написаны эпизоды, разведенные минутами действия. На самом деле это важно. Опорные моменты фильма я выстраиваю на одной тональности – не на нарастающей, а на одной. Определенная тональность выполняет роль рефрена или чего-то организующего. И это особенно важно в таком кино, где неизбежна полижанровость, полистилистика»³. В «Агонии» таким рефреном является пассакалия, появляющаяся в ключевых моментах сюжета в измененном виде и символизирующая безжалостную судьбу. Другие музыкальные эпизоды фильма также имеют ясно выраженную жанровую природу: это вальс, тема которого представляет собой вариант известной секвенции *Dies Irae*, обольстительнейшее танго, использованное в дальнейшем в *Concerto grosso* № 1, бойкий галоп, исполняемый на чуть расстроенном рояле, разнузданный цыганский романс. Выстроенная музыкальная форма становится одной из дополнительных смыслообразующих составляющих фильма: идея, заложенная режиссером, отражается в музыке и придает всему материалу дополнительную глубину.

³ Соединяя несоединимое. Беседа А. Шнитке с Е. Баранкиным // Искусство кино. 1999. № 2. С. 62.

В том же интервью Шнитке говорил о том, что во время работы над фильмом возникают ситуации, когда «нужно также делать и самостоятельные предложения режиссеру, понимая, как они могут отразиться не только на музыкальном строе фильма, а и на фильме в целом – повлиять на монтаж, внести изменения в задуманные режиссером линии»⁴. Касаясь темы непосредственного контакта с режиссерами, Шнитке отмечал: «Особенно интересно работать с режиссерами, которые понимают, что музыка может выражать форму, определять в каком-то смысле поэтику. Точная расстановка акцентов, кульминаций, эпизодов разной длительности – здесь очень сильна роль музыки. Все это может сообщить форме фильма напряженность, собранность»⁵.

Одним из самых ярких примеров взаимодействия музыки и кино в творчестве Шнитке стала его «параллельная работа» над саундтреком к фильму Михаила Ромма «Мир сегодня» (1970–1972) и Первой симфонией (1972). Документальная лента, к работе над которой Ромм приступил сразу же после окончания фильма «Обыкновенный фашизм», не была им завершена. Законченная Элемом Климовым и Марленом Хуциевым, она вышла после смерти режиссера под названием «И все-таки я верю...». Ромм поставил перед собой задачу создать некий портрет человечества второй половины XX века и попытаться предсказать его будущую судьбу. Фильм начинается с беглой ретроспективы истории XX века, где закадровый голос режиссера, ровесника столетия, комментирует проносящиеся события: радужные прогнозы и торжества по поводу встречи нового, XX столетия, страшные эпизоды Первой мировой войны, технический прогресс 1920-х годов и начавшуюся в 1939-м Вторую мировую войну. Голос Ромма обрывается в момент сцены ядерного взрыва в японских городах Хиросима и Нагасаки, и далее музыка Шнитке становится единственным комментарием к изображаемым на экране событиям – война во Вьетнаме, культурная революция и культ Мао Цзэдуна в Китае, студенческие бунты в Европе, наркомания, движение хиппи, голод, загрязнение окружающей среды...

Первую симфонию Шнитке сопровождал следующим комментарием: «Сочиняя симфонию, я параллельно четыре года работал над

⁴ Соединяя несоединимое. Беседа А. Шнитке с Е. Баранкиным // Искусство кино. 1999. № 2. С. 59.

⁵ Там же.

музыкой к фильму М. Ромма “Я верю” (“Мир сегодня”). Вместе со съемочной группой я просмотрел тысячи метров документального материала. Постепенно они складывались во внешне хаотическую, но внутренне строго организованную хронику XX века, воплотившую в новом отражении гениальные гиперболы древних – прометеевская дерзость научных и технических завоеваний, грандиозные военные и социальные потрясения, борьба сатанинского зла и непреклонного самоотверженного духа. Симфония не имеет программы. У меня не было также намерения координировать две параллельные работы (хотя некоторые фрагменты симфонии вошли в фонограмму фильма). Однако если бы в моем сознании не отпечаталась трагическая и прекрасная хроника нашего времени, я никогда не написал бы этой музыки»⁶.

Приемы кинодраматургии становятся одним из важнейших факторов выразительности Первой симфонии, на что исследователями уже обращалось внимание. «Стремительный темп монтажа, плакатная выпуклость интонационно-фабульных ситуаций, быстрое мелькание “кинокадров” (медитативная третья часть в этой круговерти ассоциируется с замедленной съемкой) создают в дискретном тексте некоторую вторичную континуальность – по аналогии с художественным языком кино: прерывность оборачивается непрерывностью»⁷. О действии принципа коллажа в ленте Ромма и Первой симфонии говорил и сам композитор перед премьерой симфонии в Горьком 9 февраля 1974 года: «Вообще, сам принцип построения фильма – это принцип коллажа, принцип захлестно наложенных документальных кадров. <...> Вот этот принцип коллажности, использования цитат (или псевдоцитат) применен и в моей симфонии. Кроме того, мне хотелось бы еще сказать, что между симфонией и фильмом есть какая-то, вероятно, невыразимая словами общность, общее ощущение дыхания сегодняшнего мира»⁸.

«Трагическая и прекрасная хроника нашего времени» – слова, которые могут стать определенного рода ключом к пониманию

⁶ Цит. по: Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М., 1990. С. 75.

⁷ Вобликова А. Первая симфония Шнитке и «Репетиция оркестра» Феллини: Параллели и контрапункты // Мир искусств. Альманах. М., 1991. С. 254–255.

⁸ Первая симфония: беседы перед премьерой (7-8. II /74) // Альфреду Шнитке посвящается / Ред. А. Богданова. Вып. 3. М., 2003. С. 43.

концепции симфонии. Современный мир, по замыслу композитора, катится к грандиозной катастрофе, конфликт между культурой и антикультурой, между хаосом и порядком предельно заострен. Кульминацией симфонии, без сомнения, является финал, где фокусируются драматургические линии предыдущих частей. На это указывал и композитор: «Финал, занимая достаточно много места в сочинении, является его безусловным центром. В предыдущих частях возникает только подготовка к нему: все, что в них есть, проходит потом в финале как бы в осмысленном виде, – все три части – это три состояния, три разрозненных ощущения, – скажем, драматизм, жанр и лирические переживания – они разрознены, оторваны друг от друга, – а в финале есть попытка дать все это параллельно, как единое состояние»⁹. Лейттемой финала становится секвенция «Dies irae», приобретающая на протяжении веков вполне очевидную апокалипсическую символику.

Кульминационный фрагмент финала без изменений звучит в фильме Ромма в эпизоде «Безумный мир», где монтажность и ощущаемая «раскадровка» музыки визуализируются. На экране американские самолеты, бомбящие Вьетнам, взрывы, куда-то бегущие люди, безжалостно разгоняемые полицией студенческие демонстрации, гибнущие от нефтяного загрязнения рыбы и звери. Кинофрагменты стремительно и ежесекундно сменяют друг друга, где их мозаичность полностью согласуется с духом музыки. В интервью Шнитке неоднократно признавался, что часто его произведения создаются «от конца к началу»: сначала приходит идея, а иногда и музыкальная тема финала, к которому позже добавляются остальные части. В частности, в Первой симфонии, по словам композитора, «один кусок из ее финала был первоначально написан немного раньше – для картины Ромма, и Климов под музыку монтировал»¹⁰. Далее композитор пояснял: «Это был такой дробный эпизод со всякими ужасами века. Думаю, что сам хроникальный материал, огромный, калейдоскопический, который я смотрел для этой картины в течение трех или четырех лет, он как раз очень сильно повлиял на мою музыку – на коллажную технику, на многослойность

⁹ Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке (Беседы с композитором). М., 1993. С. 67.

¹⁰ Беседа А. Шнитке с Е. Баранкиным // Искусство кино. 1999. № 2. С. 65–66.

партитуры»¹¹. Получается так, что Шнитке сочинял финал Первой симфонии, просматривая документальную хронику, а Климов, в свою очередь, монтировал окончательный вариант фильма уже на готовый и записанный симфонический фрагмент. Музыка, таким образом, рождалась благодаря визуальному ряду и сама же этот ряд структурировала.

В беседе Шнитке с А. Ивашкиным есть фрагмент, где композитор рассуждал о некоей «единой формуле» искусства и вспоминал один из случаев работы в кино: «Я должен был писать музыку к фильму Марлена Хуциева, где в начале фильма главный персонаж сидит и смотрит по телевидению авиационный парад. Очень красиво плывут планера... Был показ рабочего материала, и Хуциев решил подложить какую-то музыку; это обычно благотворно влияет на реакцию, швы не так видны, и отснятый материал кажется лучше. Он взял первое попавшееся: первую часть “Лунной сонаты” Бетховена – банальнее нельзя себе ничего представить. И вот, когда это оказалось рядом – произошло что-то удивительное: как будто одно было сделано для другого. “Лунная соната” как будто была написана под фильм Хуциева; я говорю не только о совпадении ритма и характера – совпали монтажные фразы, движения вверх и вниз – как в мультфильме! Было впечатление, что обе эти – независимые друг от друга – вещи были сделаны по одной структурной формуле, лишенной конкретного языка и наполнения»¹². Для композитора, таким образом, непостижимая взаимосвязь всех происходящих в мире явлений и событий – ощущаемая реальность, которая четко работает и в искусстве.

Одной из своих первых значимых работ, где Шнитке сталкивался с единой «формулой искусства», стала музыка к мультфильму Андрея Хржановского «Стеклянная гармоника» (1968). Эта анимационная лента «о тупости, пошлости нашей жизни в том виде, в каком она организована нашей властью»¹³, практически вся сделана на основе цитат из живописных творений классиков: от художников Ренессанса до сюрреалистов. Позже композитор вспоминал,

¹¹ Беседа А. Шнитке с Е. Баранкиным // Искусство кино. 1999. № 2. С. 66.

¹² Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2003. С. 214.

¹³ Хржановский А. Продолжение жизни // Альфреду Шнитке посвящается / Ред. Богданова А. Вып. 2. М., 2001. С. 190.

что большое количество пестрого изобразительного материала подтолкнуло его к идее о стилевой пестроте музыки: «Я понял, что вот эту идею универсальности культуры, не только духовной и художественной, универсальности... сути человека, можно передать в многообразии художественных стилей, чтобы в конечном итоге стало ясно, что все это... об одном»¹⁴. В этом же мультфильме Шнитке нашел музыкальное выражение внутренней сути «формулы искусства» – монограмму ВАСН, ставшую сверхсимволом в творчестве композитора. В монограмме заключено не только имя самого почитаемого Шнитке композитора («Бах сейчас стоит для меня в центре всего. Это тот центр, то солнце, которое светит во все стороны. Чем бы я ни занимался»¹⁵), но сакральный символ креста, круга, символ внутренней основы мироздания. Как справедливо заметила Л. Гильдинсон: «Мотив ВАСН – постоянная тема в сочинениях Шнитке – несет некий философский смысл: это своего рода универсальная формула жизни Музыки, Искусства, Культуры»¹⁶. Или по еще одному верному наблюдению: «Для Шнитке этот мотив есть не просто озвученное имя, но и тема для разработки, метафора свернутого в связях четырех звуков–тонов–нот неисчерпаемого космоса музыки»¹⁷.

В «Стеклянной гармонике» монограмма озвучена следующим гармоническим оборотом: тоника соль-минор, доминанта, уменьшенный вводный и его разрешение в одноименный соль-мажор:

Пример 2



В аналогичной гармонизации эта тема звучит в созданной вскоре после работы над мультфильмом Второй скрипичной сонате. Однако позже композитор гармонизовал монограмму несколько иным

¹⁴ Там же. С. 192.

¹⁵ Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. С. 36.

¹⁶ Гильдинсон Л. К проблеме единства стиля в произведениях А. Шнитке 70-х годов // Советская музыка на рубеже 70-х, 80-х гг.: Стиль и стилевые диалоги. М., 1985. С. 90.

¹⁷ Вобликова А. Картина мира в симфониях А. Шнитке: Особенности метафорической поэтики // Указ. изд. С. 434.

образом, сопоставляя два однотерцовых мажоро-минорных комплекса, отстоящих друг от друга на расстоянии малой секунды:

Пример 3



Подобное гармоническое сопоставление в дальнейшем становится своего рода звуковым автографом Шнитке. Грандиозные кульминации своих сочинений он часто выстраивает на сопоставлении мажорного трезвучия и вторгающегося трезвучия минорного, расположенного на малую терцию выше (например, кульминация финала Первой симфонии, где сияющий ля мажор внезапно обрушивается до-минорным *tutti* оркестра). Монограмма ВАСН работает, таким образом, в сочинениях Шнитке как по горизонтали, так и по вертикали, иногда возникая в самых неожиданных обличьях. Так, в ностальгическом вальсе из Квинтета (1976) и его оркестровой версии *In Memoriam* (1978) «тема-крест» становится мелодическим зачином, на который накладывается характерный вальсовый аккомпанемент. Прообраз этого вальса возникает опять же в музыке к фильму «Агония» (сцена катания на коньках в царской резиденции в Петергофе), где само кружение по льду под эту музыку создает образ старой России перед катастрофой 1917 года.

В предисловии к *Concerto grosso № 1*, практически основанному на собственных цитатах и приемах, заимствованных из киномузыки («Как царь Петр арапа женил», «Агония», «Бабочка», «Восхождение»), Шнитке писал: «В течение нескольких лет я чувствовал побуждение писать музыку для театра и кино. Сначала мне это доставляло удовольствие, потом начало тяготить меня, затем меня осенило: задача моей жизни – это преодоление разрыва между “Е” [Ernst – серьезная музыка. – Г. К.] и “U” [Unterhaltung – развлекательная музыка. – Г. К.], даже если я при этом сломаю себе шею»¹⁸. Далее композитор формулирует мысль о том, что, по большому счету, не бывает «недостойного» материала, все зависит от контекста, в котором он используется. «Мне мерещится утопия единого

¹⁸ Цит. по: *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке. С. 232.

стиля, где фрагменты Е и U представляются мне не шуточными вкраплениями, а элементами многообразной звуковой реальности: элементы, которые в своем выражении реальны, хотя ими можно манипулировать, – будь то джаз, поп, рок или серия (так как и авангардистское искусство стало товаром)»¹⁹.

Принцип кино как динамического искусства, где важно не просто изображение, а сопряжение во времени нескольких кадров, становится принципом, применяемым Шнитке в своих произведениях. Кино становится семантическим полем, откуда черпается пластика и характерная выпуклость музыкальных образов. «Взаимовлияние кино – и некиномузыки неизбежно. И не только монтаж я имею в виду. Принцип монтажа существует и в серийной технике – очень много схожих приемов. Музыкальные элементы соединяются не только по интонационной связи, а и монтажно, на основании неких пропорций. Это напоминает кино. Как и соединение элементов разных стилей в одном сочинении. Связь с кино проявляется и в цитировании тем, которые сочинены для того или иного фильма»²⁰.

После того как Шнитке в 1985 году прекратил работу в кинематографе, из его произведений постепенно стала уходить отмеченная многими исследователями выпуклая пластика, уступая место жесткой линейности, основанной скорее на принципе монограмм. Грандиозная финальная Пассакалия с 26 вариациями из Второго виолончельного концерта явилась последним явным образцом автоцитирования киномузыки. После 1991 года в музыке Шнитке, по точному наблюдению С. Савенко, «словно бы цветное многомерное кино сменилось черно-белой графикой»²¹. Савенко, определяя такие яркие черты стиля Шнитке, как выразительную мелодическую интонационность, пространственность, стереофоничность звучания, полифонию пластов, эвристичность музыкального мышления, отмечает утрату поздним Шнитке богатства семантического спектра и, прежде всего, объемности, стереофоничности звучания.

¹⁹ Там же. С. 232.

²⁰ Соединяя несоединимое. Беседа А. Шнитке с Е. Баранкиным // Искусство кино. 1999. № 2. С. 65.

²¹ Савенко С. Любовь и кровь – черно-белый вариант // Общая газета. 2000. 30 ноября – 6 декабря (№ 48). С. 10.

«Жесткое аскетическое письмо, угловатые линии, прочерчивающие пустынный звуковой пейзаж»²².

Специфика позднего стиля Шнитке вызвала неприятие у ряда зарубежных журналистов. В рецензии на премьеру оперы «История доктора Иоганна Фауста», помещенной в журнале «Spiegel», встречается следующий пассаж: «Маг с востока, столь долго восхищавший весь мир, этот гурман среди современных композиторов утратил свое бывшее волшебство и, кажется, должен уйти в отставку <...> Поблекло прежнее великолепие цветов <...> Теперь лишь пара страниц в партитуре демонстрирует мерцание прежнего великолепия»²³. Другой критик в рецензии на исполнение Шестой симфонии Шнитке в Карнеги-холл написал так: «Когда замерли последние ноты, у меня появилось муторное чувство, что я прослушал симфонию Малера, из которой вырвана почти вся музыкальная плоть и оставлен ужасный скелет, одиноко висящий в черном пространстве»²⁴.

В противовес негативным журналистским отзывам, существуют и другие, более глубокие оценки «кажущейся однообразности» поздних опусов Шнитке. Так, Е. Чигарева отмечает следующее. «Вес, значимость каждой секунды – это и деформация звукового потока, распадающегося на отдельные “миги” – музыкальные элементы. Внимание заостряется на детали: звук, интервал, аккорд, интонация, как будто впервые найденные, становятся музыкальными событиями»²⁵. Убедительную попытку разобрать и систематизировать эти «музыкальные события», основываясь на сочинениях 1970–1980-х годов, предпринимает С. Калашникова²⁶. Она доказывает, что воспринимаемая на слух «кинотеатральность» оказывается у композитора жестко структурированной, четко вписанной в определенную систему, и что различные компоненты музыкального языка выстраиваются в продуманную логическую цепь.

²² Савенко С. Музыка А. Шнитке в контексте времени // Доклад на конференции «Немцы в культуре России». Петрозаводск, 29 октября 2004 г.

²³ Umbach K. Feinköstler im Fegefeuer // Spiegel. 1995. № 26. S. 192.

²⁴ Цит по: Ivashkin A. Alfred Schnittke. London, 1996. P. 202–203.

²⁵ Чигарева Е. О позднем стиле (Инструментальное творчество) // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 21.

²⁶ См.: Калашникова С. Универсальность и лаконизм? Парадоксы звуковысотного письма А. Шнитке // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 84–90.

Специфика многих поздних произведений Шнитке проявилась в стремлении композитора максимально нагрузить музыкальную ткань своих сочинений определенными формулами и монограммами, нередко в ущерб яркости и непосредственности высказывания. Шнитке становится более емким, афористичен, при внешнем «упрощении» фактуры значимость каждого компонента невероятно возрастает.

Уход в сторону музыкальной аскетики коснулся как последних симфоний Шнитке (6, 7, 8, 9), так и трех опер («Жизнь с идиотом», «Джезуальдо», «История доктора Иоганна Фауста»), созданных в первой половине 1990-х годов. В творчестве Шнитке сложилось так, что его ранние инструментальные сочинения оказались гораздо более театрально-эффектными, нежели поздние сценические полотна. В операх основная музыкальная нагрузка падает на вокальные партии; оркестр, используемый в основном как большой ансамбль, осуществляет лишь небольшую поддержку плетению мелодических линий голоса. Вокальные партии невероятной сложности (чего только стоят скачки на диссонирующие интервалы на две октавы) трактуются скорее в конструктивистском ключе, обозначая важные нюансы текста, символичность которого возводится в принцип. Так, например, в опере «История доктора Иоганна Фауста» слова «душа» (Seele), «благо» (Gut) распеваются на мотив BACH²⁷.

Пример 4



Кроме особого внимания Шнитке в поздний период творчества к монограммам и символам, для его стиля после инсульта характерно другое ощущение музыкального времени в произведении. В позд-

²⁷ Подобные «шифры» поздних произведений стали основой концепций диссертаций, где творчество Шнитке рассматривается в современном структуралистском и семиотическом ключе. См.: Акишина Е. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке. М., 2003; Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: Опыт интертекстуального анализа. М., 2004; Ханнанова Е. Поэтика оперы Альфреда Шнитке «Джезуальдо»: Лабиринты смыслов. М., 2010, и т. д.

них интервью Шнитке говорил: «Я стал чувствовать, в частности, что время для разных людей и даже для одного человека в разные годы его жизни – совершенно разное по длительности и темпу. Это время – бесконечно разное, хотя у него одинаковые секунды. Они щелкают одинаково, но это – такое расстояние, а то – другое»²⁸. Эта временная относительность проявляет себя по-разному в произведениях разных жанров: в опере, в симфонии и оратории.

Возникшие на рубеже XVI и XVII веков из жанра мистерии опера и оратория²⁹, сначала в жанровом отношении чрезвычайно близкие друг другу, впоследствии стали развиваться по-разному. Опера оказалась тесным образом связанной со сценой и непосредственным театральным воплощением, оратория же получила свободу от театральных условностей. Соответственно, и сюжетное время могло то сжиматься, то разжиматься, в зависимости от авторской воли композитора. Декорации, без которых существование оперы было невозможным, исключали возможность частого монтажа и перебрасывания материала от одной картины к другой. Театральная машинерия, достигшая в XVIII веке невероятных высот, также имела свои ограничения. И начавшаяся в одних декорациях оперная сцена чаще всего должна была в них же и продолжаться достаточно протяженное количество времени: ради одной арии менять сценический антураж было не принято. Оратория, свободная от театральной бутафории, имела в своем распоряжении в основном исключительно музыкальные средства и в большей степени тяготела к абстракции. В развертывании сюжетной линии какие-то моменты могли просто пропускаться, а какие-то спрессовываться.

Кроме категории времени, в опере и в оратории по-разному осуществлялась жизнь категории пространства. В опере пространство – в основном *горизонтальное*, перемещения совершались по плоскости сцены, один герой подходил к другому с целью совершить действие или высказать отношение. В оратории пространство стало *вертикальным*, метафизическим, писавшаяся в основном на сакральные тексты оратория должна была дать почувствовать слушателю как адские бездны, так и райские выси.

²⁸ Цит. по: *Ивашкин А.* Беседы с А. Шнитке. С. 112.

²⁹ См. об этом более подробно: *Порфирьева А.* Магия оперы // Музыкальный театр. Проблемы музыкознания. Вып. 6. СПб., 1991.

Единственным фрагментом оперной партитуры, где композитор оказался свободным от диктата сцены, стала увертюра. Из увертюры, как известно, возник и развился жанр симфонии, где трактовка времени и пространства оказалась близка оратории³⁰. Но в XX веке на развитие симфонии начинает мощно влиять еще один культурный фактор – кинематограф, о чем В. Конен упоминает во вступлении к своей книге: «Некоторые эпизоды только что созданной и впервые исполненной Пятой симфонии Шостаковича вызвали у меня сильные ассоциации с образами новейшего киноискусства. Потребность научно обосновать это представление привела к осмыслению других близких проблем»³¹.

Кино позволило режиссерам свободно обращаться с изобразительным рядом. Монтажные склейки, мгновенная перемена плана с общего на крупный, регулирование точки обзора и прочие вещи дали возможность музыкальным принципам мгновенных контрастов получить визуальное решение. И Шостакович, в юношеские годы работавший в кино, и Шнитке перенесли в симфоническое творчество, каждый по-своему, принцип монтажа, жанровый калейдоскоп и многие другие особенности кинематографа. И тот, и другой композитор в позднем творчестве уходят от внешней броскости, заставляют время «сгущаться», доводя музыкальную фактуру до полной аскетичности. С этой точки зрения поздние оперы Альфреда Шнитке скорее всего приближаются к жанровым истокам (достаточно сравнить, к примеру, ренессансные творения Якопо Перри и «Джезуальдо» Шнитке). Его же киномузыка, став катализатором многих важнейших идей, вследствие жизненных и творческих обстоятельств уступает место иным принципам организации звукового материала, которые, без сомнения, еще ждут своего подробного исследования.

³⁰ Валентина Джозефовна Конен в работе «Театр и симфония» подробно рассмотрела этапы формирования классической симфонии и ее связи с музыкальным театром. См.: Конен В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М., 1968.

³¹ Там же. С. 4.

Список сокращений

- ГИМ – Государственный исторический музей (Москва)
- ГПНТБ СО АН СССР – Государственная публичная научно-техническая библиотека Сибирского отделения Академии наук СССР (Новосибирск)
- ИИФиФ СО АН СССР – Институт истории, филологии и философии Сибирского отделения Академии наук СССР (Новосибирск)
- ИРЛИ – Институт русской литературы (Пушкинский дом) (Петербург)
- МГК – Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва)
- МГУ – Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (Москва)
- СПб ГМТМИ – Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства (Петербург)
- КР РИИИ – Кабинет рукописей Российского института истории искусств (Петербург)
- ОНИЗ РНБ – Отдел нот и звукозаписей Российской национальной библиотеки (Петербург)
- ОР РНБ – Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Петербург)
- РГАДА – Российский государственный архив древних актов (Москва)
- РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)
- РГБ — Российская государственная библиотека (Москва)
- РГИА — Российский государственный исторический архив (Петербург)
- РИИИ – Российский институт истории искусств (Петербург)
- РНБ – Российская национальная библиотека (Петербург)
- ОР ИРЛИ — Отдел рукописей Института русской литературы (Пушкинский дом) (Петербург)
- РО БРАН – Рукописный отдел Библиотеки Академии наук (Петербург)
- СО АН СССР – Сибирское отделение Академии наук СССР
- СРКиР ГПНТБ СО АН СССР – Собрание редких книг и рукописей Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Академии наук СССР (Новосибирск)
- СПбГК – Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Петербург)

Список иллюстраций

1. Письмо графу В. Ф. Адлербергу о поднесении императору Николаю I «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза // РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 38. 28 февраля 1846 г. Л. 1.
2. Письмо А. М. Гедеонову о препровождении в Дирекцию императорских театров «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза // РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 38. 6 марта 1846 г. Л. 2.
3. Письмо А. М. Гедеонова графу В. Ф. Адлербергу о получении «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза // РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 38. 6 марта 1846 г. Л. 3.
4. Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония». Титульный лист издания с посвящением императору Николаю I.
5. Автограф письма Г. Берлиоза князю В. Ф. Одоевскому // ОР РНБ. Ф. 539. Оп. 2. Ед. хр. 249. Архив В. Ф. Одоевского. Л. 1.
6. Автограф письма Г. Берлиоза князю В. Ф. Одоевскому // ОР РНБ. Ф. 539. Оп. 2. Ед. хр. 249. Архив В. Ф. Одоевского. Л. 2.
7. А. Санквирико. Декорация к опере Дж. Россини «Отелло». Милан, 1818 г.
8. М. С. Воронцов. Литография. 1856.
9. Г. Г. Гагарин. Художник В. Бобров. Холст, масло. 1867.
10. План города Тифлиса. 1880-е.
11. Я. П. Полонский. Фотография. 1856 г.
12. В. А. Соллогуб. Художник Э. Росси. Акварель. 1840-е гг.
13. С. М. Соллогуб. Художник П. Н. Орлов. Холст, масло. 1840-е гг.
14. Тифлис. Оперный театр. Интерьер. Литография. 1850-е гг.
15. Тифлис. Караван-сарай Тамамшева и здание Городской думы. Фотография. 1908 г.
16. Тифлис. Дворец наместника. Художник Н. Чернецов. 1836.
17. Тифлис. Уличные музыканты. Фотография. 1900-е.
18. Тереза Штольц. Фотография. 1870-е.
- 19, 20. Блоха на Казбеке (Басня-шутка). Слова Н. А. Римского-Корсакова. Музыка Г. М. Римского-Корсакова. 1935 г. Автограф Г. М. Римского-Корсакова. Первая версия // КР РИИИ. Ф. 100. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 3–3 об.
- 21, 22. Блоха на Казбеке (Басня-шутка). Слова Н. А. Римского-Корсакова. Музыка Г. М. Римского-Корсакова. 1935 г. Автограф Г. М. Римского-Корсакова. Вторая версия // КР РИИИ. Ф. 100. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 4–4 об.
23. Н. Гончарова. Эскиз декорации к постановке «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова. Париж, 1914.
24. Н. Гончарова. Эскизы декорации и костюма к постановке «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова. Париж, 1914 г.

25. Н. Гончарова. Титульная и последняя страницы издания балета М. де Фальи «Любовь-колдунья». Париж, 1920.
26. А. Берг. «Примерный план» к пьесе «Ночь (Ноктюрн)» // Busch, Regina. Alban Bergs Bühnenstück «Nacht (Nokturn)» // Rudolf Stephan zum 80. Geburtstag. Hrsg. von R. Busch und K. Lippe. Wien, 2008 (Alban Berg Studien 6). S. 129.
27. Р. М. Глиэр. Фотография. Около 1903.
28. Р. М. Глиэр. Симфония № 3 «Илья Муромец». Титульный лист издания П. Юргенсона. 1913.
29. С. С. Прокофьев. Расцветай, могучий край. Кантата. Op. 17. Слова Е. Долматовского. Клавир. Титульный лист издания. 1947 г.
30. С. С. Прокофьев. Расцветай, могучий край. Кантата. Op. 17. Слова Е. Долматовского. Клавир. Страница издания. 1947.

Сведения об авторах

Юлия Сергеевна Векслер – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской консерватории им. М. И. Глинки.

Елена Борисовна Воробьева – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств.

Евгений Владимирович Герцман – доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств.

Аркадий Иосифович Климовицкий – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств.

Георгий Викторович Ковалевский – кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств.

Людмила Григорьевна Ковнацкая – доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств.

Марианна Александровна Константинова – кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств.

Ирина Алексеевна Кряжева – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Тамара Николаевна Левая – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки.

Наталья Алексеевна Огаркова – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств.

Владимир Сергеевич Орлов – Ph.D (Кембриджский университет), преподаватель факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета.

Галина Владимировна Петрова – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств.

Анна Леонидовна Порфирьева – кандидат искусствоведения, заведующая сектором музыки Российского института истории искусств.

Наталья Семеновна Серегина – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств.

Ольга Анатольевна Скрынникова – кандидат искусствоведения, проректор по научной работе Воронежской государственной академии искусств, заведующая кафедрой истории музыки.

Святослав Евгеньевич Энглин – кандидат искусствоведения, педагог дополнительного образования Дворца детского (юношеского) творчества Кировского района г. Санкт-Петербурга.

Yevgeny Gertzman. A Legend about Aristoxenus's Temperament.

The article is pointed against the myth of Aristoxenus's temperament as a 'precursor' for the J. S. Bach's system; this myth became popular in scholarship thanks to Rudolf Westphal's theory. The paper analyzes Westphal's text, and also the debates of the scholars on Aristoxenus's "equal temperament"; the paper proves ungroundlessness of Aristoxenus's idea and of the authenticity of his view on resolving of "semi-tone" problem.

Stanislav Englin. Metrorhythmic Definitions of Antique Notation. The paper focuses reader's attention on non-ordinary solving of the problem of notation of metro-rhythmical symbolism, which is important for today's scholarship on scientific tradition of antiquity. As a result of his thorough research, the author of the paper comes to the conclusion that "current metro-rhythmical interpretations of antique music material are definitely doubtful, because these are based on very approximate visualizations of functions of pitch symbols".

Natalia Seregina. Russian Music Medievalism: a View into the 21st Century. This article analyzes many works of Russian and foreign researchers-medievalists, and based on this, it reveals the perspectives for research of Russian church singing – which is one of the problematic fields of modern music medievalism. Among central research trends are sketch studies and textology related to singing notation and terminology; to particulars of creativity in old-Russian singing styles; to the contents and types of singing books and singing religious genres, etc.

Natalia Ogarkova. A Composer in the Nineteenth-Century's Russia: Profession, Service, Freelancing. The article attempts to reconstruct a phenomenon of a 'composer', to define a way on which the composer – as a state functionary, or a 'freelancer' – could acquire his status and 'name'. The term 'composer' is considered relying on the material of authentic sources (nineteenth-century's dictionaries and encyclopaedia); the term 'composer' is compared to such definitions of music professionals as *Kapellmeister*, a 'Soloist of His Majesty', or a rank of 'artist' and so on.

Galina Petrova. Hector Berlioz's Dedication of his *Symphonie Fantastique* to Nicholas I. Success or a Lack of Success? The article provides the first thorough investigation of one episode in Hector Berlioz's life, which is about his dedication of *Symphonie Fantastique* to the Emperor Nicholas I and its role in composer's concert tour in 1847. A reader will become acquainted with the history of the score of the *Symphonie*, with the prospects for Berlioz's stay in St. Petersburg, and with his letter to Vladimir Odoyevsky, and with concert programs.

Marianna Konstantinova. O. Petrov and Direction of Imperial Theaters: Episodes from Subordinate Life of the Artist. The article is based on materials from 'the case' of distinguished singer Osip Petrov; it reveals previously unknown particulars of service activities of the artist and peculiarities of this remarkable person. These materials provide exhaustible picture on such aspects as hiring of a singer to state service, conditions of first contracts, successes on the stage, stimulating rewards and presents from the Imperial court, and changes of singer's social ranking.

Anna Porfirieva. Venetian Life in Narikala's Vicinage: Italian Opera in Tiflis. Music and historic investigations presented in the paper are devoted to Italian opera in Tiflis, which contours become visible from an analysis of cultural context of the epoch. The nineteenth-century's Tiflis, and those, who were concerned about development of musical life in the city, are represented in manifold details in the essay; it traces and revives peripeteia of destinies of famous and less famous Italian singers, a history of contemporary shows, public tastes and reflections.

Arkady Klimovitsky. N. A. and G. M. Rimsky-Korsakovs (Grandfather and Grandson): Music and Poetic Postscript for Modest Mussorgsky's *Song of The Flea*. The article represents intriguing story on Modest Mussorgsky's *Song of the Flea*, reflected in literary-poetic Nikolai Rimsky-Korsakov's *postscript* and in music versions of his grandson – Georgy Rimsky-Korsakov. The main story gradually unfolds, revealing new details of Nikolai Rimsky-Korsakov's relations to Mussorgsky, including previously unknown poem-joke "A Flea on Kazbek". The story found its continuation in compositional attempts of the grandson, as a 'surprising' and 'almost accidental' author's luck.

Tamara Levaya. Russian and European in “Paris Seasons”: Reflections and Interpretations. The article discusses a problem of unique heritage of “Paris Seasons”, which were a natural consequence and a culmination of Russian-French cultural dialogue in the epoch of the Silver age. The essay narrates about the reasons of triumphs and hardships of Diaghilev’s enterprise, on the fate of Diaghilev’s work in the USSR, on his trend of modernization of the art, on modern reconstructions of original ballet versions, which opened new perspectives of restoration of their authenticity.

Irina Kryazheva. Russian Avant-garde in Spain: on Artistic Connections between Natalia Goncharova and Manuel de Falla. The article is devoted to almost unknown page of creative work of two great artists – Natalia Goncharova (who embodied a spirit of the 1910s avant-garde), and Manuel de Falle, who acquired the status of composer-modernist, profoundly related with new trends in the 1920s. The author highlights fundamental aesthetic ideas, which were put in the basis for the new arts, and let these two entirely distant artists feel mutual artistic attraction.

Olga Skrynnikova. Reinhold Glière’s *Ilya Muromets* in the Context of Modern Art. The author for the first time points reader’s attention to the previously unknown page of Reinhold Glière’s oeuvre, analytically describing his symphony *Ilya Muromets* seen as peculiar composer’s interpretation of epic subject in the framework of *Modern* art. A new viewing of the epic subject is based on numerous historic and cultural sources, and on detailed analyses of music style.

Yelena Vorobyeva. From “Big Pantomime” to “Little Opera:” on a History of Creation of P. Hindemith’s *Sancta Susanna*. The essay reveals different aspects of the plot of the history of creation of the opera *Sancta Susanna*, such as an analysis of the impact provided to the composer’s work by K. Folk-Mueller’s pantomime *Wonder* with Engelbert Humperdinck’s music, which occurred to be among the newest quests in theatrical experiments of the early 20th Century. Similar impact on Hindemith’s work will be considered on the examples of peculiar August Stramm’s play, and on music language of Humperdinck and Hindemith.

Yulia Veksler. *Night (Nocturne): the Unknown Theatrical Play of A. Berg.* The essay discusses previously unknown theatrical play *Night (Nocturne)* by Alban Berg, relying on thorough analysis of exclusive sources. As a result, the essay brings a reader in artistic laboratory of the composer; and thanks to comments that accompany the text in the play, to the analysis of music examples, the composition is visualised as a united entity. The consideration of the historical, cultural, and aesthetic aspects of the subject with an accent on a phenomenon of “Strindbergianism” in Berg’s life and work, is equally important.

Lyudmila Kovnatskaya. *On the Perspectives of Russian Biographics Shostakovich’s Letters to Bogdanov-Berezovsky (the 1920s).* Through the prism of Dmitri Shostakovich’s letters to his friend Valerian Bogdanov-Berezovsky, the essay reveals an image of the composer that is unknown to Soviet historiography and biographics. The fragments of letters, accompanied by Kovnatskaya’s comments, let us hear Shostakovich’s ‘living’ voice from the 1920s. The new perspective for viewing composer’s biography, suggested in the paper, opens the ways for the development of the new scholarly field, coined as *biographics*.

Vladimir Orlov. *Sergei Prokofiev and Soviet Jazz: the Cantata Flourish Mighty Land.* The essay is devoted to the subject of Prokofiev and his interpretation of the ‘Soviet jazz’; the paper discusses a history of his cantata *Flourish Mighty Land*, analyses its musical language, drawing its attention to jazz reminiscences. At the same time, the paper traces cantata’s destiny in social and cultural context of the epoch, from the viewpoint of its reception by the authorities, in the aspect of other Socialist Realist works by Prokofiev, and so on.

Georgy Kovalevsky. *Music for Films by Alfred Schnittke in the Context of an Evolution of his Artistic Work.* The essay discusses a problem of an interaction of music and cinema in Alfred Schnittke’s oeuvre with an emphasis on composer’s artistic method. The essay analyses Schnittke’s working process on his film music and ‘non-cinematographic’ compositions, his ‘quotational method’, relying on texts and considerations of the composer himself, as well as on music examples.

Перевод на английский язык Владимира Орлова

Научное издание

**Музыка в культурном пространстве Европы – России.
События. Личность. История**

Редактор *Е. П. Щеглова*
Верстка: *И. А. Громова*
Корректор *С. П. Минин*

Подписано в печать 29.11.2013. Формат 70х90 1/16
Бумага Svetocopy. Объем 20 уч.-изд. л. Тираж 500 экз.
Гарнитура Journal

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел.: 314-21-83
www.artcenter.ru

1.
Высокайше имевши сияющим указом 4-го августа
государь. - 3-го июля 1876 -
Милостивый Государь.

Владимире Осетровиче!

Государь Императоръ, удостоивъ
благосклоннаго прииматія поднесенную
Ею Величеству кавалерства Военно-
зипорнаго Токтарона Берлиа фантастическую
симфонию его сочинения,
Высокайше повелитъ соизвоить:
передать эту симфонию въ Милостивому
Императорскаго Двора,
и сочинителя помянувать перстень
въ триста рублей серебромъ.

Во исполнение Монаршей
воли, препровождаю при семъ къ
Вашему Высочеству симфонию,
помянутую симфонию, и много честъ
просвѣдують, что о подарке дня
Г. Берлиа сдѣлано уже много, и кому
сегодня, надлежащее отношение.

Примите, Милостивый Государь,
увереніе въ совершеннѣйшее мое почтеніе
и преданность.

В. Ф. Адлербергъ

1876
Въ Санктъ-Петербургѣ 24-го июля

1876. года.

В. Ф. Адлербергъ

1. Письмо графу В. Ф. Адлербергу о поднесении
императору Николаю I «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза

По некоторым сведениям
имеет место приурочивание
~~приусадебных~~ к каменным строениям
двухэтажные, для зимнего
жизни и отдыха, но для
Его Величества ^{царствования} (Колоннаторов)
Генералов Берис Франклин-
ских Симфоний и других,
покоряемых своему воле
или она ~~является~~ удобна.

Примечание: в соф-
ментах и мебели
и предметах.

~~4~~ 3.8%

6. Mayo 1846. Rodriguez P. Braxley

Ernst H. A. M. Jansen, Rome, Nov. 1894

2. Письмо А. М. Геденову о препровождении в Дирекцию императорских театров «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза

3.

Милостивый Государь
Владимиръ Седоровичъ,

в Москва.

12. " Харма 1846

N^o 25.

Wm. Channing

Присланимая по Высочай-
шему повелению, при почтен-
нейшим отомощенным Вашему
Высокопревосходительству отъ
6-го сего Марта са. х. 38^{го} года
Императорскихъ театровъ,
подписанная Го. Величествомъ
Композитора и Тхтора
Берлио, Французская
симфоническая сочиненная, мною
получена. - Входящая въ честь
Ваше Высочайшее
уважение, прошу при-
нять уверение въ моей со-
вершеннейшей почтенности и пре-
данности

Anna Maria Lybrand

no Douxoupre^{le} B. C.
Aguepberu²

3. Письмо А. М. Геденова графу В. Ф. Адлербергу
о получении «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза



4. Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония».
Титульный лист издания с посвящением императору Николаю I

Je n'ai pas encore pu trouver dans le désordre de
ma petite chambre pourquoi le livret de Faust mais
je pense le trouver demain. En tout cas je crois
que nous pourrions marcher avec la traduction allemande.
Voici quelques notes que vous avez en la
boute de me demander:
M^r Berlioz vient d'arriver à St Pétersbourg
où il se propose de donner des concerts
dans lesquels il fera entendre de grands
fragments de ses principaux ouvrages quand il
repourra les monter en entier. Entre autres
partitions qu'il compte nous faire connaître
sont: la dernière œuvre la Damnation de Faust
qui a excité cet hiver un tel enthousiasme
à Paris que l'auteur jusqu'à France a
eu reçu des ovations inaccoutumées; les Artistes
et hommes de lettres s'efforçant sous la présidence

5. Автограф письма Г. Берлиоза князю В. Ф. Одоевскому. Л. 1

Le M^r Le Baron Taylor lui a offert
un sanglet dans lequel on a volé une
inscription à l'instant remplie pour frapper
une médaille commémorative de la 1^{re} répétition
de cet ouvrage. Vous entendrez encore
la grande symphonie avec chœur de Rome
et Juliette, et la fameuse symphonie Fantastique
dont S. M. L'Empereur de Russie a bien
voulu accepter la dédicace. ^{celle de} Rome et Juliette,
on le sait, a été écrite sur l'initiative de l'auteur
à Gaganini après la lettre que cet illustre
virtuose lui écrivit un jour en lui envoyant
vingt mille francs pour la souscription au concert
où Gaganini avait entendu la Symp. Fantastique.
Mille remerciements, mesdames de
vous bien affectuons, tendrement et tout le
poème que vous voulez bien prescrire.
Votre bien dévoué
H. Berlioz



7. А. Санквирико. Декорация к опере Дж. Россини «Отелло». Милан, 1818



8. М. С. Воронцов.
Литография. 1856



9. Г. Г. Гагарин.
Художник В. Бобров.
Холст, масло. 1867



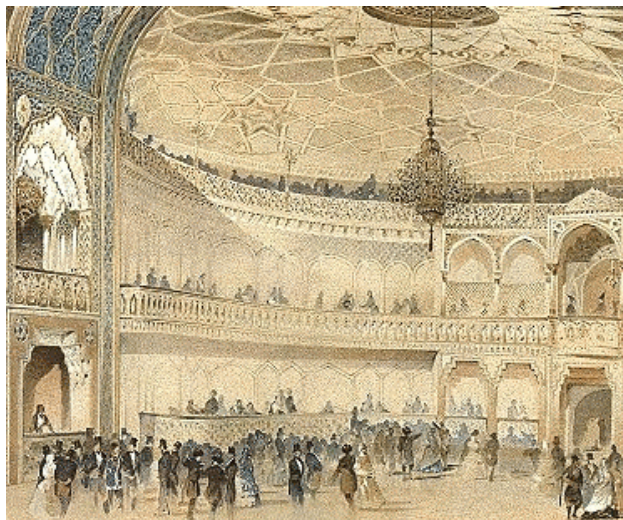
11. Я. П. Полонский.
Фотография. 1856



12. В. А. Соллогуб.
Художник Э. Росси.
Акварель. 1840-е



13. С. М. Соллогуб. Художник П. Н. Орлов. Холст, масло. 1840-е



14. Тифлис. Оперный театр.
Интерьер. Литография. 1850-е



15. Тифлис. Караван-сарай Тамамшева и здание Городской Думы.
Фотография. 1908



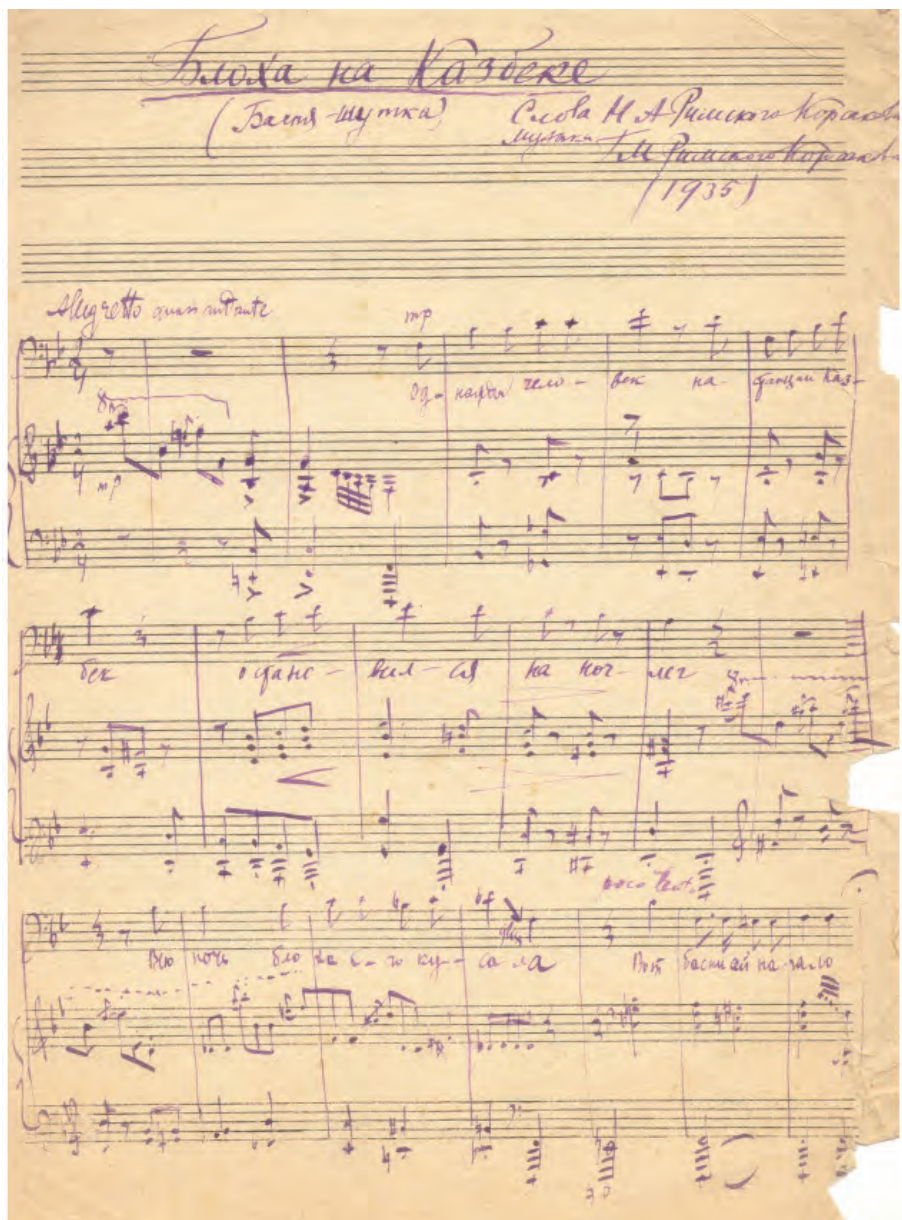
16. Тифлис. Дворец наместника. Художник Н. Чернецов. 1836



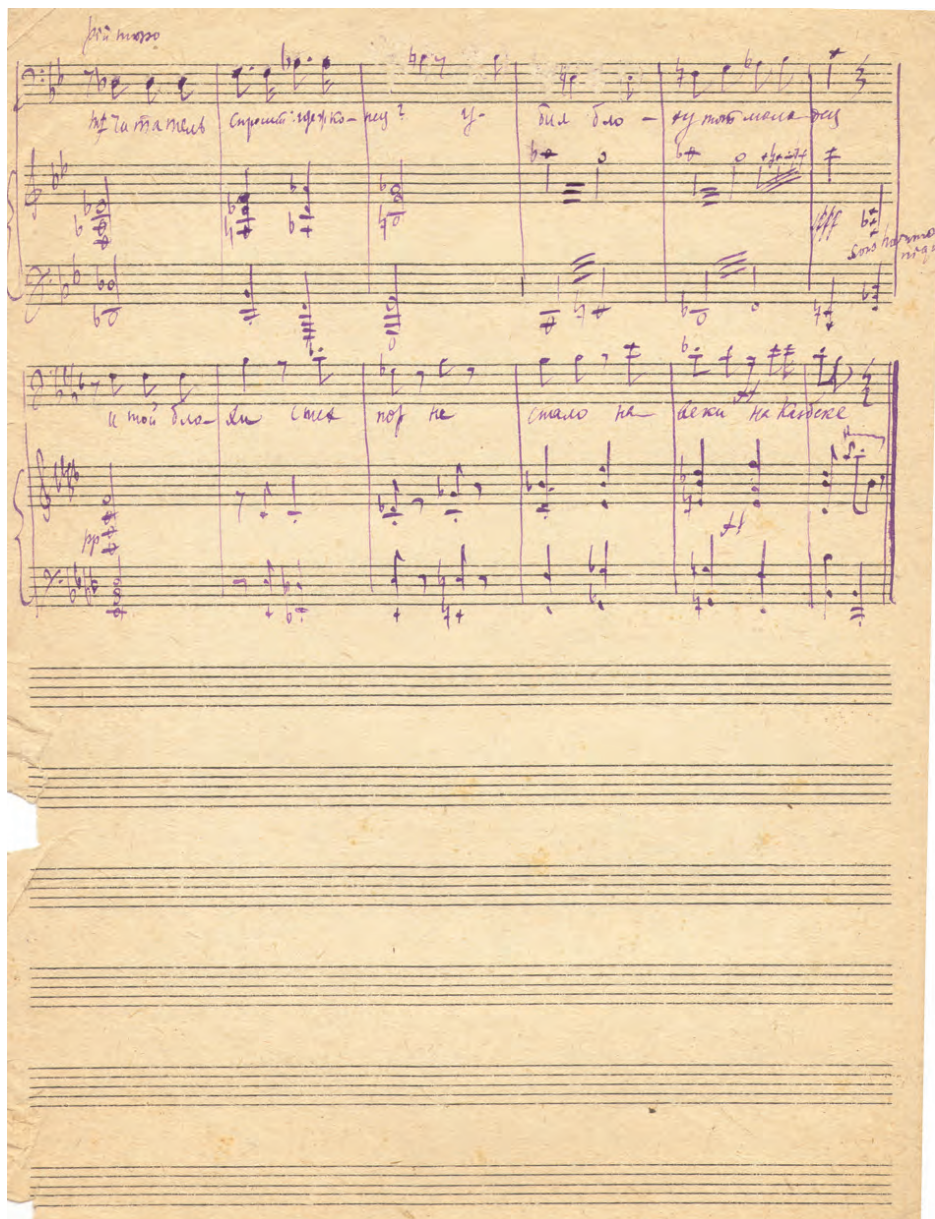
17. Тифлис. Уличные музыканты. Фотография. 1900-е



18. Тереза Штолец. Фотография. 1870-е



19. Блоха на Казбеке (басня-шутка). Слова Н. А. Римского-Корсакова.
Музыка Г. М. Римского-Корсакова. 1935.
Автограф Г. М. Римского-Корсакова. Первая версия



20. Блоха на Казбеке (басня-шутка). Слова Н. А. Римского-Корсакова.
Музыка Г. М. Римского-Корсакова. 1935.
Автограф Г. М. Римского-Корсакова. Первая версия

яко издалека пришел, где ко- ледь? *ff*

и мой на- ли стех пор не *sf*

Будто на- вест на нас - бедо- *f*

Г. М. Римский-Корсаков
1935.

22. Блоха на Казбеке (басня-шутка). Слова Н. А. Римского-Корсакова.
Музыка Г. М. Римского-Корсакова. 1935.
Автограф Г. М. Римского-Корсакова. Вторая версия



23. Н. Гончарова. Эскиз декорации к постановке «Золотой петушок»
Н. А. Римского-Корсакова. Париж, 1914



24. Н. Гончарова. Эскизы декорации и
 костюма к постановке
 «Золотой петушок»
 Н. А. Римского-Корсакова.
 Париж, 1914



HOMME



25. Н. Гончарова. Титульная и последняя страницы издания балета М. де Фальи «Любовь-колдунья». Париж, 1920

Winter 1915/16

Beiläufiger Plan

Vorspiel (Geräusche der Nacht? oder Später?) Hier? Schnarchen?

I.

Auseinandersetzung mit dem ANDERN (Geweissen, zweites Ich, oder der Freund-Feind, Der Prüfer....)

Bekenntnisse der Halbheit oder des Widerspruches.

Nachtlicht verläscht?
(oder bei III. in
Verbindung mit dem
"SCHREI"?)

II.

Licht machen.

ER liest (./.)

Zum Alkohol greifend /: Im Trinken düstend (S. Widerspruchsides):/
Alkohol: Beschwerden..... Erleichternd

ein schlafend ./.

III.

TRAUM:

Leutlos vorbeiruschende und schleichende Gestalten: Quer über die
Bühne Traumgestalten erst leicht dann immer düsterer

Irgendwo schlägt eine Tür... ein Fensterflügel im Winde auf und ab: Geräusch
Eisenbahnzug in der Ferne..... (S. 88 d)

Kreisende Stimme: Wo bleibt der Takt?!!!!

////////////////////

"Nicht diese Töne"....: Flucht in die Berge (Kinematografisch)

Plötzlich unterbrochen (Wie als Nachwirkung der vorherigen
furchtbaren Traumgestalten):

Event. durch das Knistern des verlöschenden Nachtlichtes
Hervorgeführter Traum-SCHREI (*)

Beruhigend Gebete....

Langsames Wieder auftauchen der "BERGWANDERUNG" (Kinematografisch)

Immer Höher und Lichter

Bis ganz weiss d.h. das Licht nun ganz weiss geworden

Lichtfläche entpuppt sich langsam als das grosse Fenster im Hinter-
grunde, (mit Fenstereisen resp. mehrfach gegliederte Tafeln)
durch das der fahlgraue Morgen ohne jedes andere Bild als der wie
eine fahlgraue Fläche erkennbare Himmels - sichtbar wird
Jenem bleischweißen Morgenschlaf vergleichbar..... NACHSPIEL



27. Р. М. Глиэр. Фотография. Около 1903

Александрѣ Константиновичѣ
Глазунову.

Илья Муромецъ.

Третья Симфонія

(H-moll).

Для большого оркестра.

Р. Г Л І Э Р А.

Ор. 42.

Часть I. Калики переходяте. Илья Муромецъ	Партит. Голоса.		Дубликаты,	
	Р. И.	Р. И.	кажд. голоса:	Р. И.
и Святогоръ	8 —	15 —	по	1 —
„ II. Соловей Разбойникъ.	8 —	12.50	„	1 —
„ III. У Владиміра Красна Солнышка	3.50	8 —	„	40
„ IV. Подвиги и окаменѣніе Ильи Муромца.	8 —	17 —	„	1 —



Собственность издателя
П. ЮРГЕНСОНА въ МОСКВѢ,
Коммисіонера Императорской Пѣвческой Капеллы, Императорскаго Русскаго Музыкальнаго
Общества и Консерваторіи въ Москвѣ.
Петроградъ, у I. Юргенсона. | Варшава и Кіевъ, у Л. Издиковскаго.

28. Р. М. Глиэр. Симфонія № 3 «Илья Муромецъ».
Титульный лист издания П. Юргенсона. 1913



29. С. С. Прокофьев. Расцветай, могучий край. Клавир.
Титульный лист издания. 1947

РАСЦВЕТАЙ, МОГУЧИЙ КРАЙ!

КАНТАТА

ЧИТ. ЗАЛ

для хора и симфонического оркестра

Текст Е. Долматовского

Музыка С. С. Прокофьева
оп. 147 - 1947

Allegro moderato



Tr-5a

