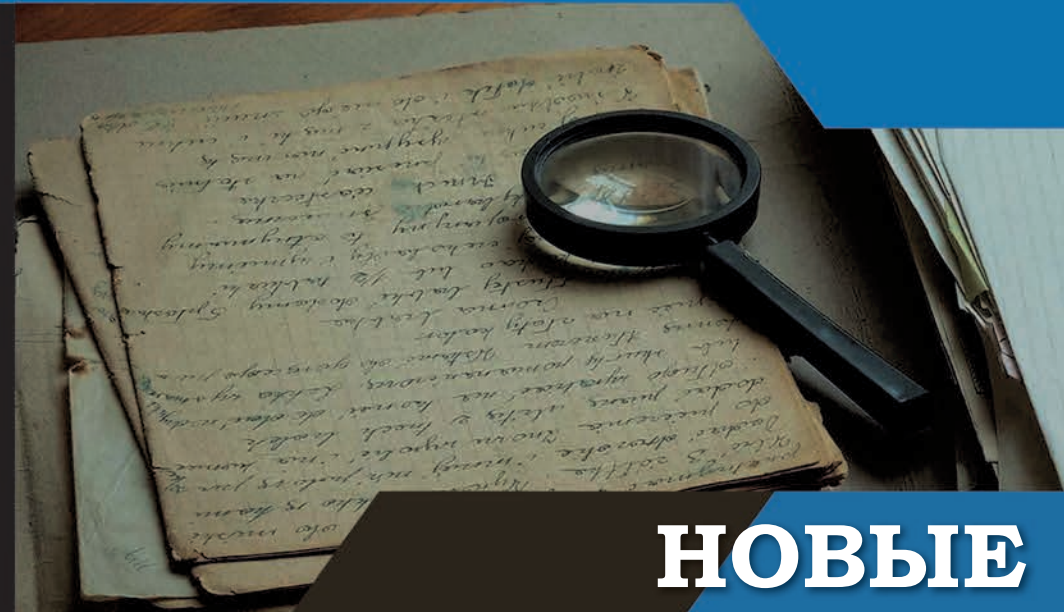


МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

XX век



НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ

ПО ИСТОРИИ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ:

XX век

НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ
ПО ИСТОРИИ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ:

 **ПЕТРОПОЛИС**
издательский дом



Серия

*«Новые документы по истории искусствознания: XX век»
посвящается Валентину Платоновичу Зубову*



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ



НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ
ПО ИСТОРИИ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ: XX век

Выпуск 1

1920-е – 1930-е годы



Санкт-Петербург
2017

ББК 85.31
УДК 78.072.2

Руководитель международного научно-исследовательского и издательского проекта «Новые документы по истории искусствознания: XX век» доктор искусствоведения Ж. В. Князева (РИИИ)

Редактор-составитель
Князева Ж. В., доктор искусствоведения

Рецензенты:
Булатова Д. А., кандидат искусствоведения
Ковалевский Г. В., кандидат искусствоведения

Новые документы по истории искусствознания: XX век. Выпуск 1: 1920-е – 1930-е годы: Сборник статей по материалам Международной конференции 1 декабря 2014 г. / Российский институт истории искусств; ред.-сост. Ж. В. Князева. – СПб., 2017. – 418 с., ил.

delicious telecom
oyster

Редактор Ю. М. Зислин
Корректор С. П. Минин
Компьютерная верстка: И. А. Громова

Подписано в печать 30.12.2016
Формат 60 × 90/16. Шрифт «Book Old Style».
Объем 26 усл. печ. л. Тираж 200 экз.

ISBN 978-5-86845-220-8

© РИИИ, 2017
© Ж. В. Князева, составление, 2017
© Коллектив авторов, 2017

Приветственное слово

Ирина Ивановна Зубова

Когда 16 июля 1925 года мой дедушка, Валентин Платонович Зубов, отправляясь в научную поездку, покинул Россию, он знал, что обратно не вернется никогда. Однако в своей душе он не расстался с Россией, верил в силу русского народа, его способность переживать трудные времена.

В книге «Страдные годы в России», повествующей о 1917–1925 годах, В. П. Зубов писал: «Душа этого народа <...> хранит, я в том уверен, глубины прошлого, и там по-прежнему <...> можно найти чистого, влюбленного в Господа юродивого».

Следуя примеру юродивого, который будучи осе-нен божественным вдохновением пророчествует о жизни, нам надлежит – и не только в повседневности, но и в науке и искусстве – доверять этим глубинным источникам, указывающим путь к истине.

Именно поэтому я особенно благодарна Российскому институту истории искусств за проект, который впервые знакомит читателя с судьбами ученых, переплетенными с историей их идей, их исследовательской мысли. Это история интеллектуальной жизни, история, на которую оказывали влияние людские драмы и которая стремилась перерасти это влияние, дабы найти путь к великой истине, к духовному преодолению.

Мне довелось узнать и своего дедушку, и своего отца в их стремлении подняться над драмой человеческой жизни, в которую на этой земле вовлечены мы все, и я искренне уверена, что они не только бы приветствовали это издание, но и благословили его как обращенное к той самой высокой истине.

Гаага. Пасхальные дни 2017 г.

Содержание

От редактора7

ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

А. А. Михайлов. Хрупкий мир между мировыми войнами. Страны Европы в 1920-е – 1930-е годы10

ИССЛЕДОВАНИЯ

Ж. В. Князева. Музыковеды о политике. Жак Гандшин и Ижини Англес: из писем 1930-х годов59

К. Эррендейл. «Новое и скорее пугающее слово музыковедение». Эдвард Дент и музыкальная политика ..84

Е. В. Герцман. Музыкознание в плену формул101

О. В. Глейзер. Симбиоз культуры и лаборатория духа в 1920-е – 1930-е годы на примере австрийской истории литературы119

А. И. Андреев. О происхождении киноведческого концепта *film noir* во французской кинокритике 1930-х годов131

Дж. Тайлор. Страх вырождения: Советские музыковеды как «врачи культуры»145

Г. В. Петрова. «Универсант» Андрей Николаевич Римский-Корсаков159

О. де Корт. Русская музыка в музыковедении Нидерландов 1920-х – 1930-х годов: формирование восприятия, первые публикации, документы и источники185

ПУБЛИКАЦИЯ ДОКУМЕНТОВ

Н. С. Серегина. Варвара Павловна Адрианова-Перетц. По материалам личного дела в ГИИИ192

С. Е. Энглин. Первая русская статья об античной нотации (контекст и текст)201

<i>А. Ф. Самойлов. Алипиевы ряды древнегреческого музыкального письма и демонстрация с помощью шаблона единства плана их конструкции.</i> <i>Публикация С. Е. Энглина</i>	246
<i>А. Л. Порфирьева. Письма Б. В. Асафьева</i> <i>А. В. Оссовскому</i>	270
<i>Б. В. Асафьев. Моя творческая работа</i> <i>в Ленинграде в первые годы</i> <i>Великой Отечественной войны</i>	390
<i>Аннотации</i>	404
<i>Summaries</i>	409
<i>Сведения об авторах</i>	415
<i>Authors</i>	417

От редактора

«Историки часто спорят о причинах начала войн. С Первой мировой важно то, как она закончилась», – говорит профессор Кембриджского университета Дэвид Рейнолдс (David Reynolds) в документальном фильме BBC «Длинные тени Первой мировой войны», снятом к 100-летию окончания военных событий¹. Войны, тайны дипломатического закулисы, национальные и религиозные столкновения, эйфория и провалы открытых выборов представлены в этом фильме – мы видим эпоху в ее долгих резонансах, не исчерпавших себя и по сей день. Одного нет в этой замечательной работе ученых и кинематографистов. Фильм ни слова не говорит об интеллектуальной биографии эпохи: об истории мысли, истории ученых – их судеб, отношений; судеб их работ; о контактах и взаимодействиях как самих исследователей, так и их идей.

В 2014 г. Российский институт истории искусств открыл проект «Новые документы по истории искусствознания: XX век», представляющий (в серии конференций и публикаций) избранные аспекты интеллектуальной истории XX в. как в хронологических (т. е. посвященных определенным периодам), так и в тематических (например, по вопросам переводов специальной терминологии; работе с эпистолярными памятниками и пр.) собраниях.

Предлагаемый сборник (первый в задуманной серии) знакомит с некоторыми сюжетами и документами того отрезка XX столетия, что непосредственно последовал за Первой мировой войной, – так называемого межвоенного периода 1920-х – 1930-х гг., и включает материалы конференции, прошедшей 1 декабря 2014 г. в РИИИ при участии исследователей из России, Германии, Великобритании, Нидерландов.

Поскольку у истоков проекта стояли музыковеды, основной корпус материалов посвящен музыковедению.

¹ «The Long Shadow: the Great War and the Twentieth Century», three-part series, produced by Clear Story: (1) Remembering and Understanding; (2) Ballots and Bullets; (3) Us and Them – BBC 2, 2014.

Однако возможности Института истории искусств позволили представить проблематику шире – в ракурсе столь актуальной сегодня *истории идей* (течения, возникшего еще в прошлом столетии, а в начале XXI в. с новой силой захватившего умы). Помимо музыковедческих в издание вошли материалы по истории киноведения (статья А. И. Андреева о французском киноведении 1930-х гг. и его особой терминологии, о ее происхождении и некоторых позднейших отзвуках), по литературоведению (статья О. Глейзер о понятии «дух времени» в австрийской литературе тех лет). В собственно же музыковедческие сюжеты (статья Дж. Тайлора и, отчасти, С. Е. Энглина) вплетаются размышления на медицинские темы.

Другим допущением нашего сборника стало расширенное понимание документоведческой тематики. Наряду с публикациями в издание вошли исследования по истории специальной терминологии, исторических понятий и научных концепций. По мнению редактора (а равно и участников всего проекта), в разговоре об истории науки такое расширение тематики полезно: оно позволяет лучше представить и понять научный дух эпохи, а с ним и собственно публикуемые документы.

Открывается сборник статьей доктора исторических наук А. А. Михайлова – обзором политической картины межвоенной эпохи. Искусствоведческие издания нечасто позволяют себе широкие историко-политические обзоры. Мы решили дать таковой, не ограничивая его упоминанием общеизвестных фактов, поскольку он, вписываясь в картину все той же истории идей, напоминает читателю ход политических событий в лицах – тех событий, что определяли развитие истории и окрашивали происходившее (в том числе в сфере искусств).

Далее материал сборника организован тематическими (не последовательно-хронологическими) блоками (границы которых, разумеется, условны). Блок по западноевропейской науке в первой своей части включает работы, посвященные четырем крупным ученым: это статья о политике в переписке знаменитых историков-музыковедов Жака Гандшина и Ижини Ангlesa Ж. В. Князевой; работа о деятельности Эдварда Дента как президента

Международного музыковедческого общества в критический для истории момент (К. Эррендейл) и исследование Е. В. Герцмана, посвященное концепции известного музыковеда Эгона Веллеса (который, кстати, состоял в переписке и с Гандшином, и с Англесом, и с Дентом, т. е. принадлежал кругу мысли своего времени как в ее завоеваниях, так и в ее заблуждениях). Следующие затем статьи О. Глейзер и А. И. Андреева (упомянутые выше) представляют западную проблематику эпохи в ее литературоведческом и киноведческом аспектах.

Блок статей по русскому искусству (русское музыкознание) включает три статьи. Это работы Дж. Тайлора об идее врачевания в раннем советском музыковедении, О. де Корт – об истории возникновения и вызревания мысли о русской музыке в музыкознании Нидерладов; статья Г. В. Петровой, посвященная А. Н. Римскому-Корсакову.

Раздел «Публикация документов» предлагает четыре работы: статьи Н. С. Серegiной о научной сотруднице РИИИ и Пушкинского Дома Варваре Павловне Адриановой-Перетц; С. Е. Энглина об исследовании А. Ф. Самойлова – первом российском опыте мысли по музыкальной византологии – с текстом самой статьи А. Ф. Самойлова (документ, прежняя публикация которого труднодоступна). Завершает сборник работа А. Л. Порфирьевой – первая публикация (с введением и комментариями) масштабного корпуса почти уже легендарных архивных источников – писем лидера раннего советского музыкознания Б. В. Асафьева.

«<...> 1920-е – 1930-е гг. были лишь межвоенным периодом. Однако не стоит забывать, что люди не знали о грядущей войне и надеялись на светлое будущее», – говорит Дэвид Рейнолдс в своем фильме.

Мы попробовали представить некоторые (разумеется, немногие) аспекты научной мысли об искусстве, размышлений и взаимоотношений интеллектуалов эпохи, полагая это небезынтересным и для наших дней. Ведь, как говорит тот же Д. Рейнолдс, «люди оставили позади Великую войну. Однако любое прошлое порой возвращается»...

Ж. В. Князева
Санкт-Петербург, декабрь 2015 г.

Хрупкий мир между мировыми войнами. Страны Европы в 1920-е – 1930-е годы

А. А. Михайлов (Санкт-Петербург)

Да, мир трещит по швам – не стало скреп:
Хоть видишь зло, молчишь, как будто слеп.

У нас одна лишь совесть – наша сила,
У нас один закон – наш острый меч!

У. Шекспир. Ричард III

Характеристика промежутка между Первой и Второй мировыми войнами (с ноября 1918 по сентябрь 1939 г.) как особого периода в истории Европы и даже всего мира получила самое широкое распространение в историографической традиции XX в. и современности. Правда, советские и современные российские историки применительно к СССР часто ограничивают межвоенный период несколько иными хронологическими рамками: с 1921 (или 1922) по 1941 г., т. е. от окончания Гражданской до начала Великой Отечественной войны. Данный подход диктуется стремлением подчеркнуть специфику истории России и Советского Союза.

И российские, и зарубежные исследователи обращаются к межвоенному периоду с целью выявить политические, экономические, культурные факторы, которые, находясь в сложном взаимодействии, привели к краху надежд миллионов людей, испытавших тяготы Первой мировой войны, на мир и стабильность, обусловили новую, еще более страшную, Вторую мировую войну. Предлагаемая статья не претендует на доскональный анализ всех исторических событий и тенденций межвоенного периода, но имеет целью дать самый общий их очерк.

1. Длинные тени Великой войны

Первая мировая война по праву может быть отнесена к числу крупнейших событий мировой истории. Она втянула в орбиту вооруженной борьбы 38 государств (включая четыре британских доминиона и Индию, являвшуюся британской колонией), унесла жизни 9,5 млн человек, привела к невиданным ранее разрушениям.

Война кардинально изменила политическую карту мира. Прекратили свое существование четыре империи: Российская, Австро-Венгерская, Германская и Османская (Турецкая). На их руинах развернулся процесс возникновения самостоятельных национальных государств. Стремление множества народов к суверенитету, созданию своего государства стало одной из ведущих тенденций мировой политики межвоенного периода. В новых государствах практически всегда имелись свои национальные меньшинства и свои сепаратисты. Правительствам приходилось отстаивать целостность государств, подчас прибегая к самым жестким мерам.

Болезненным оказался процесс раздела территорий и установления новых границ. Современник событий, французский политик Жюль Камбон, с иронией замечал: «Если исходить из принципа сугубо национального самоопределения, то карта новых стран будет представлять из себя шкуру леопарда»¹.

Однако одним распадом территорий по этническому принципу дело не ограничивалось. Внутри большинства «новых» и «старых» держав бушевали революционные бури.

Война и связанные с ней тяготы увеличили популярность радикальных политических идеологий,

¹ Цит. по: Уткин А. И. Унижение России: Брест, Версаль, Мюнхен. М., 2014. С. 23.

в том числе коммунистической. Приход коммунистов к власти, несмотря на декларируемые ими принципы интернационализма, вовсе не означал отказа от экспансии, только происходила она уже под лозунгами «помощи братскому пролетариату» и мировой революции.

Завершившие войну мирные договоры 1919–1920 гг. привели к образованию так называемой Версальско-Вашингтонской системы международных отношений, которая таила в себе зерна будущих конфликтов.

Страны-победительницы вполне могли считать своим девизом изречение галльского вождя Бренна: «*Vae victis*» – «Горе побежденным». Действия британских, французских, американских политиков, стремившихся «наказать Германию», вполне соответствовали общественным настроениям в этих странах. «<...> Десятки миллионов людей, – писал Уинстон Черчилль, – доведенных до исступления страданиями и увлеченных разными доктринами, рассчитанными на массы, требовали, чтобы возмездие было осуществлено в полной мере»². Однако национальное унижение побежденных стран, потеря ими территорий и выплата кабальных репараций неизбежно порождали стремление к мести и реваншу.

Межнациональной розни способствовала развернувшаяся в годы Первой мировой войны шовинистическая пропаганда. Конечно, практика надделения врага всеми мыслимыми и немыслимыми пороками родилась не в 1914 г. Но, пожалуй, никогда еще пропаганда ненависти не была столь масштабной и эмоционально насыщенной.

Вместе с тем вполне реальные ужасы войны, масштабные боевые действия, массовая гибель лю-

² Черчилль У. Вторая мировая война: В 3 кн. Кн. 1. Т. 1: Надвигающаяся буря. М., 2013. С. 16.

дей кардинальным образом снизили болевой порог общества: физическое уничтожение оппонента в глазах значительной части населения во многих странах стало представляться вполне обыденным и эффективным способом разрешения конфликтов³.

Широкое распространение во многих странах политических организаций, которые имели военизированную структуру, были вооружены, воспроизводили (иногда имитировали) отдельные принципы армейских традиций и, что самое главное, широко практиковали насилие, вплоть до убийств, по отношению к своим оппонентам, – еще одно следствие Первой мировой войны. В современной исторической науке за этим явлением закрепилось наименование *военизированное насилие* (*paramilitary violence* – *англ.*)⁴.

Практика военизированного насилия не только увеличивала градус жестокости и непримиримости в обществе. Она разрушала исключительное право, монополию государства карать тех, чьи действия справедливо или ложно объявлялись преступными, и тем самым еще более усиливала нестабильность и непредсказуемость политической ситуации.

³ Некоторые современные исследователи в России и за рубежом выдвигают спорную, но заслуживающую упоминания концепцию, согласно которой боевые действия на Восточном фронте в большей мере, нежели на Западном, способствовали развитию у солдат жестокости, так как были более маневренными, чаще включали кавалерийские и штыковые атаки, рукопашные схватки, «собственноручное убийство и нанесение ран». См.: *Schumann D. Europa, der Erste Weltkrieg und die Nachkriegszeit: eine Kontinuität der Gewalt? // Journal of Modern European History. 2003. Vol. 1. № 1. P. 32.*

⁴ См.: *Герварт Р., Хорн Дж. Военизированные конфликты в Европе после Первой мировой войны: Введение // Война во время мира. 1917–1923. М., 2014. С. 8–31.*

Некоторые современные исследователи рассматривают феномен военизированного насилия в контексте более широкого процесса «брутализации» общества и политики под влиянием Мировой войны. И хотя сегодня у данной концепции немало оппонентов, отрицать широкомасштабную эскалацию насилия во внутренней политике многих стран и на международной арене не приходится⁵.

Пророческими оказались слова британского министра иностранных дел Эдварда Грея, произнесенные в самом начале войны, в 1914 г.: «The lamps are going out all over Europe. We shall not see them lit again in our lifetime»⁶.

В 2014 г., когда практически во всем мире отмечалось столетие начала Первой мировой войны, британская корпорация BBC выпустила трехсерийный телефильм с чрезвычайно точным названием «The Long Shadow. The Great War and the Twentieth Century» – «Длинные тени. Великая война и XX столетие» (на российском телеэкране – «Длинные тени Первой мировой войны»). Действительно, события 1914–1918 гг. бросили сумрачную тень на всю историю XX в.

2. Россия. Великая революция, великая смута

Сокрушившие Российскую империю Февральская и Октябрьская революции 1917 г. были порождены сложным комплексом социальных, экономических и политических противоречий, сложившихся задолго до Мировой войны. Однако именно тяготы военного времени максимально обострили накопившиеся

⁵ См., например: *Mosse G. L. Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars. Oxford, 1990.*

⁶ «Гаснут огни над всей Европой. До конца жизни нам не увидеть их зажженными вновь» (Цит. по: *Hobsbawm E. J. The Age of Empire 1873–1914. NY., 1987. P. 327.*)

проблемы, явились своего рода катализатором революционных потрясений. Захват власти большевиками в октябре 1917 г. стал прологом жестокой и кровавой Гражданской войны, события которой тесно переплелись с событиями Первой мировой войны и с порожденной ею системой союзов и контрсоюзов.

Советское (по сути большевистское) правительство во главе с В. И. Лениным в марте 1918 г. заключило сепаратный мир с Германией и фактически разорвало прежний союз России со странами Антанты. Большевики пошли на колоссальные территориальные уступки в пользу недавнего противника, но в итоге смогли получить мирную передышку, необходимую, чтобы собрать силы для борьбы со своими политическими противниками внутри страны.

У держав Антанты действия советского правительства вызвали настоящий шок. Их ощущения отразил У. Черчилль:

Вместо старого союзника перед нами стоял призрак, непохожий ни на что существовавшее до сих пор на земле. Мы видели государство без нации, армию без отечества, религию без бога⁷.

В течение пяти лет (1917–1922) на территории России между приверженцами различных политических идей полыхала Гражданская война. Дело не сводилось к противостоянию красных и белых (хотя это противостояние составляло основную канву событий). В борьбе приняли участие силы иностранных держав (интервенты), сторонники независимости отдельных национальных территорий, а также крестьянские повстанческие формирования (зеленые), участники которых видели врагов в белогвардейцах и одновременно не желали мириться с жестким подавлением большевиками интересов крестьянства.

⁷ Черчилль У. Мировой кризис. М.; Л., 1932. С. 38.

Наконец, Гражданская война стала питательной средой для многочисленных авантюристов и просто криминальных элементов, прикрывавших разбой какой-то политической идеей или же пренебрегавших подобной маскировкой⁸.

Как известно, противоборство завершилось победой сторонников советской власти. Не вдаваясь в подробное рассмотрение причин такого исхода, необходимо отметить, что белые не получили поддержки самого многочисленного слоя населения страны – крестьянства и были менее сплочены, чем их противники. Кроме того, приверженность большинства руководителей белого движения принципам единства и неделимости территории бывшей империи сделала невозможным их союз с национальными движениями. Правда, поддержку белым оказывали страны Антанты, но они свою помощь довольно скоро (в 1919 г.) прекратили.

Во время Гражданской войны Советская Россия фактически оказалась в дипломатической изоляции, ее представители не принимали участия в Парижской мирной конференции 1919–1920 гг., на которой были выработаны условия договоров между странами, одержавшими победу в Первой мировой войне, и побежденными.

Однако очень скоро и советским, и западным политикам стало ясно, что восстановление экономических отношений неизбежно и необходимо. В России Гражданская война привела к полной экономической разрухе. Страна остро нуждалась в твердой валюте, промышленных товарах, медикаментах, но-

⁸ См., например: *Гилли К. Украинская атаманина: Национализм и идеология в пространстве насилия после 1917 года // Большая война России: Социальный порядок, публичная коммуникация и насилие на рубеже царской и советской эпох. М., 2014. С. 159–178.*

вых технологиях. Государства Европы, США, со своей стороны, испытывали нужду в российском сырье. Британский премьер-министр Д. Ллойд-Джордж, убеждая членов кабинета в необходимости заключить торговый договор с Россией, заметил: «Русские готовы платить золотом, а вы не хотите продавать. Мы торгуем с людоедами на Соломоновых островах»⁹. Довод неотразимой силы!

Тем не менее отношения Советской России (позже СССР) с абсолютным большинством ведущих государств оставались сложными. Важной причиной этого стала деятельность Коммунистического интернационала (Коминтерна) – международной организации коммунистов, созданной под руководством российских большевиков. Современный ирландский историк Р. Герварт в одной из своих статей акцентирует внимание на том, что многие контрреволюционные организации использовали тезис о борьбе с «красной бестией» для оправдания жестокого насилия и террора¹⁰. Оспорить это утверждение невозможно. Однако следует иметь в виду, что лидеры Коминтерна в 1920-е гг. действительно разжигали революционные выступления в различных странах (ярким примером может служить Перводекабрьское восстание 1924 г. в Эстонии).

3. Послевоенная Европа. Побежденные и победители

Германия благодаря мирному договору с большевистским руководством России (1918) сумела лишь

⁹ Цит. по: История внешней политики СССР / Под ред. А. А. Громыко, Б. Н. Пономарева. М., 1980. Т. 1. С. 127.

¹⁰ См.: Герварт Р. Борьба с красной бестией: Контрреволюционное насилие в побежденных странах Центральной Европы // Война во время мира. 1917–1923. М., 2014. С. 81–108.

отсрочить, но не предотвратить свое военное поражение. Экономика была подорвана. В обществе царили разочарование, уныние, усталость и страх перед будущим. Учитывая вступление в войну на стороне Антанты США, германская армия не имела шансов отразить натиск своих противников.

В ноябре 1918 г. в истощенной стране среди военных моряков, солдат и рабочих начались волнения, которые быстро переросли в революцию. Император Вильгельм II бежал в Нидерланды и 28 ноября 1918 г. официально отрекся от престола. Власть в Германии перешла в руки Совета народных уполномоченных во главе с социал-демократом Ф. Эбертом. Новому правительству, однако, пришлось вести жестокую борьбу со сторонниками коммунистической партии Германии, которые по примеру российских большевиков попытались совершить вооруженный переворот и установить советскую власть.

В борьбе с коммунистами правительство Эберта нашло опору в добровольческих вооруженных отрядах Фрайкора – *Friekorps* (Свободного корпуса), состоявших преимущественно из бывших военных, фронтовиков. Действуя жестко и даже жестоко, Фрайкор смог подавить выступления коммунистов. Но к социал-демократам фрайкоровцы тоже не испытывали сочувствия. Многие из них придерживались монархических идеалов и, что еще важнее, совершенно не были готовы принять заключенное правительством перемирие (а затем и мир) со странами Антанты. Один из современников весьма точно отметил, что бойцы Свободного корпуса были «людьми, которые психологически так и не смогли демобилизоваться»¹¹.

¹¹ *Grant T. D. Stormtroopers and Crisis in the Nazi Movement: Activism, Ideology and Dissolution. NY., 2004. P. 40.*

Настроения и чувства многих фрайкоровцев выразил флотский офицер М. фон Киллингер: «<...> Я дал себе слово. Мне пришлось без боя сдать врагам свой торпедный катер и видеть, как на нем спускается флаг. И я поклялся отомстить тем, кто несет за это ответственность»¹².

Под давлением Антанты германское правительство было вынуждено распустить Фрайкор. Бойцы корпусов вместе с демобилизованными солдатами и офицерами армии охотно вступали в многочисленные праворадикальные и националистические группировки. Поражение в войне они, как правило, объясняли ударом в спину со стороны левых и «корыстных спекулянтов». Кумир многих фрайкоровцев фельдмаршал П. фон Гинденбург восклицал:

Как Зигфрид пал от коварного копья яростного Хагена, так обрушился наш обескровленный фронт; напрасно пытался он напиться новой жизни из иссякающего источника силы Отечества¹³.

Охваченная политическим кризисом, истощенная экономически, Германия не могла отстоять свои внешнеполитические интересы. Этим в полной мере воспользовались державы-победительницы (прежде всего Англия, Франция и США). Заключенный на Парижской мирной конференции Версальский мирный договор всю ответственность за войну, за жертвы и разрушения возлагал исключительно на Германию. Соответственно, ей предстояло возмещать потери победителей.

Германия лишилась практически всех колоний и части собственной территории. Наиболее чувстви-

¹² Цит. по: *Герварт Р.* Борьба с красной бестией: Контрреволюционное насилие в побежденных странах Центральной Европы // *Война во время мира. 1917–1923.* М., 2014. С. 9.

¹³ *Гинденбург П. фон.* Из моей жизни. М., 2013. С. 327.

тельными потерями стали, пожалуй, Эльзас и Лотарингия, которые отошли к Франции, и земли в Западной Пруссии и Силезии, переданные молодому Польскому государству. Настоящей занозой в теле стал для Германии так называемый Данцигский коридор – польские владения, отделившие основные германские территории от Восточной Пруссии.

На побежденную страну были наложены колоссальные репарации. По свидетельству Черчилля, один из британских министров заявлял: «Мы будем жать германский лимон до тех пор, пока в нем не заскрипят семечки»¹⁴, причем эта позиция полностью соответствовала народному мнению.

Сам Черчилль считал настроения и планы подобного рода опаснейшей ошибкой:

Экономические статьи договора были злобны и глупы до такой степени, что становились явно бессмысленными. <...> В этом диктате нашли свое отражение гнев держав-победительниц, а также вера их народов, что побежденную страну или какое-либо сообщество людей можно обложить такой данью, которая способна возместить стоимость современной войны¹⁵.

Целая серия кровопролитных социальных и национальных конфликтов разыгралась в суверенных государствах, образовавшихся на руинах Австро-Венгерской империи. Черчилль вполне обоснованно замечал:

Каждый народ, каждая провинция из тех, что составляли когда-то империю Габсбургов, заплатили за свою независимость такими мучениями, которые у древних поэтов и богословов считались уделом лишь обреченных на вечное проклятие¹⁶.

¹⁴ Черчилль У. Мировой кризис. М.; Л., 1932. С. 21.

¹⁵ Там же. С. 17–18.

¹⁶ Черчилль У. Вторая мировая война. Т. 1. С. 19.

Чрезвычайно жестокая Гражданская война разразилась в **Венгрии**, где противоборствующими сторонами выступили сторонники коммунистического пути развития и консервативные группировки (преимущественно военные), во главе с бывшим адмиралом имперского флота Миклошем Хорти. На короткое время коммунисты смогли захватить власть и развернули беспощадный политический террор. Однако завершилась борьба победой хортистов, также обрушивших репрессии но уже на левых.

Опасаясь как революционеров, так и крайне правых националистов, М. Хорти и его сподвижники выдвинули «сегедскую идею», в основе которой лежали венгерский национализм, принципы абсолютного примата интересов нации над интересами классовыми или сословными. Сам Хорти однажды без обиняков заявил, что будет расстреливать всех, кто нарушает порядок, но правых – с болью в сердце, а левых – с удовольствием и развлекаясь¹⁷.

Естественным катализатором национализма в Венгрии стали условия навязанного ей державами Антанты Трианонского мирного договора, приведшего к колоссальным территориальным потерям (Венгрия утратила около $\frac{2}{3}$ своей территории).

В **Австрии** переход от монархии к республике не сопровождался такими масштабными военными конфликтами, как в Венгрии. Однако и здесь либеральное правительство К. Реннера вынуждено было опираться на военизированную организацию Народное ополчение (Фольксвер, *Volkswehr*), которой руководил социал-демократ Юлиус Дейч. Значи-

¹⁷ См.: *Пушкаш А. И.* Взаимоотношения правящей партии хортистов и правооппозиционных течений (межвоенный период) // Кризис политической системы капитализма в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1982. С. 120.

тельная часть консерваторов, многие военные поддерживали и пополняли другую организацию – Союз защиты родины (Хеймвер, Heimwehr), во многом сходный с германским Фрайкором. К коммунистам Хеймвер относился с непримиримой ненавистью¹⁸, но и на правительство Реннера смотрел без особой симпатии.

Выступившая в годы войны союзницей Германии и Австро-Венгрии, **Османская (Турецкая) империя** потерпела вместе с ними жестокое поражение, оказавшись в полном смысле слова на краю гибели: державы Антанты готовили ее территориальное расчленение. Однако энергичный и решительный генерал Мустафа Кемаль смог объединить вокруг себя значительную часть поредевшей армии, отстранить от власти султана и начать строительство нового, национального и светского государства. Светскость и национализм стали для Кемалю, который принял титул *ататюрк* (отец всех турок), важнейшими принципами идеологии и основой основ политического курса¹⁹. Кемаль с одинаковой непреклонностью действовал против исламистов и против национальных меньшинств, стремившихся к независимости, часто демонстрируя большую жестокость (например, при подавлении восстания курдов в 1921 и 1925 гг.).

Балканские государства не могли не испытывать тревоги от того, что Турецкое государство не толь-

¹⁸ Одним из организатором Хеймвера являлся Э.-Ю. Пабст (1880–1970), который ранее находился в рядах германского Фрайкора и руководил убийством немецких коммунистов К. Либкнехта и Р. Люксембург.

¹⁹ Интересно, что национализм М. Кемалю и его решительность в борьбе с противниками восхищали А. Гитлера, утверждавшего, что Ататюрк оказал на него влияние, не меньшее, чем Б. Муссолини. См.: *Ihrig S. Atatürk in the Nazi Imagination*. Cambridge, Massachusetts, 2014.

ко уцелело, но быстро набирало силу. Однако между **Грецией, Болгарией**, а также новообразованным **Королевством сербов, хорватов и словенцев** существовали противоречия. Внутри этих стран тлеи или пылали острые этнические и социальные конфликты.

Французский маршал Ф. Фош, ознакомившись с условиями Версальского мирного договора, с удивлением заметил: «Это не мир. Это перемирие на двадцать лет»²⁰. Военачальник имел в виду вполне конкретное обстоятельство: сохранение Германией большей части ее государственной территории. Но, как это иногда бывает, предсказание оказалось и значительнее, и точнее, чем представлялось человеку, его сделавшему.

Ситуация во многих странах-победительницах, однако, также была далека от благополучия. **Великобритания**, казалось, находилась в зените славы и могущества. Ее главный враг, Германия, был повержен, а собственный военный потенциал далеко не израсходован. Однако существовало немало проблем.

На фронтах погибло 974 тысячи подданных Британской короны, еще 1,5 млн человек было ранено²¹. За годы войны правительство существенно повысило налоги. Неизбежное после заключения мира сокращение военных заказов грозило финансовыми проблемами для промышленников и сокращением рабочих мест. Одним из симптомов напряженных социальных и политических отношений стал рост популярности молодой партии лейбористов, лидеры которой, не принимая практики революций, симпатизировали идеям социализма.

²⁰ Цит. по: *Черчилль У.* Вторая мировая война. Т. 1. С. 17.

²¹ См.: *Сергеев Е. Ю.* Версальский мир и изменение ориентиров политики Великобритании // *Забывтая война и преданные герои.* М., 2011. С. 125.

В 1922–1923 гг. ситуация в Соединенном Королевстве осложнялась Гражданской войной, разразившейся в **Ирландии** между сторонниками полной независимости и теми, кто выступал за сохранение страной статуса британского доминиона (*унионисты*). Вооруженные столкновения приняли довольно масштабный характер. Правительственные войска применили против повстанцев-радикалов даже артиллерию и бронированные автомобили, причем поддержку армии активно оказывали британские добровольные вооруженные формирования – так называемые черно-коричневые (по цвету обмундирования и одновременно по аналогии с мастью собак породы фоксхаунд). Конфликты полыхали и в колониях Великобритании.

Очень непросто было положение **Франции**. Победа над Германией способствовала подъему национальной гордости и значительной частью общества оценивалась как итог долгого исторического противоборства, реванш за многочисленные унижительные поражения. Вместе с тем война нанесла колоссальный ущерб населению и экономике страны. На поле брани погибло около 1 млн 300 тысяч граждан Французской Республики; наиболее индустриально развитая северо-восточная зона страны пережила германскую оккупацию и была практически опустошена; 230 тысяч предприятий подверглись разрушению²².

Черчилль писал:

Поколение французов, с 1870 г. (начало Франко-прусской войны. – А. М.) мечтавшее о реванше, добилось триумфа, но губительной для национального организма ценой. Зарю победы Франция встретила изможденной²³.

²² См.: Уткин А. И. Первая мировая война. М., 2001. С. 551.

²³ Черчилль У. Вторая мировая война. Т. 1. С. 20.

К радости победы и горечи потерь примешивалась тревога, вызванная возможностью усиления Германии, пусть даже гипотетической. «Глубокий страх перед Германией, – отмечал Черчилль, – обуял французский народ на другой же день после его ослепительного триумфа»²⁴. Не случайно именно Франция ратовала за максимальное ослабление Германии.

К числу молодых европейских государств, которые в первые послевоенные годы смогли расширить территорию и значительно укрепить международный авторитет, относилась **Польша**. Ее успехам в немалой степени способствовала поддержка со стороны Франции, видевшей в сильном польском государстве своего рода форпост против Германии. Однако решительная политика Польши принесла ей немало врагов на международной арене. Особенно сильны были антипольские настроения в Германии. Внутри страны польским властям пришлось иметь дело с национальным сепаратизмом немцев, украинцев, литовцев.

Породив новые политические конфликты, Первая мировая война побудила политических лидеров ведущих стран мира принять меры по созданию межгосударственной структуры по поддержанию всеобщего мира.

В ходе Парижской конференции было принято решение о создании Лиги Наций, члены которой обязывались противодействовать любой попытке развязать новую войну, в частности, вводя против державы-агрессора экономические санкции. Возглавлял Лигу Наций Совет из четырех постоянных (Великобритания, Франция, Италия, Япония) и четырех непостоянных членов, избираемых на ежегодных ассамблеях.

²⁴ Черчилль У. Вторая мировая война. Т. 1. С. 20.

Однако уже в самом начале существования Лиги Наций ее потенциал был существенно подорван: в силу ряда политических обстоятельств США отказались от вступления в ряды миротворческого союза. Не стала его членом и Советская Россия.

Тем не менее ряду политиков с социалистическими убеждениями Лига внушала большой оптимизм и виделась чуть ли не прообразом единого мирового государства, которое будет создано без ужасов большевистской революции. Так, британец Дж. Г. Ласки в сочинении «Политическая грамматика» (1925) уверенно рассуждал о великом обществе, супергосударстве, в котором не будет места суверенитету отдельных государств²⁵.

4. Под знаком фасции

Сильнейшее разочарование в итогах войны испытывало общество в **Италии**. Война нанесла экономике страны значительный ущерб, что привело к обострению социальных противоречий. В 1919–1920 гг. по стране прокатилась мощная волна антиправительственных выступлений крестьян и рабочих, получившая наименование Красное двухлетие²⁶.

²⁵ См.: Сагалова А. Л. Международная организация и плюралистическая демократия во взглядах Г. Дж. Ласки // Власть. 2013. № 8. С. 160–166.

²⁶ Выступая против правительства, революционные группировки одновременно яростно боролись друг с другом. Яркую картину раздиравших страну конфликтов отразила в письме к Ф. Турати находившаяся в то время в Италии русская социалистка А. Кулишова: «Социалисты убивают католиков, Романья охвачена кулачными боями между социалистами и республиканцами, в Лигурии друг с другом сражаются социалисты и анархисты, и везде люди гибнут или получают раны в кровавых столкновениях с полицией и карабинерами <...>» (Цит. по: Джентиле Э. Военизированное насилие в Италии: Обоснование фашизма и истоки тоталитаризма // Война во время мира. С. 132).

Много недовольных было и в рядах политической элиты. Территориальные приобретения оказались совсем не так велики, как ожидалось. Представители разных сословий и социальных групп единодушно принимали тезисы об «ущербной победе» и «предательстве союзников». Националистические идеи приобрели популярность в разных группах населения, и не в последнюю очередь среди итальянской интеллигенции.

Ярким примером стал захват итальянскими националистами во главе с блистательным поэтом и оратором Габриэле Д' Аннунцио хорватского портового города Фиуме в сентябре 1919 г. Под знамя Республики Фиуме стекались самые оригинальные персонажи, своего рода маргинальные звезды политики: синдикалист А. Де Амбрис, бельгийский анархист Л. Кохницкий, профессиональный авиатор и авантюрист Г. Келлер. Правительство Италии, однако, выступление националистов не поддержало, более того, приняло меры к его подавлению.

Вполне закономерно, что именно в Италии в обстановке всеобщего недовольства, раздражения, ущемленной национальной гордости и страха перед будущим зародилась тоталитарная идеология фашизма. Лидером фашистов суждено было стать не богемному мятежнику, каким был Д' Аннунцио, и не кому-либо из жестких и суровых генералов, а бывшему социалисту, редактору газеты *Avanti* Бенито Муссолини.

Современники много писали о личности Муссолини, отзываясь о нем и с решительным неприятием, и с искренним восхищением (порой со смесью того и другого). Многие отмечали редкостное умение лидера фашистов потворствовать настроениям общества и ставить их себе на службу, а также воздействовать на эмоции толпы.

В 1919 г. под руководством Муссолини был создан Итальянский союз борьбы (*Fasci italiani di com-*

battimento), реорганизованный два года спустя в Национальную фашистскую партию (Partito Nazionale Fascista, PNF). Символом организации стала фасция (связка прутьев со вставленным в нее двухсторонним топориком), которая в Древнем Риме была атрибутом особых должностных лиц – ликторов²⁷. Фашисты вкладывали в символику фасции двойной смысл: с одной стороны – охрана порядка, с другой – единение, сплочение нации.

Принципу национального единства Муссолини и его сторонники придавали особое значение. Они призывали итальянцев отказаться от борьбы между разными классами и сословиями во имя отпора общим врагам. Врагами объявлялись как коммунисты, которых обвиняли в разжигании розни, так и спекулянты, разбогатевшие в годы войны.

Муссолини обличал интернационализм и космополитизм, не делая между ними особой разницы. В одной из своих речей он заявлял:

Прежде всего вы – итальянцы. Говорю вам: прежде, чем любить французов, англичан и готтентотов, я люблю итальянцев – людей одной крови со мною, одних привычек, говорящих на моем языке, принадлежащих к одной истории²⁸.

Фашисты организовали множество боевых отрядов, которые активно вступали в стычки со сторонниками коммунистов и анархистами. Униформой фашистских боевиков стали черные рубашки военного покроя.

²⁷ С течением времени фасция стала символом охраны порядка и закона (как ни парадоксально, но сегодня фасция красуется на эмблеме российской Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки).

²⁸ Цит. по: *Устрялов Н.* Итальянский фашизм. М., 1999. С. 19.

Крупные землевладельцы, часть предпринимателей и чиновничества довольно скоро стали оказывать фашистам поддержку как силе, способной противостоять левым. Коммунисты, надо отметить, сразу увидели в фашистах своих главных врагов, причем особую ненависть вызывало у них то, что фашисты завоевывали массы населения, находили поддержку в рядах пролетариата, т. е. теснили коммунистов на их собственном поле. Об этом писала К. Цеткин, сравнивая итальянский фашизм и режим Хорти в Венгрии:

Носителем фашизма является не маленькая каста, а широкие социальные слои, широкие массы, вплоть даже до самого пролетариата <...> Тысячные массы устремились в сторону фашизма. Он стал прибежищем для всех политических бесприютных, потерявших почву под ногами, не видящих завтрашнего дня и разочарованных²⁹.

Август 1922 г. был отмечен в Италии всеобщей забастовкой, а в конце октября фашисты организовали так называемый поход на Рим с целью осуществления государственного переворота.

Несколькими колоннами под началом четырех командиров (квадрумвиров) чернорубашечники двинулись к Вечному городу. Во время похода они занимали правительственные здания и арсеналы. Сторону мятежников приняли часть армии и генералитета. Под давлением правых король Виктор-Эммануил III отказался от попытки подавить путч. Муссолини прибыл в Рим, и монарх поручил ему сформировать правительство.

Поначалу Муссолини действовал осторожно, первое созданное им правительство было коалиционным. Своих идеалов он, однако, не скрывал и в 1923 г. заявлял:

²⁹ *Цеткин К.* Наступление фашизма и задачи пролетариата. М., 1923. С. 4, 11.

Люди устали от свободы. Теперь свобода перестала быть той непорочной и строгой девой, ради которой боролись и гибли поколения второй половины прошлого века. Для взволнованной и суровой молодости, вступающей в жизнь в утренних сумерках новой истории, есть другие слова, имеющие гораздо большую привлекательность. Эти слова: порядок, иерархия, дисциплина³⁰.

После победы фашистов на парламентских выборах в апреле 1924 г. Муссолини приступил к реорганизации государства и общества. В 1926 г. был принят Закон о защите государства, согласно которому распускались все партии, кроме фашистской. Учреждался Специальный трибунал безопасности государства, действовавший на основании законов военного времени. Широко практиковались аресты по политическим доносам.

Муссолини, занимая несколько ключевых государственных постов, стал официально именоваться «дуче» (duce) – вождь. Пропаганда фактически обожествляла его. Выражение «Дуче всегда прав» стало рефреном официальных публикаций в прессе, лозунгом и аксиомой.

Важно отметить, что, придя к власти, фашисты не распустили свои военизированные организации. Напротив, на их основе была сформирована Добровольная милиция национальной безопасности (Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale, NVSN), имевшая армейское вооружение и смешанное армейско-фашистское обмундирование. Главной задачей милиции вполне определенно провозглашалась «оборона фашистского режима»³¹.

³⁰ Цит. по: *Устрялов Н.* Итальянский фашизм. С. 20.

³¹ См.: *Джентиле Э.* Военизированное насилие в Италии: Обоснование фашизма и истоки тоталитаризма // *Война во время мира. 1917–1923.* М., 2014. С. 151.

Вместе с тем успешно реализовывались некоторые экономические и социальные программы. Активно шло строительство железных и шоссейных дорог, что не только улучшило систему коммуникаций, но и обеспечило немало рабочих мест. Возводились больницы, открывались государственные санатории, стадионы – Муссолини всячески подчеркивал свою любовь к спорту

Теоретическую основу социально-экономической политики составили идеи корпоративного государства. Владельцы средств производства (фабрик, заводов, шахт) и наемные работники должны составлять корпорации (синдикаты), трудиться как равноправные сотрудники и единомышленники. Подобные корпорации в Италии действительно создавались, но управление ими находилось в руках предпринимателей и, в очень большой степени, функционеров фашистской партии.

От многих догм раннего фашизма дуче довольно скоро отступил. Так, фашисты «первого призыва» жестко критиковали церковь, а Муссолини контактировал с Ватиканом. Стремился он и к союзу с промышленниками, крупными землевладельцами. Многие фашисты старого закала были постепенно удалены от власти.

В сфере внешней политики Муссолини практически сразу избрал агрессивный курс. Действовал он напористо, но до поры до времени ограничивал притязания относительно узкими географическими границами: Италия стремилась господствовать на Балканах и занимать ведущие позиции на Средиземном море.

Действия итальянских фашистов произвели сильнейшее впечатление на политиков, партийных и общественных деятелей. Многим казалось, что найден некий третий путь, отличный и от коммунизма, и от власти олигархической буржуазии.

Принципы, на которых строилось корпоративное государство по фашистскому образцу, восприняли и пытались реализовать авторитарные правители в разных странах: Э. Дольфус в Австрии, А. Салазар в Португалии, К. Ибаньес – в Чили и др.

5. Детища темных столетий

Идеи и политическая практика итальянских фашистов произвели сильное впечатление на современников. Несомненно, оказали они воздействие и на формирование еще более страшного политического движения – германского национал-социализма. Однако идеологии нацизма и фашизма полностью идентичны не были, да и исторические корни идей Адольфа Гитлера лежали преимущественно в германской почве³².

В сентябре 1919 г. Гитлер вступил в ряды небольшой, но весьма шумной Немецкой рабочей партии (Deutsche Arbeiterpartei). За спиной у будущего вождя нации были голодная юность, неудачные попытки поступить в Венскую академию художеств, участие в боях Мировой войны (ранение, отравление газами).

В феврале 1920 г., по предложению Гитлера, партия приняла новое название: Немецкая национал-социалистическая рабочая партия (Deutsche Nationalsozialistische Arbeiterpartei, NSDAP; русская аббревиатура – НСДАП). Соединение национализма и социализма не являлось чем-то новым. Французский политик и публицист фашистского толка Ш. Моррас с галльским изяществом отмечал, что «социализм, освобожденный от демократического и космополитического элемента, подходит национа-

³² См.: Рахимир П. Ю. Предваряющее размышление. Гитлер и историческое величие // Фест К. И. Адольф Гитлер. Пермь, 1993. Т. 1. С. 22.

лизму так же, как хорошо пошитая перчатка подходит красивой руке»³³.

Нацисты яростно критиковали буржуазный парламентаризм и одновременно нападали на коммунистов, которых обвиняли в предательстве национальных интересов Германии. Словесной полемикой они, впрочем, не ограничивались. Очень скоро у НСДАП появились вооруженные формирования – штурмовые отряды (SA – Sturmabteilungen), которые подобно итальянским чернорубашечникам дрались на улицах и в пивных (традиционно игравших роль политических клубов) с оппонентами партии. В организации отрядов штурмовиков видную роль сыграл Эрнст Рем, фронтовик, ветеран битвы под Верденом.

Впрочем, боевые дружины имели не одни нацисты. Монархически настроенные фронтовики создали организацию Стальной шлем, также включавшую военизированные отряды. Свои дружины формировали коммунисты. Даже у «мирных» социал-демократов имелась гвардия Эрхарда Ауэра (по имени и фамилии баварского политика-социалиста).

Гитлер проявил недюжинный талант оратора. Его речи, часто парадоксальные, производили на слушателей буквально сокрушительное впечатление. Он проклинал демократию, связывая с ней тяготы, которые испытывала страна; обвинял в экономических проблемах евреев и иностранцев. В речах Гитлера умело обыгрывались многие стереотипы антисемитизма, имевшего в Германии (да и в Европе в целом) вековые корни, а также реалии современного ему

³³ Цит. по: *Кабешев Р. В. Ж. Сорель и Ш. Моррас – первые попытки соединения синдикализма и национализма // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия «Международные отношения. Политология. Регионоведение». 2004. Вып. 1. С. 283.*

мира, как например, активное участие евреев в коммунистическом движении. В одном из выступлений в апреле 1923 г. Гитлер восклицал:

Говорят, что мы – горлопаны-антисемиты. Так точно, мы хотим вызвать бурю! Пусть люди не спят, а знают, что надвигается гроза. Мы хотим избежать того, чтобы и наша Германия была распята на кресте! Пусть мы негуманны! Но если мы спасем Германию, мы свершим величайший в мире подвиг³⁴.

Эмоциональную насыщенность, опасный романтизм национал-социализма оценил один из наиболее последовательных его критиков – сторонник Л. Д. Троцкого Дж. Оруэлл. В одном из эссе, написанных уже после начала Второй мировой войны, критикуя взгляды Г. Уэллса (а вместе с ним и всех либеральных прогрессистов), Оруэлл писал:

Он (Уэллс. – А. М.) не смог, да и сейчас не в состоянии понять, что национализм, религиозное исступление и феодальная верность знамени – факторы куда более могущественные, чем то, что сам он называл ясным умом. Детища темных столетий чеканным шагом двинулись в нашу эпоху, и если это призраки, то такие, которые требуют очень сильной магии, чтобы совладать с ними³⁵.

Популярности нацистов способствовали как экономические проблемы в Германии, так и внешнеполитическая ситуация. Настоящий взрыв ярости и возмущения вызвала в Германии предпринятая Францией и Бельгией в 1923 г. оккупация Рурского района (поводом послужила задержка Германией репарационных поставок). Тем не менее предпринятый нацистами в том же году «пивной путч» широкой поддержки в обществе не получил и был подавлен полицией. Гитлер и ряд его видных сторонников оказа-

³⁴ Цит. по: *Фест И. К.* Адольф Гитлер. Т. 1. С. 147.

³⁵ *Оруэлл Дж.* «1984» и эссе разных лет. М., 1989. С. 239.

лись в тюрьме. Условия содержания, впрочем, строгостью не отличались. В заключении Гитлер написал свою самую известную книгу – «Mein Kampf» («Моя борьба»), проникнутую ненавистью к парламентаризму, демократии, коммунистам и евреям.

6. Парад диктаторов и террористов

Наряду с новой по типу фашистской диктатурой Муссолини и нацистским движением в Германии в Европе в середине – второй половине 1920-х гг. возникали, так сказать, классические, диктаторские режимы различной степени жестокости. Нередко в исторической литературе эти авторитарные режимы также попадают в разряд фашистских. Такой подход особенно типичен для советских авторов и берет свое начало в официальной пропаганде 1920-х гг., когда в СССР фашистами назывались все без разбора противники коммунистов. На деле, однако, среди диктаторов были как сторонники, так и противники фашизма и (или) нацизма.

Неотъемлемой чертой фашистских и нацистских режимов (также имевших отличия между собой) был тоталитаризм, предполагавший создание однопартийной системы, вторжение государства во все сферы жизни общества, господство единой (и признанной единственно верной) идеологии. «Классические» диктаторы обычно ограничивались репрессиями по отношению к политическим противникам при сохранении части демократических институтов. К числу таковых относилась установленная в 1923 г. в **Испании** диктатура генерала М. Примо де Риверы, который, впрочем, пытался заимствовать отдельные элементы из опыта итальянских фашистов.

Диктаторский, по сути, режим был установлен в **Польше** Ю. Пилсудским. Совершив в мае 1926 г. военный переворот, этот энергичный, обладавший незаурядными административными талантами по-

литик с революционным прошлым объявил курс на санацию (оздоровление) общества. Методы борьбы с оппозицией использовались весьма жесткие, но ничего подобного тоталитарной идеологии Муссолини или Гитлера создано не было. Дело ограничивалось расплывчатыми призывами к порядку.

У оппозиционеров (как правых, так и левых) одним из общепринятых способов борьбы стал терроризм. В 1922 г. в Берлине члены тайной организации «Консул», объединявшей преимущественно бывших фрайкоровцев, расстреляли ехавшего в открытом автомобиле министра иностранных дел В. Раттенау. В Болгарии члены местной компартии в апреле 1925 г. взорвали бомбу в столичном соборе Святой Недели, когда там находились высшие должностные лица государства. Погибло более двухсот человек, в том числе двенадцать генералов болгарской армии. Однако царь Борис и премьер-министр Цанков³⁶, служившие главной целью террористов, уцелели.

7. «Ревущие двадцатые»

Во второй половине 1920-х гг. в ряде стран ситуация несколько изменилась к лучшему. Мировая экономика переживала период подъема. «Золотые двадцатые» в Германии принесли определенную стабильность; «ревущие двадцатые» (The Roaring Twenties) в США стали эпохой экономического процветания, продиктованного тем, что Соединенные Штаты превратились в крупнейшего кредитора Германии и других европейских стран.

³⁶ Александр Цанков, ученый юрист и экономист, пришел к власти в 1923 г. путем вооруженного переворота; за жестокие расправы с коммунистами получил прозвище «кровавый профессор». В 1932 г., находясь в отставке, организовал партию Народное социальное движение, идеология и программа которой были близки фашистским.

Согласно принятому в 1924 г. так называемому плану Дауэса (по фамилии вице-президента США Чарльза Дауэса) Германия получила большие кредиты, позволявшие ей поднять экономику и выплатить репарации.

Экономика в США развивалась быстрыми темпами. Правда, это развитие сопровождалось не менее (а пожалуй, и более) активным ростом преступности, но все же президент США Герберт Гувер (одержавший победу на выборах 1928 г.) имел все основания пообещать американцам реализацию плана под весьма оптимистическим девизом: «Курица в каждой кастрюле, автомобиль в каждом гараже».

Интересно, что в СССР на 1920-е гг. пришелся период Новой экономической политики (НЭП) – правительство отказалось от курса военного коммунизма и пошло на некоторые уступки законам рынка, сохраняя, однако, жесткий контроль над обществом и в политической, и в социальной сфере. У целого ряда европейских политиков и русских эмигрантов возникла уверенность, что большевистский режим способен к перерождению и постепенно утратит черты однопартийной диктатуры. Впрочем, советское правительство начало сворачивать НЭП несколько раньше, чем в Европе и США завершилась «эпоха процветания».

Еще одним важным событием 1920-х гг. стало официальное признание СССР многими ведущими державами мира. В 1924 г. соответствующие заявления сделали правительства Великобритании, Италии, Норвегии, Швеции, Австрии, Греции, Дании, Венгрии, а к началу 1925 г. Советский Союз установил дипломатические отношения с 21 страной.

На международной арене также наметилось некое ослабление напряжения. Этому в немалой степени способствовала Международная конференция, прошедшая в октябре 1925 г. в Локарно. На ней был

подписан так называемый Рейнский пакт о неприкосновенности границ между Германией, Францией и Бельгией. Германия также подписала арбитражные договоры с Чехословакией и Польшей, в которых содержался отказ от практики военного разрешения территориальных споров.

Конечно, ситуация в мире и внутри отдельных стран в конце 1920-х гг. не была достаточно спокойной. На улицах германских городов продолжались стычки политических группировок. В СССР сохранялась практика преследований по политическим мотивам. Тем не менее немалому числу людей будущее представлялось все более благополучным.

8. Глобальный кризис

Глобальный экономический кризис, вошедший в историю под названием «Великая депрессия» (1929–1933), похоронил надежды на стабильность и процветание.

Относительно причин разразившегося бедствия у историков существуют разные точки зрения. Не вдаваясь в обсуждение, необходимо отметить, что кризис сопровождался не инфляцией (столь привычной для современного россиянина), а дефляцией – процессом противоположным, но не менее разрушительным. При значительном падении цен на товары производители, обладавшие определенными их запасами, разорялись. Разорялись и держатели ценных бумаг, также дешевевших. Начались массовые увольнения, росла безработица. Производить новую продукцию становилось невыгодно. Даже в относительно благополучных странах население переносило лишения, а правительства активно вмешивалось в экономику, вводя элементы регулирования.

Избранный президентом США в 1932 г. Франклин Делано Рузвельт принял так называемый новый курс, построенный на идеях британского экономи-

ста Дж. М. Кейнса. Был разработан и введен Кодекс честной конкуренции, по которому устанавливались объемы производства, определялись условия торгового кредита и, что самое важное, предпринимателям запрещалось продавать товары дешевле установленных цен.

Многие меры, такие, например, как уничтожение товаров и продуктов во избежание дальнейшего падения цен, были болезненными для населения. Происходило немало социальных эксцессов: демонстрации, «марши голодных», забастовки, стычки протестующих с полицией (иногда с применением огнестрельного оружия).

Еще одним своеобразным проявлением кризиса, вышедшего далеко за рамки экономики, стал рост симпатий значительной части населения к преступникам, особенно если они грабили банки (банкиров многие считали главными виновниками бедствия). Налетчики Бонни и Клайд (Бонни Паркер и Клайд Берроу), Джон Диллинджер, Эдди Бенц стали героями эпохи в не меньшей степени, чем многие политики, диктаторы или реформаторы. Впрочем, правительство Рузвельта уделяло много внимания социальному обеспечению (пенсии, пособия безработным, организация общественных работ). В итоге кризис удалось погасить.

Во Франции правительства 1929–1932 гг. проводили курс, основанный на принципах дирижизма, т. е. частичного регулирования экономики государством. В Великобритании борьбу с кризисом возглавило коалиционное правительство лейбористов и консерваторов во главе с лейбористом Дж. Р. Макдональдом. И здесь государство стало вмешиваться в экономику. Впрочем, в Великобритании кризис был гораздо менее острым, чем в США и многих странах Европы.

9. Нацисты у власти

В небогатых странах, экономика которых и без кризиса имела немало проблем, в 1930-е гг. вновь стала нарастать политическая радикализация. На волне ее устанавливались авторитарные или тоталитарные режимы. В Германии стремительно усиливали позиции, с одной стороны, нацисты, с другой – коммунисты. НСДАП к тому времени очень изменилась: Гитлер, несмотря на недовольство части соратников, установил контакты с крупными промышленниками и финансистами, стал вхож в высшие политические круги. Численность нацистской партии к концу 1932 г. достигла почти миллиона человек – это не была уже маргинальная экзотическая группировка начала 1920-х гг.

В ноябре 1932 г. нацисты весьма успешно выступили на выборах в германский рейхстаг, получив 33 % голосов. Вторыми были социал-демократы, третьими – коммунисты во главе с Э. Тельманом.

В сложившейся ситуации президент Германии, 86-летний фельдмаршал П. фон Гинденбург, считал, что нацисты все же не так плохи, как левые, и в январе 1933 г. назначил А. Гитлера рейхсканцлером.

Тяжелую руку нового лидера Германия ощутила очень скоро. В феврале 1933 г., после провокации с поджогом рейхстага, президент Гинденбург подписал указ «О защите народа и государства». Этим указом ограничивались права и свободы граждан (свободы слова, собраний, прессы); правоохранительные органы получили право просматривать частную корреспонденцию и прослушивать телефонные разговоры.

В июле 1933 г. был принят закон «Против образования новых партий», приведший к превращению НСДАП в единственную партию. На коммунистов

обрушился настоящий шквал репрессий. В январе 1934 г. было фактически ликвидировано федеративное устройство Германского государства; ландтаги во всех землях распускались.

Помимо коммунистов и сепаратистов большой опасностью для Гитлера стали бывшие соратники. Многие ветераны нацистского движения, особенно бойцы штурмовых отрядов, резко критиковали рейхсканцлера за отступление от «истинного национал-социализма», выдвигали лозунг «второй революции». Лидерами недовольных стали Г. Штрассер и предводитель штурмовиков-коричневорубашечников Э. Рем. Завязался еще один узел противоречий: штурмовики претендовали на роль главной вооруженной силы в стране. Это вызывало недовольство кадровых офицеров, а без поддержки рейхсвера Гитлер не мог осуществить свои внешнеполитические планы.

Кровавым разрешением конфликта стала «Ночь длинных ножей» в июне 1933 г. Бойцы охранных отрядов (СС), появившихся внутри штурмовых отрядов как личная охрана Гитлера, учинили настоящую бойню коричневорубашечников Рема. Как отмечалось в документах Нюрнбергского трибунала, всего было убито 1076 человек, преимущественно членов НСДАП.

В связи с «Ночью длинных ножей» Черчилль заметил, что Гитлер стал далеко не первым в истории «революционным вождем, отталкивающим ногой ту самую лестницу, по которой он взобрался на головокружительные вершины»³⁷.

Летом 1934 г., после смерти рейхспрезидента Гинденбурга, Гитлер официально стал носить титул «фюрер» (вождь), сосредоточив в своих руках всю

³⁷ Черчилль У. Вторая мировая война. Т. 1. С. 53.

верховную власть в стране. Добившись власти, он реализовал свои антисемитские планы и намерения. В 1935 г. были опубликованы законы «О гражданстве Рейха» и «Об охране германской крови и германской чести». Евреи фактически лишались гражданских прав; браки между евреями и полноправными германскими подданными были запрещены.

Следует отметить, что при всей своей жестокости и несоответствии самым общим нормам гуманизма нацистский режим в Германии сопровождался определенными успехами в экономике. Элементы государственного планирования, системы социальной защиты (конечно, для «полноценных» граждан) существенно смягчили удары кризиса.

Гитлеровское правительство, игнорируя ограничения Версальского договора, быстрыми темпами укрепляло армию. В 1935 г. в Германии была восстановлена всеобщая воинская повинность, интенсивно росла военная авиация, развивалась военная промышленность и т. д. Все это обусловило симпатии к фюреру со стороны офицерства.

Было и еще одно немаловажное обстоятельство, суть которого ясно выразил выдающийся финский государственный деятель (и бывший генерал российской императорской армии) К. Г. Маннергейм. В 1936 г., во время визита в Великобританию, он встретился с королем Эдуардом VIII и имел с ним примечательную беседу. Маннергейм вспоминал:

Я заметил, что какого бы мнения ни придерживались о национал-социализме, нельзя отрицать одного обстоятельства: он покончил с коммунизмом в Германии на пользу всей западной культуре. Король сказал, что придерживается того же мнения <...>³⁸

³⁸ Маннергейм К. Г. Мемуары. М., 1999. С. 213.

В 1936 г. Германия и Япония подписали особое соглашение о совместной борьбе с коммунизмом – Антикоминтерновский пакт. Позже к нему присоединилась Италия и еще несколько государств.

10. Нашествие саранчи

По воспоминаниям У. Черчилля, британский министр координации обороны Томас Инскип, рассуждая о начале 1930-х гг., использовал библейское выражение: «Годы, которые пожирала саранча»³⁹. Действительно, многие инициативы Лиги Наций, правительств отдельных стран, направленные на сокращение военной угрозы, оказывались малоэффективны, исчезали без следа, как уничтоженные саранчой всходы.

В конце 1933 г. Гитлер заявил, что германское правительство не будет более принимать участия в деятельности Лиги Наций. Военная мощь Германии продолжала нарастать. «Германия была под властью Гитлера, – писал Черчилль, – и Германия вооружалась»⁴⁰.

Малорезультативной из-за разногласий ведущих держав оказалась проходившая в 1932–1935 гг. Женевская конференция по разоружению. Между тем под влиянием политических успехов нацистов в Германии и фашистов в Италии в ряде европейских стран в 1930-е гг. активизировались фашистские и радикально-националистические движения. Определенную роль в росте их популярности сыграла востребованность экономических доктрин фашизма в условиях кризиса. Среди влиятельных нацистских и фашистских организаций были хорватские усташи в Югославии, «Железная гвардия» (Румыния), Национал-социалистическая партия трудящихся (Польша), «Огненные кресты» (Франция) и др.

³⁹ Иоиль 2:25 (Черчилль У. Вторая мировая война. Т. 1. С. 42).

⁴⁰ Черчилль У. Вторая мировая война. Т. 1. С. 45.

В 1932 г. возник Британский союз фашистов, который возглавил бывший член партии лейбористов О. Мосли, но особой популярностью он не завоевал.

Идеологию, близкую к итальянскому фашизму, исповедовали члены организации «Испанская фаланга». Ситуация в стране была сложной. Экономический кризис привел к падению диктатуры генерала М. Примо де Риверы (1930) и ликвидации монархии (1931). Однако пришедшее к власти в молодой республике либеральное правительство Н. Алькала Саморы скоро стало подвергаться ударам и справа и слева.

Укрепление позиций фашизма и нацизма сопровождалось яростной борьбой за власть, одновременно развернувшейся в нескольких странах. В июле 1934 г. австрийские нацисты при поддержке Германии подняли путч против правительства канцлера Э. Дольфуса, который явно симпатизировал идеям итальянского фашизма и Муссолини. Канцлер погиб, но путч был подавлен. При этом всего несколькими месяцами раньше Дольфус при поддержке хеймвера подавил вооруженные выступления левых (радикальных социалистов, анархистов).

Вместе с тем фашисты разных стран стремились объединить свои усилия в борьбе с коммунизмом и «прогнившей демократией». В декабре 1934 г., по инициативе Муссолини, состоялся Всеевропейский фашистский конгресс. Характерно, что германские нацисты в нем участия не приняли. Более того, Муссолини подверг идеи и действия Гитлера жесткой и язвительной критике. Однако все выпады «дуче» были не более чем декларацией: агрессивный внешнеполитический курс неизбежно должен был сделать Германию и Италию союзниками.

11. Правые и левые: встречный бой

В феврале 1934 г. в Париже прокатилась волна бурных выступлений, организованных фашистскими и

ультраправыми организациями. Состав «путчистов» отличался пестротой. В их рядах находились «Огненные кресты», разделявшие идеи итальянских фашистов, «Французское действие» (Action française), исповедовавшее монархические идеалы, мелкие националистические организации. Повод для демарша был весьма выигрышный: коррупция и финансовые аферы некоего Стависского (выходца из России, еврея по национальности). Волнения, однако, были подавлены.

Произошедшие события подтолкнули французских социалистов и коммунистов к союзу. 27 июля 1934 г. они подписали «Пакт о единстве действий», предусматривавший совместную борьбу с фашистскими организациями. Социалисты, со своей стороны, имели давний опыт сотрудничества с влиятельной Радикальной партией, программа которой носила центристский, отнюдь не революционный характер. В июле 1935 г. под лозунгами борьбы с фашизмом коммунисты, радикалы и социалисты объединились в Народный фронт.

В мае 1936 г. Фронт одержал убедительную победу на выборах в Палату депутатов. Правительство возглавил социалист Л. Блюм, председателем Палаты депутатов стал лидер Радикальной партии Э. Эррио, а его заместителем (впервые в истории Франции) – коммунист Ж. Дюкло.

Политика создания народных фронтов получила одобрение VII конгресса Коминтерна, хотя ранее его лидеры решительно выступали против союза с социал-демократами. Правительство Блюма особым декретом запретило деятельность фашистских организаций, многие из которых, впрочем, вскоре появились вновь под иными названиями.

Некоторые противники коммунизма в условиях победы Народного фронта встали на путь террора. Особенно жестоко действовала группировка «Се-

кретный комитет революционного действия», которую противники и журналисты нарекли «кагулярами» (от «la Cagoule» – маска-капюшон с прорезями для глаз). У кагуляров в ход шли провокации, политические убийства, поджоги. Они пользовались активной поддержкой Муссолини и сочувствием части французских военных.

В январе 1936 г. был создан Народный фронт в **Испании**. В его состав вошли коммунисты, социалисты, леволиберальные партии и объединения. В феврале Народный фронт победил на парламентских выборах. Умеренный президент Н. Алькала Самора был смещен, и его место занял левый либерал М. Асанья.

Курс на кардинальные реформы спровоцировал в Испании острые социальные конфликты. Ситуацию усугубило то обстоятельство, что радикальные левые группировки при попустительстве правительства развернули яростную атаку на церковь, причем дело доходило до чудовищных эксцессов: поджога монастырей, осквернения реликвий, разгрома кладбищ, избиения и даже убийства священников, монахов и монахинь. Вместе с тем начавшаяся аграрная реформа настроила против правительства крупных землевладельцев.

В сложившейся ситуации часть испанского генералитета организовала переворот с целью ликвидации власти левых.

Разразившаяся в июле 1936 г. Гражданская война между сторонниками Народного фронта и военной диктатуры, во главе которых встал генерал Ф. Франко⁴¹, втянула приверженцев левых и правых

⁴¹ Наиболее вероятным лидером антиправительственного переворота считался генерал Х. Санхурхо, который еще в 1932 г. предпринял неудачную попытку свергнуть правительство, попал в тюрьму и был амнистирован. Однако в самом начале мятежа 1936 г. он погиб в авиакатастрофе.

идей буквально со всего мира. На стороне Народного фронта, в составе интернациональных бригад, сражались коммунисты, социалисты, анархисты из различных стран; помощь ему оказывали советские специалисты. Однако союзники плохо ладили друг с другом. Среди левых пылали раздоры; взаимную неприязнь не скрывали приверженцы идей Сталина и Троцкого.

Под знамена Франко встали сторонники консерватизма самого разного толка и даже монархисты. Примкнули к генералу и фалянгисты. Правда, своего лидера они потеряли в самом начале борьбы. В ноябре 1936 г. Х. А. де Ривера был расстрелян сторонниками Народного фронта.

В числе иностранных союзников Франко вошли итальянский добровольческий корпус и германский авиационный легион «Кондор». Активную помощь оказала франкистам соседняя Португалия, которая направила в Испанию около 20 тыс. солдат и предоставила свои порты для доставки оружия. Имелись у Франко и весьма экзотические для Испании союзники: Ирландская бригада О'Даффи и русские белоэмигранты⁴².

Как и всякая гражданская война, война в Испании отличалась чрезвычайно жестоким характером: практически все участники расстреливали пленных, брали и убивали заложников.

Завершилась борьба, как известно, победой сторонников Франко (1939), который установил в стране авторитарный режим и принял титул по-

⁴² Часть русских белоэмигрантов восприняла Гражданскую войну в Испании как продолжение проигранной ими в России борьбы с большевизмом. Численность русских добровольцев в войсках Франко, впрочем, была очень невелика (с военной точки зрения, ничтожна) – около ста человек.

жизненного правителя – «каудильо». Коммунисты и анархисты подверглись суровым гонениям.

Сдавали позиции левые и во Франции, хотя здесь обошлось без кровавых эксцессов. В апреле 1938 г. вместо социалиста Л. Блюма пост премьер-министра занял лидер радикальной партии Э. Даладье. Не отказываясь официально от сотрудничества с социалистами, он начал отходить от социальной политики Национального фронта.

12. Запах пороха...

Еще до завершения кровопролитной войны в Испании развернулись события, послужившие непосредственным прологом ко Второй мировой войне. В 1935 г. разразилась Итало-эфиопская война. Муссолини стремился обеспечить Италии колонии. Завоевание земель на севере Африки вполне соответствовало постоянным декларациям дуче о возрождении Римской империи. Плохо вооруженная, фактически средневековая армия Эфиопии оказала итальянцам отчаянное сопротивление, но в конце концов, разумеется, была побеждена (1936).

Англия, Франция и ряд других стран требовали от Италии прекратить агрессию; Лига Наций ввела против Рима санкции, но эти меры носили скорее демонстративный характер.

Успехи Муссолини произвели сильное впечатление на германских политиков и общество. По словам Черчилля, «даже те элементы (в Германии. – А. М.), которые не одобряли политику или действия Муссолини, восхищались тем, как быстро, удачно и безжалостно, казалось, была проведена эта кампания»⁴³.

Гитлер также решил действовать. В марте 1936 г. германские войска оккупировали Рейнскую зону. При подготовке и в начале этой операции фюрер ис-

⁴³ Черчилль У. Вторая мировая война. Т. 1. С. 87.

пытывал сильнейшую неуверенность, но Франция, интересы которой непосредственно затрагивались, на военный отпор не решилась.

Важным элементом международной политики стало сближение Германии и Италии. В октябре 1936 г. был подписан итало-германский пакт, получивший, с легкой руки Муссолини, название «Ось Берлин – Рим». Италия и Германия разграничили сферы экспансии на Балканах и в Дунайском бассейне, согласовывали свои действия в Испании. Италия начала постепенно отходить от политики поддержки Австрийской республики.

Муссолини, по приглашению Гитлера, совершил продолжительный визит в Германию. Дуче был поражен успехами немецкой экономики, мощью армии, энтузиазмом публики, приветствовавшей его и Гитлера. Гвоздем программы стало совместное выступление диктаторов на Олимпийском стадионе в Берлине. Муссолини произнес речь по-немецки и был награжден бурными овациями и восторженными криками слушателей. Смысл его выступления сводился к следующему: отныне Германия и Италия будут «стоять плечом к плечу, чтобы ни случилось»⁴⁴.

Новым этапом германской экспансии стал аншлюс (присоединение) Австрии весной 1938 г. Канцлер Австрии К. фон Шушниг, не обладая твердостью Дольфуса, постоянно шел на уступки Гитлеру. Он согласился поддержать курс Германии во внешней политике, разрешил некоторым нацистским организациям вступить в правящий Отечественный фронт, в конце концов даже предоставил пост министра внутренних дел лидеру австрийских нацистов А. Зейсс-Инкварту. Однако австрийского суверенитета это не спасло. В марте 1938 г. в Австрию

⁴⁴ Белов Н. Я был адъютантом Гитлера. Смоленск, 2003. С. 64.

были введены германские войска, которым местные нацисты организовали восторженный прием.

И вновь ведущие страны Европы избрали путь умиротворения Германии. Незадолго до аншлюса британский премьер Н. Чемберлен прямо заявил в парламенте, что малым государствам Европы не приходится рассчитывать на защиту Лиги Наций.

Аншлюс окончательно вселил в Гитлера уверенность в своих силах и готовность к решительным агрессивным действиям.

Впрочем, политическая ситуация в то время обострилась не только в Европе. Началась полномасштабная война между Японией и Китаем (1937), произошел японо-советский конфликт в районе озера Хасан (1938).

Рост военной мощи и агрессивная внешняя политика Германии, естественно, внушали тревогу правящим кругам Великобритании и особенно Франции. Обеспокоено было и руководство СССР. Однако договориться о взаимодействии стране победившего социализма и западным демократиям оказалось невероятно трудно даже перед лицом явной угрозы.

Сам Советский Союз, в сравнении с первыми годами своего существования, сильно изменился. Планы мировой революции были отложены. И. В. Сталин считал, что СССР должен готовиться к существованию во враждебном окружении. Это означало создание в сжатые сроки сильной армии и оборонной промышленности. Ускоренная индустриализация, развитие вооруженных сил сочетались с массовыми политическими репрессиями, жертвами которых пали наиболее видные деятели революции, ленинская гвардия: А. Б. Каменев, А. И. Рыков, Г. Е. Зиновьев, В. А. Антонов-Овсеенко и многие другие. Был уничтожен также целый ряд лидеров Коминтерна.

Неукротимый противник Сталина Л. Д. Троцкий заявлял, что в СССР произошел термидорианский

переворот, главным двигателем которого стала бюрократия⁴⁵.

Во внешней политике СССР стремился действовать с позиций великой державы, участвовать в решении основных межгосударственных проблем. Однако у руководства Великобритании и Франции подобные претензии обычно встречали холодный прием. Так, при проведении Германией аншлюса Австрии СССР выступил с предложением собрать для обсуждения создавшегося положения международную конференцию, но ни Великобритания, ни Франция эту инициативу не поддержали.

Наиболее циничную, но бесперспективную попытку удовлетворить агрессора представлял собой печально известный Мюнхенский стовор, приведшей к гибели Чехословацкого государства.

Импульсом для этого драматического события стали претензии Германии на Судетскую область Чехии, население которой было преимущественно немецким. Согласно имевшимся соглашениям Чехословакия могла рассчитывать на военную помощь Франции и СССР. Однако французское правительство предпочло договориться с Гитлером, а готовность Советского Союза оказать помощь в одностороннем порядке встретила решительное сопротивление целого ряда государств (особенно Польши).

30 сентября 1938 г. Гитлер, Муссолини, Даладье и Чемберлен подписали в Мюнхене соглашение, согласно которому Судеты передавались Германии с проведением в них плебисцита о судьбе области.

⁴⁵ В 1929 г. Л. Д. Троцкий был выдворен из СССР. В 1936 г. завершил работу над книгой «Преданная революция», в которой обличал «сталинский термидор». В 1940 г. был убит Р. Меркадером, испанским коммунистом и агентом советского Комиссариата внутренних дел.

Представителей Чехословакии не допустили даже к обсуждению документа.

Вернувшись в Лондон, Н. Чемберлен гордо заявил публике, встречавшей его на аэродроме: «Я привез вам мир!» Совсем иначе (и более прозорливо) оценил ситуацию Черчилль. В одной из своих речей он заявил:

<...> Мы пережили ужасный этап нашей истории, когда было нарушено все равновесие Европы и когда на время западным демократиям вынесен ужасный приговор: «Тебя взвесили и нашли легковесным»⁴⁶. И не думайте, что это конец. Это только начало расплаты⁴⁷.

В середине марта 1939 г. германские войска в нарушение Мюнхенского соглашения оккупировали Чехию, которая была включена в состав рейха как протекторат Богемии и Моравии. В Словакии возникло формально суверенное, а на деле полностью зависимое от Германии государство под руководством авторитарного лидера Й. Тисо. Еще раньше отдельные территории несчастного чехословацкого государства получили Польша и Венгрия.

Действия Германии подтолкнули к агрессии Муссолини. В начале апреля 1939 г. итальянские войска высадились в Албании и после коротких стычек со слабой албанской армией оккупировали страну. «Корабль мира, – грустно заметил по этому поводу Черчилль, – дал течь во многих местах»⁴⁸.

Советский Союз в сложившейся ситуации пытался привлечь Англию и Францию к совместной борьбе против германской агрессии, но тщетно.

⁴⁶ Слова, обращенные пророком Даниилом к царю Валтасару (*Дан.* 5: 27).

⁴⁷ Черчилль У. Вторая мировая война. Т. 1. С. 151–152.

⁴⁸ Там же. С. 161.

Британский премьер-министр Н. Чемберлен не доверял советским инициативам. Еще меньше к сотрудничеству с СССР стремились лидеры Польши, Румынии, стран Прибалтики, которые, по меткому определению У. Черчилля, «не знали, чего они больше боялись – германской агрессии или русского спасения»⁴⁹.

Начавшиеся в середине апреля 1939 г. трехсторонние переговоры между СССР, Великобританией и Францией о создании единого антигерманского фронта остались безрезультатными. В сложившейся ситуации руководство СССР встало на путь сближения с Германией, итогом которого стал пакт Молотова – Риббентропа с секретными протоколами о разделе сфер влияния между Советским Союзом и Германией (август 1939). Соглашение с СССР развязало руки Гитлеру для решительных действий в Европе.

Германия не особенно скрывала, что следующей ее жертвой должна стать Польша. Еще в 1938 г. из Берлина стали раздаваться настоятельные требования передать под германский контроль Данцигский коридор и земли в районе «вольного города Данцига». Стоявшие во главе польского государства соратники Ю. Пилсудского (сам маршал умер в 1935 г.) в большинстве своем крайне негативно относились к СССР и считали, что Германия на полномасштабный военный конфликт не пойдет. Это была ошибка, и ошибка страшная.

31 августа 1939 г. группа агентов из немецких спецслужб (абвер и СС) имитировала нападение поляков на радиостанцию в городе Гляйвице. Эти события стали прологом ко Второй мировой войне.

⁴⁹ Черчилль У. Вторая мировая война. Т. 1. С. 166.

Мирный период, на который так надеялось человечество, продержался около двух десятков лет – ничтожный в исторических масштабах срок, словно от рождения до юношества одного человека.

Безусловно, агрессором и, значит, основным виновником новой Мировой войны явилась нацистская Германия. Однако война была порождена и всей политической, экономической ситуацией межвоенного периода.

Мир пал жертвой распространения правого и левого радикализма, национализма; стремления государств к гегемонии; устоявшейся привычки решать международные проблемы при помощи силы; некомпетентности и эгоизма политических элит; готовности широких масс принимать тоталитарные идеологии и политические режимы. И пожалуй, именно хрупкость системы отношений, сложившихся после Первой мировой войны, – самый серьезный и суровый урок ее недолгого существования.

Список иллюстраций

1. Миклош Хорти, диктатор Венгрии
2. Мустафа Кемаль Ататюрк
3. Освальд Мосли, лидер британских фашистов
4. Генерал Франсиско Франко
5. Бенито Муссолини среди своих приверженцев
6. Юзеф Пилсудский со своими сторонниками во время Майского переворота. 1926 г.
7. Лидер румынской «Железной гвардии» Хория Сима среди своих сторонников
8. Уличные бои в Берлине. 1919 г. Группа коммунистов-спартаковцев. Почтовая открытка
9. Гражданская война в России. Л. Д. Троцкий среди бойцов Красной армии
10. Грабительница Бонни Элизабет Паркер, символ эпохи Великой депрессии
11. Уинстон Черчилль, премьер-министр Великобритании
12. Хосе Антонио Primo де Ривера, лидер испанских фалангистов
13. Эдуард Эррио, французский государственный деятель
14. Чарльз Дауэс, американский государственный деятель



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14

Музыковеды о политике. Жак Гандшин и Ижини Англес: из писем 1930-х годов*

Ж. В. Князева (Санкт-Петербург)

Предлагаемая статья основана на материалах переписки двух крупных европейских музыковедов второй четверти XX в. – Жака Гандшина и Ижини Англеса¹. Мы рассмотрим один аспект и один временной отрезок обширной переписки ученых, а именно – содержащиеся в письмах 1930-х гг. высказывания по вопросам актуальной тогда политики².

* В несколько сокращенном виде статья ранее опубликована в сербском журнале «Muzikologija» (Časopis muzikološkog institute SANU. №. 1. 2016 (20). P. 53–68).

¹ Эта переписка хранится в двух архивных собраниях: 1) оригиналы писем Гандшина и несколько черновиков писем Англеса (76 единиц) – в Барселоне, в фонде Ижини Англеса, в Музыкальном отделе Национальной библиотеки Каталонии (Fons Higiní Anglès: Correspondència. Biblioteca de Catalunya. Secció de Música, M 7084/74; далее: BC); 2) письма Англеса и машинописные копии писем Гандшина (142 единицы) – в Институте музыкознания Университета Вюрцбурга (Германия) (Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg. Jacques Handschin Nachlass, B 1/21; далее: HN). Лишь недавно (в 2014 г.) впервые сведенная воедино и каталогизированная переписка насчитывает 182 письма (1926–1954 гг.). Ни один документ из этой коллекции пока не опубликован. Рабочий каталог корреспонденции хранится (в электронном виде) у автора настоящей статьи; его публикация планируется на страницах монографии, посвященной эпистолярному наследию Жака Гандшина, работа над которой ведется в РИИИ в рамках проекта «Новые документы по истории искусствознания: XX век».

² Политические события 1920-х гг. оказались не затронутыми в переписке ученых. На годы Второй мировой войны их контакт прервался. Письма послевоенного периода требуют отдельного изучения, и я надеюсь обратиться к нему в одной из последующих публикаций.



Ижини Англес

Жак Гандшин



Конечно, оба музыковеда не были политологами, и суждения их по этому вопросу непрофессиональны³, порой тенденциозны или просто наивны. Однако размышления ученых о происходившем дают нам шанс взглянуть на эпоху глазами интеллектуалов того времени. Кроме того, они позволяют выявить некоторые внепрофессиональные убеждения двух крупных музыковедов-историков – изучить их мнения, реакцию на известные политические события. Исследование такого рода помогает лучше понять их как мыслителей. Субъективность высказывания в письмах к другу (жанре спонтанном и доверительном) оказывается повышено информативна: она позволяет исследователю проникнуть в сферы, обычно скрытые для анализа.

Однако дело не только в личных убеждениях. И Гандшин, и Англес в 1930-е гг. имели прямое отношение к крупным научно-организационным структурам, оказывали на них влияние, а то и определяли их политику. Речь идет о столь важных для академического музыковедения институциях, как Международное музыковедческое общество (IMS, вице-президентом которого с 1933 по 1958 г. был Англес, а Гандшин в 1936–1949 гг. входил в Директорию) и музыковедческий семинар Базельского университе-

³ Хотя в ситуации с Гандшиным вопрос о предполагаемом непрофессионализме его историко-политологических суждений не столь однозначен. В молодости он изучал в университетах Базеля и Мюнхена историю и национальную экономику, поэтому его взгляд на политические события эпохи не был в полном смысле дилетантским. Похоже, и сам ученый не считал себя здесь дилетантом: ранее (в 1919–1921) он опубликовал целый ряд аналитических статей о Первой мировой войне и событиях большевистской революции в России. См.: *Князева Ж. В. Жак Гандшин о событиях 1917 года: Советская Россия глазами «нейтрального швейцарца» // Музыковедение. 2011. № 8. С. 41–47.*

та (которым Гандшин руководил в 1935–1955 гг.). Частные высказывания, таким образом, становятся серьезным материалом к истории музыкознания в сложную и драматичную эпоху 1930-х гг.

Гандшин и Англес стали свидетелями, а то и участниками колоссальных исторических событий: это конец (печальный исход) Веймарской республики и официальное вступление в силу, мощный подъем нацистского режима в Германии. А равно и последовавшие отсюда раскол в среде интеллектуалов (на сторонников и противников новых германских властей), бегство целого ряда немецких ученых в Швейцарию, Англию и США. Однако важно не только происходившее в Германии. В 1930-е гг. резко возросло напряжение во Франции как внутри страны (в связи с укреплением левых сил и созданием Народного фронта), так и за ее пределами, поскольку военная мощь победительницы в Первой мировой войне (мощь, как скоро выяснилось, иллюзорная) казалась тогда несокрушимой и – в ситуации видимой угрозы коммунистического переворота в стране – пугала. На востоке же простирался бескрайний Советский Союз. По словам одного из лидеров эпохи, У. Черчилля, «две тоталитарные империи (Германия и СССР. – Ж. К.), в равной мере не желавшие сдерживающих моментов морального свойства, стояли друг напротив друга вежливые, но неумолимые»⁴.

Как и в какой степени наши герои оказались причастны к историческим событиям эпохи? Несколько слов о каждом из них.

Органист и музыковед Жак (Яков Яковлевич) Гандшин (Jacques Handschin; 1886, Москва – 1955, Базель) сегодня уже немало известен в России, но главным образом по работам его юношеских

⁴ Черчилль У. Вторая Мировая война: В 2 т. Т. 2. Их звездный час. М., 2010. С. 585.

(российских) лет⁵. Что произошло с музыкантом (в недавнем тогда прошлом лучшим органистом Российской империи) после того как отшумели события 1910-х гг., связанные со становлением русской органной школы; первым в мире баховским органным циклом в Петербурге; научными экспериментами в области музыкальной акустики?

В мае 1920 г. Ж. Гандшин переехал из России в Швейцарию. Там он стремительно (в 1921 и 1924 гг.) защитил две диссертации (кандидатскую и докторскую; обе по западной музыкальной медиевистике). Ему пришлось расстаться с карьерой органиста-виртуоза отчасти из-за прогрессировавшей болезни рук, отчасти из-за смены ракурса интересов: отныне он целиком посвятил себя науке и оказался в этой области не менее успешен, чем в концертном исполнительстве. В 1935 г., после кончины Карла Нефа (его научного руководителя в Базеле), Гандшин стал ординариусом, т. е. возглавил музыковедческое отделение («музыковедческий семинар») Базельского университета. Он оставался в этой должности до конца жизни, т. е. до осени 1955 г. За годы научной

⁵ Назову несколько публикаций: *Князева Ж. В.* Из истории одной исчезнувшей диссертации // *Opera Musicologica*. 2011. № 1 (7). С. 40–76; *Жак Гандшин о событиях 1917 года: Советская Россия глазами «нейтрального швейцарца»*; *Жак Гандшин в воспоминаниях Елены Агриколы* // *Старинная музыка*. 2011. № 3–4. С. 41–52; *Жак Гандшин в Петербурге: У истоков мысли ученого-музыковеда* // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2011. № 146. С. 127–136. В ноябре 2015 и апреле 2016 г. в РИИИ состоялись две международные конференции «Жак Гандшин и музыковедение XXI века» (к 60-летию кончины ученого и 130-летию его рождения) при участии специалистов из России, Швейцарии, Германии и США. В настоящее время материалы этих конференций готовятся к публикации.

работы Гандшин опубликовал на нескольких европейских языках множество трудов в самых разных сферах музыкознания⁶ и завоевал огромный авторитет в научном мире. Гандшина относят к крупнейшим представителям академического музыковедения XX в.⁷; начало XXI в. принесло ощутимый подъем интереса к его научному наследию⁸.

⁶ Библиография работ Гандшина составлена Х. Струксом. См.: *Stroux Ch. Jacques Handschin: Index scriptorum // In memoriam Jacques Handschin / Ed. H. Anglès, G. Birkner [u. A.]. Strasbourg, 1962. S. 2–26.*

⁷ Сошлюсь на мнение представителей современного западного музыкознания – профессора Райнхарда Строма (Strohm; Гамбург / Оксфорд) и Германа Данузера (Danuser; Берлин), высказанное в беседах с автором этих строк.

⁸ Укажу только публикации начиная с 2000 г.: *Maier M. Jacques Handschin. Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern: Ausgewählte Schriften / Hg. von M. Maier. Schliengen, 2000; Kirnbauer M., Zimmermann H., Wissenschaft «in keimfreier Umgebung»? Musikforschung in Basel 1900–1960 // Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung / hg. von A. Gerhard. Stuttgart; Weimar, 2000. S. 321–346; Maier M. «Man weiss nicht, wozu es gut ist». Jacques Handschin, Ernst Kurth und der Münchener Lehrstuhl für Musikwissenschaft // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. 2002. S. 280–294; Busse Berger A. M. Medieval Music and the Art of Memory (Chapter: Handschin's Life, Education, and Work). University of California Press, 2005; Kirnbauer M. «Tout le monde connaît la schola» – eine Spurensuche zur Vorgeschichte der Schola cantorum basiliensis // Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis. XXXII (2188). Basel, 2008. S. 145–157; Kniazeva J. Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte. Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel, 2011 (Resonanzen: Basler Publikationen zur älteren und neueren Musik. Bd. 1. Далее: Handschin in Russland); Maier M. Curtius, Handschin und ihre Bücher von 1948 // Archiv für Musikwissenschaft. 2014 Nr. 4. S. 291–306.*

В интересующую нас эпоху Гандшин жил и работал в нейтральной Швейцарии, относительно (но лишь относительно) не затронутой мировыми потрясениями. С середины десятилетия он, будучи главой базельского музыковедческого семинара, обладал влиянием и даже некоторыми (пусть небольшими) финансовыми возможностями. В сложившейся после 1933 г. обстановке это был сложный и в высшей мере ответственный пост. Ведь именно Базель сохранил уровень свободной, открытой международным контактам немецкоязычной науки. Нужно было умудриться избежать сразу нескольких опасностей: принять хлынувших из Германии беженцев – коллег и студентов (или, по крайней мере, оказать им содействие в дальнейшем пути на Запад), не потеряв при этом собственного своеобразия (не раствориться в потоке немецких интеллектуальных сил), и еще поддерживать контакты с иными школами, с англо- и франкоязычными коллегами. При этом Швейцария всегда оставалась нейтральной страной, и сотрудничества с официальной наукой гитлеровской Германии тоже никто не отменял.

Гандшин возглавлял всю эту работу⁹. Он был в контакте с коллегами – представителями самых разных стран и, кажется, всех сторон политического, а затем военного конфликта. Среди его учеников (и корреспондентов) – еврейские беженцы из Германии (впоследствии – крупные американские му-

⁹ Размышления Гандшина о задачах современной тогда швейцарской науки см. в статье 1936 г. *Belangeder Wissenschaft // Gedenkschrift Jacques Handschin*. Bern; Stuttgart, 1957. S. 60–69. Анализ деятельности Гандшина на посту главы базельского музыковедческого семинара дан в статье *M. Kirnbauer, H. Zimmermann*. *Wissenschaft in keimfreier Umgebung? Musikforschung in Basel: 1900–1960* (см. прим. 8).

зыкаведы) Манфред Букофцер и Отто Гомбози. С другой стороны, кругу корреспондентов Гандшина принадлежал ныне скандально известный музыковед Хайнрих Бесселер, сторонник нацизма, член НСДАП. Корреспондентом Гандшина был испанский священник и музыковед Ижини Англес, пытавшийся (как истинный служитель церкви) стоять над схваткой в столь драматичной ситуации.

Ижини Англес (Higini Anglès; 1888, Маспужолс близ Таррагоны, Каталония –1969, Рим)¹⁰ всю жизнь служил Святому Престолу: он принял сан в 1912 г.,

¹⁰ В отличие от Гандшина, изучение научного наследия и самой фигуры Англеса пока совершенно не представлено на русском языке. Ученый лишь кратко упомянут в статье: *Ливанова Т. Н.* Проблема Ренессанса в современном западном музыкознании // *Ливанова Т. Н.* Из истории музыки и музыкознания за рубежом. М., 1981. С. 191–192. Предлагаемая статья – первая на русском языке публикация, специально посвященная материалам, связанным с Англесом. В настоящее время готовится биографический очерк ученого (также первый на русском языке): *Князева Ж. В., Молина Морено Ф.* По страницам западной корреспонденции Жака Гандшина: Ижини Англес // *Русские музыкальные архивы за рубежом: Сб. Научной библиотеки им. С. И. Танеева МГК*, 2017 (в печати). Из западных публикаций о творчестве Англеса назову следующие: *Bernadó, M.* Higini Anglès, musicòleg (= Ижини Англес, музыковед) // *Catalunya música. Revista musical catalana*, 197. 2001. P. 30–32; *Sub tuum praesidium confugimus. Scritti in Memoria di Monsignor Higini Anglès.* Acuradi F. Luisi, A. Addamiano, N. Tangari. Roma: PIMS (=Pontificio Istituto di Musica Sacra), 2002; *Carreras, J. J.* La formación de un musicólogo: Higini Anglès (1912–1922) (=Формирование музыковеда: Ижини Англес: 1912–1922) // *Addamiano, A., Luisi, F.* (a cura di). *Atti del congresso internazionale di musica sacra. In occasione del centenario di fondazione del PIMS.* Roma, 26 maggio – 1 giugno 2011. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2013.

а уже после Второй мировой войны (1948) был призван в Рим, где возглавил Папский институт церковной музыки (Istituto Pontificio di Musica Sacra) и руководил им до своей кончины.

Патриотично настроенный Англес (как то и пристало истинному каталонцу) посвятил жизнь изучению старинной испанской музыки. С 1917 г. он был сотрудником, а с 1944 г. (до 1958) – руководителем Музыкального отдела Национальной библиотеки Каталонии. На этом посту он развил активную деятельность: каталогизировал фонды, собирал копии старинных музыкальных рукописей, основал (в 1921 г.) издательскую серию «Публикации Отдела музыки Каталонской библиотеки» (Publicaciones del Departamento de Musica de la Biblioteca de Catalunya), в рамках которой сам опубликовал несколько важных работ.

В своей деятельности, в самых разных ее направлениях, Англес нередко оказывался первым. Он первым сделал крупные публикации образцов старинной испанской музыки и их анализа. Эти работы и сегодня имеют огромную ценность и входят в базу музыковедческого образования в Испании¹¹. В 1943 г. Англес стал основателем и первым директором первого Испанского института музыковедения (Instituto Espacol de Musicologia del CSIC [Consejo

¹¹ Назову две крупнейшие монографии Англеса: 1) El Còdex Musical de Las Huelgas. Música a veus dels segles XIII–XIV (= Музыкальный кодекс из Las Huelgas (Многоголосная музыка XIII–XIV вв.): Введение, факсимильное издание, транскрипция). 3 vols. Institut d'Estudis Catalans: Barcelona, 1931; 2) La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio. Facsímil, transcripción y estudio crítico (=Музыка «Кантнг Святой Марии» короля Альфонса X Мудрого: Факсимильное издание, транскрипция, научные комментарии). Vol. I–II. Barcelona, 1943–1964.

Superior de Investigaciones Cientificas]). Первым из испанских музыковедов Англес получил и международное признание: как уже говорилось, он долгие годы входил в директорию Международного музыковедческого общества (IMS), на протяжении двадцати пяти лет был его вице-президентом.

Сегодня Ижини Англес считается одним из основоположников испанского академического музыковедения, имя его почитается далеко не только специалистами по музыкальной иберистике.

Два момента существенны для понимания Англеса как ученого.

Во-первых, собственно музыковедению он учился в Германии, у выдающихся представителей старшего поколения немецких музыковедов-историков Виллибальда Гурлитта (Gurlitt, 1923–1924) и Фридриха Людвига (Ludwig, 1928). С этих пор Англес навсегда привязался к немецкой культуре и самой стране, стал убежденным адептом немецкой научной школы. Он хорошо овладел немецким языком и вел переписку с немецкоязычными коллегами, в том числе с Гандшиным, только по-немецки (несмотря на то, что у них были и другие общие языки – французский и английский). Англес испытывал огромный пиетет перед немецкой научной школой и, невзирая ни на какие политические повороты и катаклизмы, всегда имел множество дружеских контактов в Германии.

Во-вторых, несмотря на национальную ориентированность Англеса-ученого, его всегда интересовала международная организаторская деятельность. Англес был убежденным сторонником развития интернациональных структур в организации науки.

Именно Англес выступил инициатором и главным организатором знаменитого музыковедческого кон-

гресса в Барселоне (IMS, 1936)¹². Конгресс состоялся лишь за два месяца до путча и начала Гражданской войны в Испании. Жак Гандшин был одним из участников этого конгресса.

Обратимся к переписке ученых, длившейся почти тридцать лет. Как уже было сказано, ни один документ из коллекции сохранившихся писем пока не опубликован¹³.

Прежде чем перейти к анализу материала, отмечу следующее: изучая эти письма, следует иметь в виду, что мы наблюдаем диалог двух, хотя и длительное время друживших, но по-человечески очень разных людей. Англес – убежденный служитель церкви, склонный к католической святости. Главное дело его жизни – помощь людям. Терпение и смиренность нрава Англеса почти безграничны. (Возможно, в непростых ситуациях ему помогали традиции семьи: ученый был выходцем из сельской Каталонии; Гандшин писал как-то о «добром крестьянском стиле» Англеса¹⁴.) Однако по-человечески он явно тяготел к ипохондрическому типу: постоянно хворал, хандрил, жаловался на слабость здоровья (тем не менее прожил намного дольше Гандшина, пережив его на четырнадцать лет).

Гандшин в «первой» своей (российской) жизни – концертный виртуоз, звезда имперской столицы, познавший вкус славы и цену успеха у широкой публики; молодой и смелый позитивист-антиро-

¹² На всемирной встрече IMS в Риме (2012) барселонскому конгрессу 1936 г. даже посвятили специальное заседание (круглый стол), в котором приняли участие исследователи из многих стран; организаторами дискуссии выступили Х. Каррерас (Испания) и К. Эррендейл (Великобритания).

¹³ См. прим. 1.

¹⁴ «<...> Angles, in seiner guten Bauern-Art <...>». Handschin an Bessler. 11.02.46 (HN. A1/(10)11).

мантик, стремившийся все поверить любимой им математикой (яркий талант к которой он унаследовал от базельских предков). А затем, в Швейцарии, «вдруг» – рассеянный кабинетный ученый, который, бывало, в самый неподходящий момент целиком уходил в свои мысли, теряя контакт с аудиторией. К тому же в поздние годы (возможно, в силу пережитых в связи с отъездом из России потрясений) – человек крайне нервный, мнительный, везде и всюду подозревавший интриги и козни против себя.

Что объединяло этих столь разных людей и поддерживало их диалог на протяжении почти тридцати лет? Первое знакомство с корпусом документов выявило несколько сквозных тем. Это наука, ее организация (деятельность IMS), обсуждение работы коллег-ученых. И наконец, актуальная политика: коллеги и старые друзья делились друг с другом впечатлениями и размышлениями о происходившем вокруг, рассказами о личных событиях в водоворотах эпохи.

* * *

Музыковед-историк Пауль Ланг (общий знакомый и Гандшина, и Англеса) писал о науке Германии тех лет:

(Новое поколение. – Ж. К.) нашло себя не в лоне традиционной немецкой науки, спокойно занимавшейся своими исследованиями, а в центре бурлящего мира, и оно не могло остаться нейтральным. Крупные ученые, еще недавно считавшие науку важнее всего на свете, теперь покидали солидные основы учений и отправлялись в путь, что вел по опасным зыбучим пескам. Политики уже не были в науке чужаками. И если в былые времена ученых занимала чистая научная мысль, то теперь страсти и предрассудки встречались на каждом шагу. Золото мира превратилось в грязь, а равно – в небылицу. Многие, отнюдь не только изгнанники, пытались защитить чистоту

и свободу мысли от духа, который между двух мировых войн постепенно трансформировал благородную интеллектуальную традицию старой Германии в арену антиинтеллектуальных политических схваток. Научная башня из слоновой кости уже более не являла собой святилища, но стала местом сражений. Подобно древнему божеству, Германия пожирала свое собственное потомство...¹⁵

Мысль о крайней политизированности науки 1930-х гг. справедлива не только в отношении Германии. Открытость политическим ветрам затронула в те годы весь европейский научный мир, хотя и проявилась по-разному. Швейцария, как мы уже видели, несла бремя ответственности за судьбы немецкоязычной науки и ее интернациональных контактов в политических реалиях мира, никак таким контактам не благоприятствовавших. Наука Испании уже в середине десятилетия оказалась изувеченной, почти погребенной под руинами страны, раздираемой Гражданской войной.

В переписке Гандшина и Англеса политическая тема долгие годы не затрагивалась вообще, и веймарский период прошел словно бы не замеченным. Да и впоследствии эта тема никогда не обсуждалась ими пространно. В их письмах мы находим не развернутые размышления (как, например, о делах научных), но россыпь кратких реплик. Это и понятно, ведь в столь сложное время даже близкие друзья могли оказаться сторонниками разных точек зрения. Поэтому лучше было не рисковать.

Первым «звонком», пробудившим политическую тему в переписке ученых, стал приход республиканцев к власти в Испании в апреле 1931 г.

¹⁵ *Lang P. H. Manfred F. Bukofzer (1910–1955) // Acta musicologica. 1956. Vol. XXVIII. S. 7–8.*

Жак Гандшин, давно интересовавшийся политикой¹⁶, к тому же переживший в Петрограде события 1917 г., теперь проявлял живой интерес к ходу испанских дел. «Вы довольны переворотом в Испании?» – спрашивает он Англеса (в самом конце длинного письма и словно бы невзначай) в мае 1931 г.¹⁷ Обратим внимание, Гандшин пишет «переворот», а не «республика» (хотя, как известно, республиканцы пришли к власти в Испании в результате легитимных выборов). Вероятно, воспоминания о Российской советской социалистической республике не стерлись в его памяти, и такой поворот исторических событий оказался для него переворотом.

Ответ Англеса спокойный. На его взгляд, ничто не предвещает беду:

Мы были очень довольны приходом республики. Мы надеемся, что со временем все успокоится, и у нас будут твердая песета и хорошая культура¹⁸.

Англес и правда настроен оптимистически, он верит в грядущее успокоение и национальный подъем. И в обстановке фатально нарастающего напряжения и наступающего хаоса в апреле 1936 г. он (бесконечно уговаривая и успокаивая приглашенных коллег) проводит упомянутый выше Всемирный конгресс IMS. А в июле, когда ученый отдыхал в родной Таррагоне от тревожностей масштабного научного мероприятия и поправлял шаткое здоровье, в Испании грянула Гражданская война.

Для священника опасность была громадной. Как известно, республиканцы всегда были настроены антиклерикально. Но их жестокость по отношению к

¹⁶ См. прим. 3.

¹⁷ Handschin an Anglès, 10.05.1931 (HN, BC).

¹⁸ Anglès an Handschin, 31.05.1931 (HN).

священнослужителям во время войны просто ужасает. Потрясенный происходящим и буквально спасая свою жизнь, Англес бежал, переодевшись торговцем скота, сначала во Францию, а затем, уже поездом, в Германию¹⁹. Испытав определенные проблемы (известно, что нацисты тоже не жаловали священников), Англес нашел приют в одном из монастырей Мюнхена. Благодаря помощи и поддержке немецких коллег он смог остаться в Германии, дабы переждать испанские события.

Ученый оплакивал ситуацию на родине:

<...> Я по-прежнему мрачен и подавлен ужасными новостями из Испании. Бедная страна! Все рушится и гибнет. Я редко получаю вести из Барселоны²⁰.

<...> Испанская война продолжается; все гибнет, и люди, живущие на территориях, занятых красными, страдают и умирают от голода и нужды²¹.

Однако воспитанная немецкая дисциплина мысли и стоицизм священника сделали свое дело, и Англес нашел в себе силы вернуться к науке. Контакт с отвоёванной франкистами (Англес называет их *Nationalen* – «национальные силы»²²) частью Испании дал ему возможность получить микрофильмы музыкальных рукописей и начать работать с ними²³.

Забегая вперед, скажу, что в Испанию Англес вернется через три года, в 1939 г., когда закончится Гражданская война. Он измучен и потрясен. Однако собственно на этом период великих катастроф

¹⁹ Подробнее о бегстве Англеса см.: *Князева Ж., Молино Морено Ф.* По страницам западной корреспонденции Жака Гандшина: Ижине Англес.

²⁰ *Anglès – Handschin* [s.a.; 1936?] (HN).

²¹ *Anglès – Handschin*, 15.12.38 (HN).

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

для него закончится. Взглянув на деяния Республики (которой, как мы видели, он поначалу симпатизировал), Англес станет убежденным сторонником генерала Франко и прекрасно впишется в его режим. Испанское отечество, усмиренное диктатурой, со своей стороны, признает заслуги ученого и будет всячески поддерживать его деятельность. Благодаря этому в трагические для многих 1940-е гг. Англес окажется вне Второй мировой войны²⁴. Этот период станет для него благополучнейшим временем расцвета научной деятельности в Испании²⁵.

Однако вернемся в поздние 1930-е гг., к диалогу с Гандшиным. Очевидна особость положения обоих ученых в тот период. После возвращения Англеса на родину наступавшую, а затем и вспыхнувшую Вторую мировую войну оба они наблюдали из незатронутых ею впрямую стран: нейтральной Швейцарии и закрытой франкистской Испании. Однако ученые не остались неприкосновенны, ведь оба уже хорошо знали, что такое *бегство*. Гандшин тоже пережил эмиграцию (еще в 1920 г., из России). Вследствие испытанного там он потерял обоих своих детей – страшная плата за прежний необоснованный политический оптимизм.

²⁴ Как известно, Франко так и не вступил в войну, бесконечно затягивая решение этого вопроса и тем самым приводя Гитлера в неистовство.

²⁵ В 1941 г. Англес стал членом Каталонского научно-исследовательского Института (Institut d'Estudis Catalans), а в 1943 г. – членом Академии изящных искусств (Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando) в Мадриде. Тот же 1943 г. ознаменовался открытием Испанского института музыковедения (напомню: основателем и первым директором его был Англес), и основанная им еще в 1941 г. издательская серия «Памятники испанской музыки» стала с 1943 г. выходить под грифом Института.

Обратимся теперь к Гандшину. Каковы были его взгляды на испанские события середины и конца 1930-х гг.?

С началом войны в Испании Гандшин страшно обеспокоился за коллегу: «Дорогой друг, <...> поскольку я мало читаю газеты, то не знал, в какой Вы опасности <...>»²⁶, – писал он. Гандшин помогает Англесу чем может, устраивает ему (крайне нуждавшемуся в деньгах) лекции в Базеле. В дни лекций Англес живет у него дома.

Гандшин следит за ситуацией в Испании. В сентябре 1938 г., размышляя о ходе событий, он пишет Англесу:

<...> Я часто думал о Вас, ведь в Испании все так ужасно долго тянется. Возможно, все бы было скорее, если бы Санхурхо остался в живых. Франко кажется образцом мужчины, т. е. он мог бы стать королем, однако не таким, как Наполеон (который в свою очередь не подходил на роль императора)²⁷.

Ученый упоминает Санхурхо. Это именно тот политический и военный деятель, который должен был стать диктатором постреспубликанской Испании, однако погиб в загадочной авиакатастрофе²⁸. Судя

²⁶ Handschin an Anglès, 13.10.1936 (BC, HN).

²⁷ Handschin an Anglès, 11.09.1938 (BC).

²⁸ Сохранилось примечательное свидетельство об этих событиях. Двухместный самолет, на котором Санхурхо летел в Испанию из Португалии, был перегружен его личными вещами. Пилот предупредил, что багаж слишком тяжел. На что Санхурхо воскликнул: «Но я должен буду облачиться в лучшие одежды, как подобает новому диктатору Испании! <...>» (К сожалению, мне пока не удалось обнаружить опубликованные воспоминания летчика, Хуана Антонио Ансальдо, оставшегося в живых после крушения самолета. Поэтому ссылку к данной цитате даю на русскую Википедию: «Санхурхо Хосе»).

по приведенной реплике, Гандшин симпатизировал Санхурхо и, вероятно, видел в нем масштабную и сильную личность, готовую к действию – способность, которую Гандшин крайне ценил в политиках (и которая в свое время привела его к временному сотрудничеству с большевиками²⁹). А вот диктатор Франко для Гандшина хоть и «образец мужчины», однако мелок для императора, как и сам Наполеон! Остается загадкой, кто же был для Гандшина образцом императора, и из чьей истории он заимствовал этот образец.

* * *

В период «сумерек войны» в письмах наших героев, их размышлениях о происходящем вокруг можно различить три постоянных мотива, имеющих географические названия. Это Франция, Германия и Россия.

Англес приписывал всю вину за испанскую трагедию коммунистам, в частности влиянию Франции (в которой, напомню, были сильны позиции левого Народного фронта). Он писал Гандшину: «Испанская война с самого начала – никакая не гражданская, а интернациональная. И вина Франции в этом велика!»³⁰

Гандшин также не питал (точнее, более не питал) симпатий к коммунистам (ведь они лишили его первого отечества, России). Однако тут же между учеными возникают разногласия. Российский франко-

²⁹ См.: *Князева Ж., Михайлов А.* Научное сотрудничество музыковеда Я. Я. Гандшина и физика В. И. Коваленкова: Создание петроградской акустической лаборатории // Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного Политехнического университета. 2011. № 2 (124). С. 124–129.

³⁰ Anglès an Handschin, 02.01.1937 (HN).

фил Гандшин³¹ категорически не желал разделять антифранцузских настроений Англеса; он писал: «<...> Я все же никогда не подпишусь под *часто произносимым* (выделено автором. – Ж. К.) сегодня “это Франция всему виной”»³². По его мнению, ненавистные коммунисты натворили бед и во Франции. И он убежден, что германский Рейх совершает огромную ошибку, заигрывая с новейшими политическими силами Франции и противопоставляя себя «национально ориентированным французам» (как их называет сам ученый и кому он всемерно сочувствует).

Так возникает еще одна общая для обоих ученых тема: чужая (в смысле, не родная), однако не чуждая обоим Германия.

Англес ни при каких условиях не терял контакта с этой страной. Пока мне не удалось найти его высказываний о новом германском режиме – вероятно, именно *потому что* Англес был предельно осторожен, пользуясь гостеприимством приютившей его в трудную минуту страны, а позднее – испытывая к ней благодарность. Но и в целом он всегда на стороне Германии. (Так же как Гандшин всегда на стороне Франции.) Замечу, что столь долгое (и практически деятельное³³) отношение к Германии принесло Англесу свои плоды: уже после войны он был награжден государственными наградами Германии за заслуги перед этой страной и культурой.

³¹ См.: *Kniazeva J. Jacques Handschin in St. Petersburg // Mehrsprachigkeit und regionale Bindung in Musik und Literatur. Interdisziplinäre Studien zur Musik. Bd. 1. Hg. von T. Mäkelä, T. R. Klein. Frankfurt / M., 2004. S. 49–57.*

³² Handschin an Anglès, 12.01.1937 (HN).

³³ В послевоенные годы Англес немало усилий приложил для возвращения немецких ученых-музыковедов (в том числе Х. Бесселера), отвергнутых после войны международным научным сообществом, в мировой научный процесс.

У Гандшина отношение к Германии сложнее. Он швейцарец, и немецкий – его первый родной язык. К тому же, будучи учеником Макса Регера и Карла Штраубе, он тоже чувствовал себя причастным немецкой школе. Однако родная ему Россия (ведь Гандшин по рождению москвич) и любовь к Парижу (тоже окрашенная тонами русского франкофильства) иначе сформировали его сознание. Что мы читаем в его письмах середины 1930-х гг. о Германии – в период, когда многое в мире уже произошло, многое уже почти стало ясно?

В 1936 г. Гандшин пишет Англесу: «Стоит признать, что в области политики немцы многое делают правильно»³⁴. С немалой долей вероятности можно предположить, что ученый имеет в виду усиление государства при нацистах. Гандшин – убежденный государственник еще со времен российской молодости. И даже опыт страны Советов не изменил этой его убежденности. Тем не менее в отношении к Рейху много «но». Они вновь связаны с Францией. Гандшин с возмущением пишет:

Даже в науке будто бы только все германское важно и интересно; в школах французский язык заменяют английским; а благодаря чему Германия стала в культурном отношении великой, как не благодаря постоянному оплодотворению и диалогу с французской культурой?³⁵

Он дистанцируется от коллег, слишком, на его взгляд, увлекшихся новыми германскими идеями («Бесселер пригласил меня в Берлин; но мне не хочется [ехать]; этот “экстремист наоборот” тоже мне несимпатичен»³⁶). А пользуясь положением нейтраль-

³⁴ Handschin an Anglès, 13.10.1936 (BC, HN).

³⁵ Handschin an Anglès, 12.01.1937 (HN).

³⁶ Ibid.

ного швейцарца (и чувствуя свою силу в Базельском университете), он и самому Бесселеру пишет о том же и с той же эмоциональной интонацией:

Зачем только в области гуманитарных наук такое бесконечное подчеркивание всего немецкого, будто бы оно особенно интересно и существенно? Как много интересного и существенного мы можем почерпнуть как раз из истории романских народов именно в плане их большого отличия!³⁷

В письме к Англесу Гандшин завершает свои размышления о современной тогда Германии и об остальном европейском мире словами: «Нам нельзя в такой мере отдаляться от старых источников европейской культуры». И резюмирует: «Быть одновременно и *сильным*, и *цивилизованным*, кажется, очень трудно (выделено автором. – Ж. К.)»³⁸.

Ясно, что один из главных источников европейской культуры для Гандшина – Франция, точнее – старая, традиционная Франция (к современным французским левым у него тоже нет симпатий).

Однако для Гандшина есть и другой несомненный компонент этой культуры, еще один ее старый источник – Россия.

³⁷ Handschin – Bessler, 03.1937 (HN).

³⁸ Handschin – Anglès, 13.10.1936 (BC, HN). Похоже, Гандшин не впервые для себя приходит к такому выводу. Возможно, неосознанно для него самого, в этом высказывании резонируют его прежние слова о большевистской диктатуре в России. Тогда (еще в 1919 г.), размышляя об успехах пришедших к власти сил, он писал: «Остается лишь сожалеть, что группа, показавшая себя наиболее дееспособной, оказалась одновременно самой убогой по культуре и образованию» (*Князева Ж. Жак Гандшин о событиях 1917 года: Советская Россия глазами «нейтрального швейцарца»*).

В письмах Англесу Гандшин неоднократно сравнивает испанские события с теми, свидетелем которым он был в 1917–1920 гг. в России, и замечает: «И все же в Вашей стране все наладится скорее, чем в России»³⁹. А позже, осенью 1942 г., наблюдая ужасы на немецком восточном фронте – блокаду любимого им Петербурга / Ленинграда, но уже и разгром немцев под Москвой, он будет размышлять: «<...> Но как пойдут дела в моем первом отечестве? От этого многое зависит, не только лично для меня <...>»⁴⁰

В российской теме Гандшина конца 1930-х гг. есть – сколь это ни покажется удивительным – событийный ряд. Недавно (именно по его переписке с Англесом) выяснилось, что осенью 1938 г. (т. е. всего за год до начала Второй Мировой войны) Гандшин предпринял немислимое путешествие. Возможно, в предчувствии того, что многое вскоре изменится, а что-то и безвозвратно исчезнет, он из Базеля отправился... на остров Валаам! 11 сентября 1938 г. Гандшин писал Англесу:

Я сейчас в пути из Базеля в Берлин. Еду через Ригу – Ревель – Гельсингфорс в один русский монастырь на Ладожском озере (Валаам). А оттуда домой, наверное, через Уппсалу⁴¹.

Прочитав это известие, Англес пришел в ужас. (Можно представить, что для него, каталонца, Валаам вообще был почти «за краем света».):

...Ужасная война уже стояла у порога, а Вы осмелились на путешествие в столь дальние края!⁴²

³⁹ Handschin an Anglès, 30.05.1938 (HN).

⁴⁰ Handschin an Anglès, 15.09.1942 (BC, HN).

⁴¹ Handschin an Anglès, 11.09.1938 (BC).

⁴² Anglès an Handschin, 15.12.1938 (HN).

Этот сюжет еще ждет своего исследования⁴³. Пока отмечу лишь тот очевидный факт, что Россия⁴⁴ всегда была – и оставалась даже в столь сложные времена – на географической карте Гандшина, в том числе в поле его реальных перемещений⁴⁵. Она была частью его жизни и неотъемлемо входила в те самые «старые источники» европейской культуры, отдаляться от которых этой культуре, по его убеждению, опасно и без постижения которых невозможно понимание ее самой. Много ранее, еще в начале 1920-х гг., он писал:

Россия нужна Западной Европе, как Европа нужна России. Все более зловещие экономические перспективы (если упомянуть только их) в значительной степени –

⁴³ Можно предположить, что Гандшина влекла монастырская библиотека. Возможно, он надеялся найти там певческие рукописи конца XIV – начала XV в. из старого монастырского собрания (утраченного, как сегодня предполагают исследователи, после разорения монастыря шведскими войсками в 1611 г.). О судьбе библиотеки Валаамского монастыря и ее рукописях см.: *Охотина-Линд Н. А.* Сказание о Валаамском монастыре. СПб., 1996; [*Охотина-Линд Н. А.*] Рукописное наследие Валаамского монастыря XV – начала XVII вв.» // ИРЛИ (Пушкинский Дом). Труды отдела древнерусской литературы. СПб, 1996. Т. 49. С. 440–470.

⁴⁴ Точнее то, что Гандшин ассоциировал с Россией, ведь Валаам осенью 1938 г. юридически принадлежал независимой Финляндии.

⁴⁵ Кроме этой поездки на Валаам Гандшин в те же годы (вплоть до 1942) неоднократно ездил в Ригу и Таллинн. (По воспоминаниям его учеников, именно в Таллинне середины 1930-х гг. Гандшин познакомился с Анной Никитиной, своей будущей женой, русской жительницей Эстонии.) См. *Handschin J.* Meine Begegnungen mit Prof. J. Wihtol // Jacques Handschin in Russland; в этой статье (1943 г.) Гандшин путает даты и относит поездку 1938 г. к 1937 г.

следствие подрыва контактов с Россией. Это показывает, что нельзя безнаказанно отделять одну часть единого организма от другой. Или считается, что Россия не составляет единства с Европой, а принадлежит Азии? Так может говорить только тот, кто не знает России и всего хода европейской истории⁴⁶.

В поздние 1930-е гг. размышления о России и о ее сложной вплетенности в европейскую историю находят отклик еще в одном направлении мысли Гандшина. В приводимой выше переписке тех лет с Г. Бесселером Гандшин размышляет об одном непростом и тонком понятии:

<...> Признаюсь, что как историк я изначально не могу рассматривать народный принцип (нем. *das Volkische Prinzip* – один из ведущих культурологических терминов нацистов. – Ж. К.) как доминирующий. Интереснее мне представляется понятие «взаимозависимости традиций» (нем. *Traditionszusammenhang*. – Ж. К.). Нация, понятая как *Traditionszusammenhang*, – больше чем народ⁴⁷.

В этой цитате мы встречаем немецкоязычный термин *Traditionszusammenhang*. Думается, о нем стоит сегодня вспомнить: он помогает выйти за рамки национальных (а следовательно, политических) интересов и допускает важный ныне *региональный* момент, не суживая при этом общего дискурса.

Для Гандшина эта взаимо-связь, взаимо-зависимость традиций важна. Мы видели, что в основе *западноевропейского* для него лежит (старо)французское. Но он не отождествляет «западноевропейское» и собственно «европейское». Позже (в 1948 г.) Гандшин издаст «Обзор истории музыки» (*Musikgeschichte im*

⁴⁶ *Handschin J. Über Russland // Neue Schweizer Zeitung. 1921. Nr. 18, 12. Februar.*

⁴⁷ *Handschin an Bessler. 09.05.1937 (HN).*

Überblick⁴⁸) и сразу же задумает второе его издание, с расширенной главой о музыкальной Византии. Но и в первом (так и оставшемся единственным) издании он называет эту главу «Европейский восток» и большую ее часть посвящает рассказу о величии и глубине русской музыкальной традиции, уже на третьей странице цитируя Пушкина⁴⁹.

Именно в таком образом выстроенной картине мира для Гандшина-ученого заключена подлинная Европа, европейская взаимосвязь традиций, определяющая неповторимый облик этой культуры, как и ее исторический путь. И в этом особость интонации «западного» Гандшина-историка, которую он внес в свои европейские диалоги вплоть до середины 1950-х гг. Учитывая масштабность фигуры ученого, его влияние на западное академическое музыковедение XX в., а равно и современный интерес к нему со стороны сразу нескольких культур, думается, имеет смысл изучить эти диалоги. Представленные материалы переписки с Ижини Англесом – лишь малая их часть.

⁴⁸ *Handschin J. Musikgeschichte im Überblick. Luzern: Verlag Räber & Cie, 1948.*

⁴⁹ *Handschin J. Musikgeschichte im Überblick. S. 137.*

«Новое и скорее пугающее слово музыковедение».

Эдвард Дент и музыкальная политика

Карен Эррендейл (Кембридж)

Когда в 1927 г. в Базеле было основано Международное музыковедческое общество (Société Internationale de Musicologie), я обнаружил, что англичане предпочитают называть его «Общество исследований музыки» (Society for Musical Research). Общеизвестно, что англичане нелогичны; думаю, что основной для них причиной отбросить слово «музыковедение» (musicology) было то, что, при всей активной заинтересованности в музыковедческом исследовании, они не желали терять из вида принципа, согласно которому музыка – это искусство.

Эдвард Дент

Должен признаться, мне там показалось, что я не могу взять на свою совесть голосование за Вас как президента нашего Общества из-за Вашей позиции по отношению к музыковедению <...>

Жак Гандшин – Эдварду Денту. 8.03.1936

Летом 1933 г. и весной 1936 г. состоялись два неординарных международных музыкальных фестивалей: в университете Кембриджа и в Барселоне. Беспрецедентные как по стилю, так и по содержанию, эти фестивали стали выдающимися событиями в истории культуры XX столетия; они отразили тот уровень музыкальной культуры, который мог быть достигнут, если бы не помешала война.

Международное общество современной музыки (International Society for Contemporary Music = ISCM) и Международное музыковедческое общество (International Society for Musical Research = ISMR¹) были основаны после Первой мировой войны – вре-

¹ Сегодня IMS (*прим. ред.*).

мя, полное надежд. Мыслившие высокими категориями гуманисты, и среди них президент этих обществ Эдвард Дент (Dent, 1876–1957), надеялись яркими, объединяющими разные культуры событиями (по словам Джона Тренда²), неким вариантом «музыкальной Лиги Наций»³ сдержать вновь наступавшую войну.

Трагическим образом музыковедение предвоенного десятилетия было подвержено влияниям не только разрушительной политики эпохи, но и междоусобицам, разделявшим отдельные школы музыковедения. В то время как масштабные замыслы фашистов были направлены на контролирование человеческой мысли, музыкальные организации погрязли во внутренних распрях. Споры о природе музыковедческого исследования, о роли исполнительства, о музыкознании как академической дисциплине были скорее разрушительны.

Настоящая статья посвящена Эдварду Денту, чьи идеи настолько сильно возмутили некоторых его коллег, что они решили сместить его с поста президента. Одним из таких ученых был выдающийся российско-швейцарский музыковед Жак Гандшин (Jacques Handschin, 1886–1955). Он симпатизировал Денту и уважал его, однако придерживался иных взглядов на место и роль музыковедения. Расхождение Дента и Гандшина касаются фундаментальных вопросов музыкознания в ту пору, когда сама дисциплина была по-младенчески хрупка, а мир шел к войне.

Как могло это случиться с двумя цивилизованными, интеллигентными и, в сущности, схожими людьми?

² Дж. Б. Тренд – профессор истории Кембриджского университета, партнер Э. Дента.

³ Trand J. In [magazin] Criterion.

Дент имел более аристократическое происхождение, что давало ему неизъяснимую, переданную по крови уверенность в правильности того, что он делает. Он родился в Рибстон-Холле, в Йоркшире, в семье поместных дворян. Взаимоотношения тех, кто стоял выше среднего класса, формировали самый костяк викторианской Англии, с ее генетически укорененным строгим осознанием как привилегий, так и обязанностей. Это были благородные землевладельцы и священники. Образование, как и Дент, они получали в Итонском колледже и Кембридже.

Безмерно уверенные в себе джентльмены не становились музыкантами. Это одна из многих данностей Дента, с которой он вел постоянную борьбу. Блистательно-парадоксальный англичанин благородного происхождения, гомосексуальной ориентации, он голосовал за лейбористов; говорил на шести языках; любил иноземные культуры; был музыкантом, ученым и писателем; создал работы по старинной и современной музыке и верил, что великолепие искусства должно быть доступно всем. Дент способствовал созданию таких государственных институций, как опера, театр и учреждения изобразительных искусств.

Стать музыкантом в эдвардианской Англии не было легко и просто. Существовали новые музыкальные колледжи. Образованные музыканты имели возможность работать в оркестрах, играть на органе в местной церкви или преподавать музыку в начальных школах. Все это не считалось профессией, а еще менее – занятием, достойным джентльмена.

Дент порвал с фамильными традициями. Позже он говорил, что работа с преуспевающими институциями его не интересует: «Не слишком-то интересно заниматься процветающими концертами, – напи-

сал он однажды Клайву Кэри (Clive Carey), – меня интересуют лишь Измаил и его компания)»⁴.

Поступив в 1895 г. в кембриджский Кингс-колледж (King's College), Дент как представитель привилегированной золотой молодежи полагал, что подобно своему кумиру композитору и профессору сэру Чарльзу Вильерсу Стэнфорду станет композитором. Но сначала он должен был получить степень по классическим дисциплинам. И хотя Стэнфорд боролся за то, чтобы утвердить музыку в ряду академических предметов, Денту удалось достичь лишь компромисса.

Чтобы получить право сдавать экзамен на степень бакалавра по музыке (Mus. B), студенты должны были три года изучать три дисциплины трипоса и затем сдавать экзамен по одной из них – классическим или современным языкам либо по математике; лишь затем они приступали к двухступенчатому бакалавриату по музыке. Вплоть до 1948 г. музыка в Кембридже не входила в трипос. До этого момента официальное отношение к предмету было по преимуществу пренебрежительным. Дент любил цитировать изречение пожилого преподавателя, который заметил: «Музыка – безобидное развлечение для того, кто не может себе позволить заняться охотой»⁵.

И все же настоящие проблемы были впереди. Дент решил вступить на академическую стезю. В Оксфорде и Кембридже, как правило, это могло произойти вслед за службой в качестве органиста колледжа, что было для Дента нежелательно.

Дент поступил иначе. Он решил подать в Кингс-колледж запрос на стипендию по музыке и, по его

⁴ Dent – Carey. 21.02.1919. KCA. Carey archive.

⁵ Dent E. J. *The Historical Approach to Music // Taylor, H. Edward J. Dent: Selected Essays.* CUP, 1979. P. 192.

собственному выражению, кинул пробный шар, представив музыкальную композицию вместо обычного исследования. Это было рассчитано провокативный шаг. Столь странный запрос шокировал администрацию колледжа, и в ответ было выдвинуто условие – представить не только большую музыкальную композицию (эквивалент тому, что нужно для получения степени по музыке), но и большое исследование (диссертацию). Уязвленный Дент представил огромную хоровую композицию, семьдесят пьес для оркестра, а также книгу об Александро Скарлатти – образцовый труд о творчестве композитора. Тем не менее он поступил в колледж с большим трудом.

Обучаясь в Кингс-колледже в течение пяти лет, Дент работал над диссертацией, однако, несмотря на представленные музыкальные сочинения, постепенно становилось очевидно, что ему не хватает композиторского дарования, дабы соответствовать даже собственным требованиям. И тогда Дент начал руководить хором и оркестром Музыкального общества Кембриджского университета (Cambridge University Musical Society = CUMS); помогал университетскому Музыкальному клубу (Cambridge University Musical Club = CUMC) проводить концерты камерной музыки; вместе с радикально настроенной группой студентов, занимавшихся драмой, оказался активно вовлечен в деятельность Театрального общества им. К. Марло (Marlowe Dramatic Society = MDS). Он руководил работой молодежи, читал лекции по ранней музыкальной драме и ранней опере. Иллюстрацией к лекциям служила музыка в исполнении членов обществ CUMS и CUMC.

Деятельность Дента воплощалась в относительно новой области музыкознания: штудиях Скарлатти, работах во французских и итальянских архивах, на чердаках библиотек Сантини в вестфальском Мюн-

стере. Стоит упомянуть и о том, что при обращении к музыкальным сокровищам, погребенным под слоем пыли, подчас требовалось воспользоваться ведром и шваброй.

Значительную часть своей деятельности Дент посвятил возвращению к жизни забытой музыки. Арии Скарлатти, извлеченные им из-под чердачных завалов, вскоре снова прозвучали в Кембридже. Дент осознал, что тайная наука о музыке не есть музыкальная археология. Эта наука связана с живой культурой и призвана вернуть к жизни, уважительно интерпретировать вновь открытые произведения.

Научно обоснованным исполнением музыки прошлого Дент стремился наполнить ее новой жизнью. Однако этого для него недостаточно. Он отказывается от места в Кембридже, считая такой путь тупиковым.

Свой талант и энергию Дент направляет на продюсерскую поддержку театра и оперы; становится пишущим критиком. Умных, увлеченных своим делом студентов Дент привлекает к работе. Так, в 1908 г. по музыкальным и поэтическим рукописям он ставит «Комуса» Дж. Мильтона, а в 1911 г. при содействии своих кембриджских учеников представляет первую в Англии полную постановку «Волшебной флейты» (The Magic Flute в переводе Дента); позже – «Королеву фей» и «Дидону и Энея» Г. Пёрселла; «Король Артура» Г. Ф. Генделя. В 1912 г. Дент намеревается поставить «Ипполита и Арисию» Ж.-Ф. Рамо. Все эти неизвестные (тогда) произведения ожили в студенческих спектаклях, в основе которых единство исследования, исполнения и представления. В те времена это было революционным явлением.

Исток многих позднейших замыслов Дента – в этих постановках. В 1928 г. он писал:

Важные музыкальные принципы могут быть подчас изменены под воздействием условий сцены, а обычные

ценности драмы – под воздействием музыки. Здесь формируется принцип взаимодействия, который не тождествен ни обычным принципам музыки, ни нормам драмы. История демонстрирует нам более чем ясно, что поэты и музыканты постигали это лишь спонтанно и интуитивно, что лишь подчеркивает их заслуги, а задача историка становится сложнее и тем интереснее <...> Крайне важно, чтобы историк оперы изучал свои материалы, видя их и глазами постановщика⁶.

В годы Первой мировой войны Дент потерял место педагога. Многие его студенты погибли. Дент работал в пацифистском журнале *Cambridge Magazine* и переписывался с бывшими учениками, воевавшими на разных фронтах, вселяя в них надежду о мире. Пацифистские и интернационалистские принципы Дента легли в основу деятельности Международного общества современной музыки. Созданный им манифест гласит, что в современных условиях ни одна страна не может доминировать.

Не случайно настоящий кризис музыковедения разразился в 1936 г. на объединенном фестивале Международного музыковедческого общества и Общества современной музыки. К этому времени инклюзивно-интернационалистские позиции Дента вызвали недовольство представителей влиятельных правых течений.

Начиная с 1933 г. музыкой правила политическая конъюнктура; финансы оказались централизованы; многие еврейские музыканты уволены; любое инакомыслие гонимо; все подчинено контролю сверху. Этот процесс затронул немалое число музыковедов обоих обществ. После Кембриджского конгресса (1933) его немецко-еврейские участни-

⁶ *Dent E. J. Foundations of English Opera: A Study of Musical Drama in England.*

ки – доктор Кати Майер⁷ и доктор Германн Майер⁸ покинули Германию. Примерно в то же время Дент помог Паулю Хиршу⁹ перевезти семью и огромную коллекцию музыкальных ценностей из Франкфурта в Кембридж. Он пытался помочь и еврейским коллегам – Эгону Веллесу, Гвидо Адлеру, Альфреду Эйнштейну, Отту Дойчу – перебраться из Англии в США.

Пронацистски настроенным немецким музыковедам, таким как Генрих Бесселер, Дент мешал, а идеи его были для них неприемлемы. Бесселер использовал свои прошлые обиды на Дента, стремясь заменить его кем-нибудь более лояльным¹⁰. Он писал коллегам, которые не будучи сторонниками нацизма испытывали определенные колебания и поддерживали некоторые консервативные националисти-

⁷ Кати Майер (Kathi Meyer, Kathi Meyer-Baer, 1892–1977) – американская исследовательница, первая женщина, удостоившаяся диплома доктора наук по музыковедению. Родилась и получила образование в Берлине. Работала в библиотеке Пауля Хирша во Франкфурте. В 1936 г. эмигрировала сначала во Францию, а затем в США. См.: *Josephson D. Tron Between Cultures: A life of Kathi Meyer-Baer*. Pendragon Press, 2010.

⁸ Германн Майер (Ernst Hermann Ludimar Meyer, 1905–1988) – немецкий композитор и музыковед из Берлина. После конгресса (1933) остался в Англии, преподавал в Бедфордском колледже, Лондонском университете и Королевском колледже Кембриджа. По окончании войны вернулся в Восточную Германию, стал профессором музыки Университета Гумбольдта; содействовал проведению фестивалей музыки Генделя в Галле.

⁹ Пауль Хирш (Paul Hirsch, 1881–1951) – немецкий музыкант и музыкальный коллекционер; работал во Франкфурте. В 1933 г. перевез свою коллекцию в Кембридж. См.: *Hyatt-King A. Paul Hirsch and his Music Library*. British Library publication online.

¹⁰ Dent – Carey. 21.02.1919. King’s College Archive. Carey archive.

ческие принципы немецкого музыкознания. Жак Гандшин и Ижини Англес были в их числе.

Как о свершившемся факте Бесселер сообщал Англесу в 1935 г.:

По большому секрету могу сообщить Вам, что профессор Дент в Барселоне намерен сложить с себя полномочия президента Международного музыковедческого общества. Думаю, президентом должен стать профессор Вольф¹¹; если же это невозможно, мы должны найти другого немца с хорошей международной репутацией¹².

И позже:

По моему мнению, мистер Дент не подходит на роль президента Международного музыковедческого общества, и я был бы рад, если бы мы смогли сделать таковым профессором Кройера¹³. Со своей стороны я приложу все усилия, чтобы выбор пал на проф. Кройера; однако не могу, к сожалению, ничего обещать, как и сказать заранее, получится ли реализовать такой выбор¹⁴.

Недавно пришло письмо от проф. Гандшина; он приедет на Конгресс. Однако Гандшин не выносит Дента; поэтому он говорит мне: «Но если президентом останется Дент, мне будет намного труднее приехать». Как Гандшин относится к Кройеру? Если Йеппезен¹⁵, Гандшин, Веллес (он тоже приедет в Барселону) и Пирро с нами за

¹¹ Имеется в виду Йоханнес Вольф (Wolf, 1869–1947) – крупнейший музыковед первой половины XX столетия (*прим. ред.*).

¹² Heinrich Bessler – Higinì Anglès. 4.12.1935. Biblioteca Catalunya (BC). Anglès archive. 8.4.1. (В последующих ссылках на переписку Бесселера и Англеса подразумевается указанный архив.)

¹³ Имеется в виду Теодор Кройер (Kroyer, 1873–1945), в 1936 г. профессор Кёльнского университета (*прим. ред.*).

¹⁴ Heinrich Bessler – Higinì Anglès. 02.10.1936.

¹⁵ Кнуд Йеппезен (Еппесен, Jeppesen; 1892–1974) – музыковед, органист и композитор; преподавал в консерватории Копенгагена (*прим. ред.*)

Кройера, тогда Кройер точно станет достойным президентом нашего общества¹⁶.

Далеко не все положения, изложенные Бесселе-ром, соответствуют истине. Вольф не имел никакого желания занимать этот пост, Кройер был очень болен, а Йеппезен никогда не выступал против Дента.

На протяжении 1935–1936 гг. Бесселер написал множество писем и привлек на свою сторону немало сочувствующих – видимо, лишь на том основании, что Дент не был немцем по крови. Однако он затронул болезненную тему.

Что это за идеи? Почему для коллег Дента они служили оправданием усилий по его низложению?

Приведенное выше письмо Гандшина от 8.03.1936, похоже, задело Дента, поскольку несколько месяцев спустя, прокомментировав, он процитировал его в публичной лекции в Гарварде: «В тот момент я даже не осознал, есть ли у меня что-либо в свою защиту. Я мог только сказать, что меня это заинтересовало¹⁷».

«Заинтересовало» – слово, типичное для высказываний Дента. В целом неискренние, они, казалось бы, несколько расплывчатые, однако скорее указывают на проблему, чем замалчивают ее. За Дентом закрепилось прозвище «старая змея» – его стиль, уклончивый и ясный одновременно, напоминал змеиные кольца.

В своих лучших проявлениях Дент крайне поучителен и занят одновременно. Его юмор язвитель-лен, а стиль отточен. Годы преподавания и работы в журналистике; вовлеченность в университетские

¹⁶ Heinrich Bessler – Higinì Anglès 10.01.1936.

¹⁷ *Dent E. J. The Historical Approach to Music: Lecture given at Harvard University 3 September, 1936 // Authority and the Individual. Cambridge, Mass., 1936. S. 189–190.*

интриги, где «нравы столь высоки, поскольку ставки так низки», способствовали этому.

Будучи избранным президентом двух музыкальных обществ, Дент являл собой последнего мастера дипломатического «ту-стэпа» (two-step) – искусства создания неопровержимых и подчас увлекательных аргументов, сбивающих спесь с противника. Лишенных чувства юмора, самодовольных, с раздутым самомнением и уязвимым самолюбием людей это приводило в ярость. Именно их Дент отметил знаменитой фразой: «У нас нет прав – только обязанности». В упомянутой выше статье (*The Historical Approach to Music*) его неискренность простирается еще дальше; утверждение о известной нелогичности англичан, полагающих что музыка – это искусство, становится основанием аргументации Дента, и читатель оказывается в ситуации скрытого выбора, который на самом деле выбором не является. Кто же станет отрицать, что музыка – искусство? По-английски это называется «выбор Хобсона». Аргумент представлен, и против него трудно возразить.

Продолжение лекции-статьи содержит немало ключевых моментов, касающихся расхождений Дента с Гандшиным и другими коллегами. Первый – вопрос о цели исторического исследования музыки. Дент цитирует высказывание американского музыковеда Чарльза Зигера (Charles Seeger): «Соединить прошлое с настоящим и показать, каким образом они ведут в будущее, – возможно, основная задача исторического и теоретического музыкознания»¹⁸. Такое «соединение» созвучно тому, о чем Дент думал еще со времени написания статьи *Revaluations*

¹⁸ *Seeger Ch. Systematic and Historical Orientations in Musicology // Bulletin of the American Musicological Society I. (1936). P. 16. Cited in: Dent op cit. The Historical Approach to Music. P. 190.*

(1920)¹⁹. В нем заключен вопрос о роли чистого исследования.

Взгляды Дента представлены в его (упомянутых выше) музыкальных проектах за предыдущие пятнадцать лет. На эти взгляды указывает деятельность обществ, формированию которых он способствовал; стремление связать между собой конгрессы Музыковедческого общества и Общества современной музыки, объединив старинное искусство с новым, и прежде всего – с музыкальным исполнением. С обычным для себя остроумием Дент выступал против того, что он называл «музыкальной археологией» или просто «раскопками». Музыка – не то, что должно быть раскопано и выставлено в музее, умерев в пыльном ящике. У музыкальной мысли есть свой «срок годности»:

Взглянув в библиотеке на рукопись, студент-историк должен уметь не только расшифровать ее, но прочесть творчески, со знанием, приобретенным в процессе обучения²⁰.

Музыка – это язык, который меняется в потоке времени значительно скорее любого из наших литературных языков²¹.

Два выдающихся музыковеда – Чарльз Бёрни и Гуго Риман – реализовали всю эрудицию и тип суждения своего времени. Каждый из них представляет собой «документ вкуса своей эпохи», а не непреложную истину, которую следует консервировать. <...> Более интересен, я думаю, вопрос о том, как сделать наши собственные работы таковыми же по значению для нашего времени²².

¹⁹ *Dent E. J. Revaluations // The London Mercury. Vol. II. September, 1920. P. 619–621.*

²⁰ *Dent E. J. The Historical Approach to Music // Collected Essays. Ed. Hugh Taylor. CUP, 1979. P. 204.*

²¹ *Ibid. P. 205.*

²² *Ibid. P. 192.*

В статье *Revaluations* Дент цитирует своего старого друга Оскара Килезотти²³: «*Studiamo l'antico per comprendere il presente*»²⁴ – и переходит к следующему утверждению:

Любая музыка нова лишь единожды. Возможно, что те, кто в отчаянии сдаётся перед загадкой современной музыки, в реальности проявляют гораздо больше разумного понимания классики. В случае с классиками трудность состоит в том, чтобы наполнить их теплом реальной жизни, чтобы перенести нас самих туда, в период, когда они тоже были новы – и тоже вызывали раздражение²⁵.

Из всех искусств, полемически заявляет Дент, музыка – самая неуловимая и трудная для постижения, в то время как попытка выразить эту текучую и неуловимую природу в чисто академических понятиях – та область, где академические музыковеды и сейчас значительно меньше «плавают» или «тонут», если субъект нов и слуховые впечатления свежи. Сам Дент мастерски использует языковые средства, ясно выражающие его идею, не «пришпиливая» ее при этом. Часто он делает критические замечания, придирается к собеседнику, с тем чтобы заставить его подумать, но никогда не навязывает ему собственное мнение. Бездумное почитание классиков для Дента неприемлемо, поскольку заставляет окаменеть изменчивую и живую среду, ограждая ее от свежего дыхания творчества.

²³ Оскар Килезотти (Chilesotti, 1848–1916) – итальянский музыковед (*прим. ред.*).

²⁴ «Будем изучать старину, дабы постичь настоящее» (ит.) – *прим. ред.*

²⁵ *Dent E. J. Revaluations // The London Mercury. Vol. II. September, 1920. P. 619–621.*

В книге «Терпандр, или Музыка и будущее»²⁶ Дент цитирует Жюля Комбарье²⁷: «Музыка есть искусство мыслить звуками» – и продолжает: «Однако реальная музыка отличается от записанной: это звуки, творимые музыкантами-исполнителями»²⁸. Еще много лет назад в Кембридже он обнаружил, что исполнение – естественный венец науки. «Все новое, – говорил он, шутливо цитируя сэра Джеймса Фрэзера, – способно возбудить благоговение и страх дикаря»²⁹.

Шутливый стиль Дента мог сбить с толку «более серьезных» ученых не только в вопросе о цели музыковедческого исследования. Дон Анселм Хьюз (Don Anselm Hughes) – выдающийся музыковед-медиевист – написал Денту о материале и стиле доклада, который Хьюз должен был сделать на Кембриджском конгрессе в 1933 г. И хотя Хьюз и Дент придерживались разного мнения (в частности, по вопросам религии: Дент был агностиком), Хьюзу был присущ тот же неповторимый английский подход – он относился к серьезным вещам с легким юмором, что, возможно, раздражало многих ученых. Письма Хьюза это подтверждают:

Я готов бороться с Гандшиным, если на это стоит тратить время; но я действительно слишком занят, чтобы терять его на одну из этих немецких штучек – «возражение-на-выдвинутое Гандшиным-действительное-обоснование» (Erwiderung-auf-Handschin's-tatsächliche-Berechtigung) <...> Но серьезно говоря, если его вопрос важен и он готов

²⁶ Dent E. J. Terpander, or Music and the Future. L.; N.Y., 1926.

²⁷ Жюль Комбарье (Combarieu; 1859–1915) – исследователь старинной французской музыки (прим. ред.).

²⁸ Dent E. J. Terpander, or Music and the Future. L.; N.Y., 1926. P. 8.

²⁹ Джеймс Фрэзер (Frazer; 1854–1941) – крупный британский антрополог (прим. ред.).

дискутировать по-английски, по-французски или на латыни, будьте любезны спросить его, даст ли он мне знак, чтобы я мог потратить время и подготовить защиту?³⁰

По поводу своего собственного доклада Хьюз продолжает:

<...> Свободные мелодические композиции X и XI вв. демонстрируют гигантский объем материала, собранного Х. М. Баннистером. Даже полностью не опубликованный, этот материал станет сущей новостью для музыковедов; будучи свободен от литургических связей, он понравится Вам; а будучи предметом того, что важно скорее музыкально, чем библиографически, избегнет Вашего осуждения, столь справедливо адресованного тем, кто составляет списки трубачей при дворе Карла Четвертого³¹.

Гандшиновское неприятие огорчает Дента, но Гандшин, по крайней мере, ясно очерчивает свою оппозиционность, хотя ее причины гораздо менее ясны.

Дент никогда в полной мере не осознавал всей силы яда Бесселера. Но он обсуждал этот вопрос с Кнудом Йеппезеном, который ответил с обычной для него искренностью и сухим юмором:

Что касается Гандшина. Думаю, Вы не совсем его понимаете, равно как и он Вас не понимает. Он много занимался средневековой музыкой, так что и сам постепенно стал «готичен». Он – чужак в некотором смысле, но, несмотря на все свои странности, мне симпатичен. Вы наверняка сочтете его мелочно-придирчивым. А я бы скорее назвал пугливым, и причины тому усмотрел не столько в его штудиях Средневековья, сколько в жизненных обстоятельствах. Он прожил трудную жизнь, даже голодал по-настоящему, а когда наконец пришли лучшие

³⁰ Hughes – Dent 12.04.1933. King's College Archive. Dent archive. EJD/2/8/1.

³¹ Ibid. 04.07.1933.

дни, у него умер его единственный ребенок, юноша. Это сломило его. Когда в Барселоне он ворчал на Вас, я сказал ему: «Да, вы с Дентом – звезды-двойники, чьи знаменья противоположны друг другу», – по поводу чего он выглядел очень рассерженным. <...> Но Гандшин – не нацист (он часто говорил мне об этом в Барселоне)³².

Идеалистический и интернационалистский подход Дента к искусству (включающему, по его мнению, музыку, театр, оперу, литературу) как некоей единой для всех культур ценности тоже воспринимался как недостаток, слабость, особенно на политической сцене после 1933 г. О своем первом послевоенном визите в Германию в конце 1920-х гг. Дент писал, что даже в этот период немецкая музыкальная жизнь была разделена (если не поляризована) между консерваторами и прогрессистами, любителями старины и поклонниками нового, интернационалистами и националистами. Однако его поразило, насколько тепло его – представителя еще недавно «вражеской страны» – принимали и в какой степени война изолировала немцев, стремившихся к более широкому пониманию культуры.

Факт, что нормальные люди чувствуют себя ужасающе отрезанными от иностранной литературы и идей. Мой визит стал, таким образом, неожиданным лучом света из утраченного мира. Есть лишь небольшое число рассеянных по миру людей, которые все более или менее похожи, – они готовы говорить на иностранных языках или хотя бы читать на них, готовы интересоваться тем же, чем интересуетесь и вы, и я. И встречая друг друга, мы чувствуем, что эта общая страна наших ценностей значит для нас больше, чем только Англия или только Германия³³.

³² Йеппезен – Денту. 28. 07 (?).1936; King's College Archive. Dent archive. Кембридж.

³³ Э. Дент – Дж. Б. Тренду. 08.01.1921.

После войны многие из тех, кто противостоял Денту в 1936 г., стремились к примирению, и среди них Гандшин. Макс Буттинг³⁴ писал Карлу Амадеусу Хартману³⁵, что Дент – единственный человек, чей моральный авторитет позволяет вернуть немецкую музыку в интернациональное поле. И это была правда. К Денту обратились с просьбой о восстановлении деятельности Международного общества современной музыки и Международного музыковедческого общества.

Перевод с английского

³⁴ Макс Буттинг (Max Butting, 1888–1976) – немецкий композитор; работал в Берлине. Его произведения исполнялись на довоенных фестивалях Международного общества современной музыки (ISCM). После войны вместе с К. Хартманном (см. прим. 35) приложил немало сил для возвращения дискредитированных немецких музыкантов в сферу международной музыкальной жизни.

³⁵ Карл Амадеус Хартман (Karl Amadeus Hartmann, 1905–1963) – немецкий композитор; работал в Мюнхене. Его произведения исполнялись на до- и послевоенных фестивалях ISCM. Способствовал восстановлению музыкальной жизни в Германии после войны.

Музыкознание в плену формул¹

Е. В. Герцман (Санкт-Петербург)

Перед самым началом Первой мировой войны появилась публикация Авраама Идельсона, посвященная исследованию арабской музыки². Согласно наблюдениям автора, арабские макамы отличались друг от друга не звукорядами, а небольшими мелодическими построениями, и каждый макам был представлен серией таких образований, большинство из которых не повторялось в других макамах. На эту работу обратил внимание один из основоположников современной музыкальной византистики Эгон Веллеш и перенес ее выводы в лоно культуры европейских народов, исповедующих православие³. Оче-

¹ Статья представляет собой фрагмент исследования «Следы встречи двух музыкальных цивилизаций», которое сейчас готовится в печать в петербургском издательстве «МирЪ».

² *Idelsohn A. Die Maqamen der arabischen Musik // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. XV, 1913. 14. S. 1–63.*

³ *Wellesz E. Die Struktur des serbischen Oktoechos // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1919. Bd. 2. S. 140.* Эгон Веллеш (Веллес, Wellesz; 1885–1974) – австрийский композитор и историк музыки. Учился в Вене у Гвидо Адлера и Арнольда Шёнберга. Как композитор начал свою творческую деятельность с создания фортепианных и вокальных произведений, а также квартетов. Впоследствии сочинил не менее пяти опер и четырех балетов, которые были поставлены в различных оперных театрах Германии. В начальный период своей научной работы Э. Веллеш интересовался особенностями оперы эпохи Барокко, а впоследствии всецело сосредоточился на изучении истории и теории византийской музыки. В содружестве с Генри Тильярдом (H. Tillyard, 1881–1968), Оливером Странком (O. Strunk, 1901–1980) и Карстеном Хёгом (H. Hoeg, 1896–1961) он фактически заложил фундамент музыкальной византистики как облас-

видно, он был искренне уверен, что в таком подходе к проблеме лежит ключ к подлинному пониманию звуковысотной организации музыки в византийской и славянских средневековых странах (во всяком случае, после знакомства с его работами складывается именно такое впечатление).

Ради восстановления исторической справедливости необходимо указать: за четырнадцать лет до публикации статьи А. Идельсона из печати вышла книга Василия Металлова, утверждавшего на другом материале ту же самую идею⁴.

Таким образом, в разных областях фактически одной и той же сферы музыкально-исторического знания, связанного со средневековой музыкой, возникла одна и та же идея. Вряд ли такие события бывают случайностью. Здесь решающую роль могло сыграть отсутствие в арабских, византийских и славянских источниках тех сведений о ладовых звукорядах, которые всегда служили для науки о му-

ти исторического музыкознания. Основные усилия этой группы ученых вначале были направлены на анализ нотных систем, использовавшихся во времена Византийской империи до ее разгрома в 1453 г. В результате в Копенгагене при содействии датской Академии наук стала публиковаться серия *Monumenta Musicae Byzantinae*. Она представляла собой факсимильные издания рукописей византийских церковных песнопений (*Série principale – Facsimilés*), транскрипции византийских песнопений в современной нотации (*Série Transcripta*), соответствующие исследования (*Série Subsidia*), а также публикации и анализ византийских богослужебных рукописей с экфонетическими знаками (*Série Lectionaria*). Параллельно активно осуществлялось изучение и других областей византийской музыкальной культуры. Публикации Э. Веллеша и его соратников являются выдающимся вкладом в дело ее познания.

⁴ *Металлов В.* Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам. М., 1899.

зыке путеводной звездой. А метод, предложенный В. Металловым и А. Идельсоном, получивший распространение благодаря многочисленным работам Э. Веллеша, как будто служил выходом из создавшейся ситуации, обусловленной методикой средневекового музыкознания.

Уверенности в справедливости избранного пути способствовала и прояснившаяся к этому времени ситуация в музыкальной византистике в сфере нотации: к концу второго десятилетия XX в. (после работ Ж.-Б. Тибо⁵ и О. Флейшера⁶, а также Э. Веллеша⁷

⁵ *Thibaut J.-B.* Étude de la musique byzantine. La notation de Saint Jean Damascène ou Hagiopolite // Известия Российского Археологического института в Константинополе. 1898. Т. 3. P. 138–179; *Idem.* La musique byzantine et le chant liturgique des Grecs modernes // Echos d'Orient. 1898. Т. 2. P. 353–368; *Idem.* La Notation de Saint Jean Damascène: Les Martyries // Византийский временник. 1899. Т. 6. P. 1–12; *Idem.* Étude de musique byzantine. Le chant ekphonétique // Byzantinische Zeitschrift. 1899. Bd. 8. P. 122–147; *Idem.* Περὶ τῶν γενῶν τῆς μουσικῆς, τοῦ νόμου τῆς ἔλξεως καὶ τῆς πολυφωνίας ἐν τῇ βυζαντινῇ μουσικῇ // Ἔργασίαι Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου [εἰς Παράρτημα ἂν Ἐκ ἐκκλησιαστικῆς Ἀηθείας]. Τεύχος δεῦτερον. Κωνσταντινούπολις, 1900. S. 105–110; *Idem.* Étude de musique byzantine. La notation de Koukouzeles // Известия Российского Археологического института в Константинополе. 1900/1901. Т. VI. Вып. 2–3. С. 361–396; *Idem.* Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque. St. Petersburg, 1913.

⁶ *Fleischer O.* Ueber Ursprung und Entzifferung der Neumen. Leipzig, 1895. *Idem.* Die spätgriechische Tonschrift. Berlin, 1904.

⁷ См., например: *Wellesz E.* Zur Entzifferung der byzantinischen Notenschrift // Byzantinische Zeitschrift. 1918. Bd. 7–8. S. 97–118; *Idem.* Die Rhythmik der Byzantinischen Neumen // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1919. Bd. 2. S. 617–638; 1920–1921. Bd. 3. S. 321–336.

и Г. Тилльярда⁸) были сделаны серьезные шаги в исследовании нотной системы времен Византийской империи. Стали появляться даже первые опыты по транскрипции песнопений из невменной нотографии в нотолинейную. Полученный таким образом нотный материал, по мнению Э. Веллеша и других исследователей, якобы подтверждал: наблюдения А. Идельсона (судя по всему, о работе В. Металлова на Западе не знали) по анализу арабских музыкальных образцов действовали и в византийской музыке. В ней ученые обнаруживали типичные для отдельных ихосов небольшие мелодические построения, а также повторы одних и тех же или очень близких по интонационным оборотам образований. В результате, даже были установлены важнейшие их «мелодические формулы», представляющие тот или иной ихос⁹. Правда, сразу же было обнаружено, что нередко одни и те же «формулы» оказываются в различных ихосах¹⁰. Но влияние идеи было

⁸ *Tillyard H. Zur Entzifferung der Byzantinischen Neumen // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 1913/1914. Bd. XV. S. 31–41; Idem. The Problem of Byzantine Neumes // Journal of Hellenic Studies. 1921. Vol. 41. P. 29–49.*

⁹ Достаточно сказать, что «Алфавитный указатель гласовых попевок», приведенный в книге В. Металлова, содержит 283 «попевки» (*Металлов В. Осмогласие знаменного распева... С. 50–55*), которые в западном музыкальном византиноведении именуются «формулами».

¹⁰ Нельзя не отметить профессиональную проницательность В. Металлова, обратившего внимание на общность «попевок» однономерных основных и плагальных ихосов, что, по его терминологии, соответствовало «попевкам» I и V гласов, II и VI, а также IV и VIII. Но, к сожалению, это наблюдение осталось без теоретических выводов. А ведь оно могло прояснить одну из важнейших особенностей ладо-тонального средневекового мышления, скрывающуюся за теоретической концепцией восьми ихосов, или гласов (подробнее об этом см. в монографии, указанной в прим. 1).

настолько велико, что эта якобы незначительная деталь (в действительности ставившая под сомнение справедливость самой идеи) была воспринята не более чем незначительное отступление от всеобщего правила. Теперь никто из исследователей не зависел от этих злополучных звукорядов, отсутствовавших в средневековых источниках. В результате, идея быстро распространилась и через некоторое время стала почти общепризнанной (расхождения между учеными касались лишь деталей)¹¹.

Эта концепция получила название *центон* (от лат. *cento* – «лоскут», «заплата», «покрывало из лоскутов»). Такой термин подразумевал принцип, при котором в распоряжении каждого византийского композитора был набор неких мелодических формул, якобы характерных для отдельных ихосов, и задача сводилась

¹¹ Вот только некоторые из известных публикаций, в основе которых лежит указанная методология анализа: *Wellesz E. Eastern Element in Western Chant Studies in the Early History of Ecclesiastical Music. Oxford, Boston. 1947* (MMB: Subsidia II); *Idem. Melody construction in the Byzantine Chant // Actes du XII. Beograd, 1964. Т. II. P. 135–151*; *Velimirović M. Byzantine Elements in Early Slavic Chant. Copenhagen 1960* (MMB. Subsidia 4); *Raasted J. Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts. Copenhagen, 1966* (MMB Subsidia VII). Passim; *Huglo M. L'Introduction eb Occident des formules Byzantines d'intonation // Studies in Eastern Chant. Vol. III. New-York; Toronto, 1973. P. 81–90*; *Strunk O. Melody Construction in Byzantine Chant // Strunk O. Essays on Music in the Byzantine World. New York, 1977. P. 193–201*; *Troelsgård Chr. The Repertories of Model Melodies (Automela) in Byzantine Musical Manuscript // Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin. 2000. Т. 59. P. 3–27*, и др. Естественно, идея о «мелодических формулах» была распространена на другие музыкальные культуры, исторически связанные с Византией, и поэтому появилось бесчисленное количество публикаций, представляющих собой весьма обширный список.

только к конструированию песнопений, скомпилированных из этих формул. Как писал Э. Веллеш, «задача композитора состояла в приспособлении этих мелодических формул к словам нового гимна и в связывании их вместе в соответствии со словами»¹². Таким образом, композиторское творчество представляется неким инженерным актом, сводившимся к конструированию мелодий из отдельных кратких построений¹³. Правда, по его мнению, эти формулы могли иметь свои варианты, незначительно или значительно (!) отличающиеся друг от друга.

Что можно сказать о такой концепции?

При желании не только у арабских, византийских и славянских средневековых композиторов, но и у любого из новоевропейских можно обнаружить

¹² «The composer's task consisted in adapting these melodic formulae to the words of a new hymn and in linking them together in accordance with the words» (*Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography*. P. 71). В одном из приложений к книге (Appendix IV), озаглавленном Table of Intonation Formulas and Incipits of Appended Stichera (*Ibid.* P. 411–415), Э. Веллеш приводит ряд транскрибированных нотных образов, многие из которых, по мнению автора, представляют собой варьированные «формулы» одного построения.

¹³ В. Металлов достаточно подробно описал свое представление о работе средневекового творца русских церковных песнопений. По его словам, такой композитор берет для своих произведений «из прежде известных ему песнопений знаменного распева наиболее характерные, наиболее типичные мелодические строки и фигуры, наиболее свойственные каждому гласу попевки и лица» (*Металлов В. Осмогласие знаменного распева...* С. 4–5). Собственное же творчество такого «распевщика» заключалось как «в уменьи и изяществе выработки и развитии промежуточных между попевками ходов и мелодий, так и еще более в уменьи и художественности сопоставления и комбинации этих попевок» (Там же. С. 5).

ряд типичных мелодических образований и оборотов. С этой точки зрения, они также занимались «конструированием» из формул. Достаточно только вспомнить бесчисленное количество примеров, когда в мажоро-минорную эпоху не только тематические построения, но и всякие другие представляли собой движение по звукам разных трезвучий (тоническим, доминантовым, субдоминантовым и др.). Можно найти не меньше образцов, сводящихся к «обыгрыванию» структуры других аккордов. Вспомним также популярность последовательностей, в основе которых лежат различные «мелодические формулы», отражающие взаимоотношения между устойчивыми звуками ладотональности и их окружением. Подобные примеры, но отличающиеся от упомянутых своими композиционными особенностями, можно найти в произведениях композиторов любой постсредневековой эпохи и в каждой музыкальной культуре.

Такие «мелодические формулы», или «попевки», — следствие специфики мышления каждой музыкальной цивилизации. Они зависят от своеобразия ладотональных, ритмических и прочих его категорий. Если бы во времена Орландо Лассо, Баха, Бетховена и Шостаковича жили столь же великие мастера, но носившие другие фамилии, они бы пользовались теми же «мелодическими формулами». Поэтому недостаточно ограничиться только их фиксацией в творчестве композиторов любого исторического периода. Для науки важно понять, почему в одну эпоху используются одни «формулы», а в другую — иные. Кроме того, необходимо установить, почему в каждой конкретной музыкальной цивилизации бытуют особые их разновидности. А это возможно осуществить только тогда, когда будут ясны основные параметры звуковысотного и ритмического музыкального мышления, формирующие такие «формулы». Иначе говоря, главная задача состоит в позна-

нии логики мышления, приведшей к образованию подобных музыкальных идиом.

Однако пока музыкальная медиевистика будет сосредоточена на коллекционировании «формул», без понимания логики их ладотональной организации, дальнейшее развитие знаний в этом направлении невозможно. Да и сам метод определения общности «формул» весьма сомнителен. Это связано с несколькими поверьями, почти повсеместно распространенными среди последователей центон-принципа.

Во-первых, они искренне убеждены, что музыкальный материал, переведенный из одной нотации в другую, сохраняет всю свою первозданность. Поэтому поиски «формул», которыми, по их мнению, напичкан весь византийский (да и не только) певческий репертуар, они заимствуют из уже транскрибированного, т. е. пятилинейного нотного текста. В действительности же, как неоднократно отмечалось¹⁴, транскрипция из древней нотации в современную – операция со многими последствиями. В результате музыкальный материал уцелевшего древнего нотного образца оказывается еще дальше от своей когда-то реально звучавшей формы, чем его запись в первоначальной примитивной нотации. Ведь всякая нотная система отражает особенности того музыкального мышления, в сфере которого она формируется. Следовательно, после перевода в пятилинейную нотацию древняя музыка превращается в весьма искаженную ее версию. Поэтому определение «мелодических формул» и их «вариантов» по полученному нотному тексту – занятие более чем сомнительное.

¹⁴ См.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. С. 10–13; Герцман Е. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. СПб., 2013. С. XI–XII.

Во-вторых, приверженцы «формульной», или «попевочной», музыки убеждены: каждая «формула-попевка» или ее вариант легко определяются на глаз или на слух. То есть, по их мнению, в древности практиковалась такая же идентификация музыкального материала по «формулам» и их «вариантам». Другими словами, с их точки зрения, то что сейчас считается всего лишь «вариантом» какой-то конкретной «мелодической формулы», т. е. почти аналогичным построением с небольшими и незначительными отклонениями от него, подобным образом квалифицировалось и шесть, и десять столетий тому назад. Слово не изменился художественный язык и музыкальное мышление, а все человечество и его музыкально-слуховые оценки остались прежними.

Наши современники знакомы с несравненно более многочисленными и более сильными средствами музыкальной выразительности, на которых и воспитываются нынешние перцепционные возможности. В древности отсутствовали сложные хроматизированные мажоро-минорные и другие исторически поздние ладовые формы. Тогда не существовало такого мощного музыкально-художественного фактора, как гармония, в современном ее понимании, не использовались «закрученные» ритмические последовательности современной музыки. Ну и конечно, древняя музыка не имела в своем распоряжении новоевропейского инструментария, с его техническими и динамическими возможностями, не говоря уже о громадных оркестрах. Именно на этом сложном комплексе средств музыкальной выразительности, отсутствовавших в древности, воспитывались бесчисленные европейские поколения последних столетий. Поэтому если композитор Новой Европы стремился привлечь внимание к какому-то музыкально-художественному событию, он использовал этот арсенал новых возможностей.

Слушатели же и музыканты-исполнители древних музыкальных цивилизаций ограничивались более скромными и совершенно иными ресурсами (звуковысотными, ладовыми, ритмическими). Их слух привык реагировать на такие детали, которые нам, знакомым со сложными ладотональными и гармоническими оборотами, могут представляться незначительными. Речь идет не о тонкостях слухового восприятия вообще (во все эпохи у профессионалов они были почти одинаковы), а об особенностях реакции на смысловые частности мелодической линии. Таким образом, даже невозможно предполагать, что на один и тот же музыкальный материал слушатели, отдаленные друг от друга многими столетиями, реагируют одинаково. *Ведь мелодический поворот, кажущийся нам лишь мелочью, не играющей существенной роли в музыкальном движении и не нарушающей основного содержания обнаруженной «мелодической формулы» или «попевки», древними должен был восприниматься как нечто совершенно иное.*

Поэтому когда Э. Веллеш в качестве вариантов одного и того же образования приводит ряд последовательностей¹⁵, это означает не больше, чем реакция его современного музыкального мышления на уже транскрибированные и потому серьезно измененные нормы музыкального материала по сравнению с их подлинными древними мелодическими построениями. Более того, восприятие одних и тех же «мелодических формул» Э. Веллешем и его современниками совершенно отлично от реакции на них в Средневековье: то, что первым представляется незначительным отклонением от раннее выявленного образца, древними должно было оцениваться

¹⁵ Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. P. 305, 412–427.

как достаточно серьезная трансформация, нарушающая и даже видоизменяющая содержание всего музыкального построения. Подобное отношение к ранним музыкальным эпохам – не первый исторический эпизод такого рода.

С этой точки зрения интерес представляют сложившиеся в музыковедении воззрения на так называемый строгий стиль полифонии, относимый к периоду европейской музыки XV–XVI вв. Его характеристику принято сводить к таким особенностям: «Мелодика отличалась плавностью <...>, ритмика была спокойной, неторопливой. В сочетаниях голосов преобладали консонансы <...>»¹⁶. Аналогична якобы и эстетическая сторона этого стиля: «<...> сосредоточенность и созерцательность <...>, где не находят места характерные для более позднего искусства экспрессивные нарастания, драматические контрасты и кульминации <...>, полифония строгого стиля основывается на нейтральном тематизме» (т. е. без интонационной индивидуальности. – *Е. Г.*)¹⁷. Сюда следует добавить и такие общеизвестные правила того же строгого стиля: один хроматический ход может быть только на значительном удалении от другого; интервальный шаг более чем на секунду рассматривается как скачок, и для его использования так же, как для применения диссонанса, требовалась особая «подготовка» и т. д. При знакомстве со всеми указанными ограничениями складывается впечатление, что для работавших в этом стиле таких выдающихся мастеров, как Жоскен Дебре, Орландо Лассо, Джованни Палестрина и др., были недоступны драматизм и трагедийность. Неужели их музыкальные опусы, написанные для богослужений и по-

¹⁶ Протопопов В. В. Полифония // Музыкальная энциклопедия. Т. 4., М. 1978. Кол. 352.

¹⁷ Фраенов В. П. dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/7299.

священные трагическим эпизодам Ветхого и Нового Заветов, воплощались столь азмоционально? Неужели музыкальное искусство целой эпохи было лишено музыкально-художественных средств, благодаря которым современникам можно было передать накал страстей человеческих? Вот к чему может привести ничем не доказанная уверенность в том, что современники этих композиторов реагировали на звучание их произведений так же, как те, кто несколько столетий спустя формировал научные представления о целой эпохе полифонии, прикрепив к ней ярлык «строгого стиля».

По такому пути пошли и последователи *центон-принципа*, искренне уверовавшие в свои представления: то, что слышится и видится в нотах сегодня как небольшое расхождение с «мелодической формулой», точно так же воспринималось и в Средние Века.

Но основной вред популяризации идеи о центон-принципе заключается даже не в перечисленных «грехах», а в более серьезном отступлении от научной методологии, поскольку *он освободил исследователей от поиска логики и смысла музыкального материала, т. е. от исследования функциональной природы его ладотональной организации*¹⁸. В результате уро-

¹⁸ Конечно, подразумевается не примитивно-ученическое понимание ладотональной организации, а комплекс объективных критериев для познания важнейших смысловых закономерностей музыкального материала (звуковысотных и временных). Речь идет о критериях, не ограниченных определенным историческим периодом, а действующих всегда и во всех музыкальных цивилизациях. Конечно, такое учение о функциональности еще не создано. Но это не дает оснований пассивно ожидать его создания, поскольку *ex nichilo nichil sit*. Нужно лишь при любых типах анализа использовать объективные и уже известные музыковедению критерии: системность организации музыкального материала, предполагающая иерархию образующих его

вень музыкальной византистики дошел до того, что никто даже не в состоянии дать определение ихоса (т. е. основной смысловой ладотональной единицы) как такового. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к ряду знаковых публикаций.

Так, Э. Веллеш провозглашал: «Во всех обрядах Восточной Церкви характер песнопения определен наличием некоторых мелодических формул, совсем не как в греческой музыке¹⁹, поскольку она основывается на конкретном ладе»²⁰. И далее: «Чувство особенного характера различных ладов полностью исчезло в византийской музыке»²¹. Складывается впечатление, что под «ладом» (mode) Э. Веллеш подразумевал лишь звукоряд²². Во всяком случае, трудно понять, почему после утверждения об отсутствии лада (по его терминологии – mode) в византийской музыке само слово ἦχος («ихос») он переводит как

компонентов; сложные и многообразные взаимоотношения между звуками, обусловленные логикой их контактов с окружением и выражающиеся различными формами притяжения и отталкивания; зависимость интервально-акустических нормативов от действующих в каждом конкретном случае функциональных особенностей. Подробнее см.: Герцман Е. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. С. 225–226.

¹⁹ Имеется в виду античная музыка.

²⁰ «In all rites of the Eastern Church the character of a chant is determined by the occurrence of certain melodic formulae, rather than, as in Greek music, because it is based on a particular mode» (Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. P. 44).

²¹ «the feeling for the peculiar character of the different modes has completely vanished in Byzantine music» (Ibid. P. 71).

²² Так же трактовал лад и другой основоположник «формульного метода»: «музыкальные лады или мелодические поступенные звукоряды разной высоты с различным расположением тоновых и полутоновых диатонических интервалов» (Металлов В. Осмогласие знаменного распева... С. 1)

mode²³. Более того, он даже сообщает своему читателю о византийских «трактатах, содержащих инструкции о ладах, музыкальной нотации» и прочих феноменах²⁴. Очевидно, в конце работы над книгой, почувствовав, что невозможно обойтись без понятия «лад», он дает ему новое определение, но уже в ракурсе центон-принципа: «Лад является не просто “звукорядом”, а суммой всех формул, которые устанавливают особенности ихоса»²⁵.

Все это яркое свидетельство сумятицы, происходившей в профессиональном сознании главного популяризатора «формульной идеи» и одного из основоположников современной музыкальной византистики. А ведь на протяжении довольно длительного времени он был одним из немногих профессиональных музыковедов среди тех, кто посвятил себя изучению музыкальной культуры Византии (большинство из них, как известно, историки и филологи с соответствующим профессиональным мышлением).

Следует отметить, даже последователи центон-принципа опасаются отождествлять лад и комплекс «мелодических формул». Они предпочитают обходиться вовсе без определения ихоса.

Так, это определение отсутствует в знаменитом первом комплексном описании системы византийской нотации, осуществленном соратником Э. Веллеша Генри Тилльярдом (1881–1968)²⁶. В главе IV

²³ Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. P. 62–63; наименование III ихоса – βαρύς он переводит как grave mode (*Ibid.* P. 71), и везде можно встретить the eight modes.

²⁴ «treatises containing instructions about the modes, musical notation» (*Ibid.* P. 62).

²⁵ «The mode <...> is not merely a “scale” but the sum of all the formulae which constitute the quality of an Echos» (*Ibid.* P. 326).

²⁶ Tylliard H. Op. cit.

этого действительно эпохального для своего времени труда, озаглавленной *The Byzantine Modes*, отсутствует определение *mode*. Его нет и в публикации 1942 г., принадлежащей знаменитому византинисту Оливеру Странку (1901–1980). Причем нужно учитывать, что его статья посвящена тональной организации византийской музыки, где *ихос* (*mode*) – главный объект анализа²⁷. Следовательно, в ней отсутствует определение основной категории ладотонального мышления, ради познания которой создавалась работа. Та же самая ситуация в книге известного историка музыки Эрика Вернера (1901–1988), изучавшего важнейшие нормы христианской музыки первого тысячелетия Новой эры²⁸. Оправдание этому он видит не только в существовании центон-принципа, но и в полисемантике самого термина *mode*: «Так как идея модальности (читай: «ладотональности». – *Е. Г.*) многократно выражалась на многих языках, то в течение двадцати пяти веков возникла большая путаница из-за разнообразных смысловых вариантов, подразумевавшихся под словом *mode*»²⁹. Но это не оправдание, а свидетельство

²⁷ *Strunk O. The Tonal System of Byzantine Music // Strunk O. Essays on Music in the Byzantine World. N.Y., 1977. P. 3–18.*

²⁸ *Werner E. The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the 1st Millennium. N.Y., 1959/1984. 2 vol.*

²⁹ «Since the idea of modality has found many expressions in many languages, in the course of twenty-five centuries a great deal of confusion has resulted from the wide variance in the terms used for the word “mode” (*Ibid.* Vol. I. P. 374; поскольку буквальный перевод окончания этого предложения выглядел бы по-русски весьма сомнительно, заключительная фраза изменена ради более ясной передачи смысла). Та же мысль была повторена Э. Вернером в другой публикации: *Werner E. The Origin of the Eight Modes of*

неспособности науки отделить и осмыслить содержание исторически разных форм лада и тональности даже в том случае, если они обозначаются одним и тем же термином. Возможно, филологам, активно занимающимся изучением античной и византийской музыки, это не под силу, тогда как для музыковед-историка – обычная работа³⁰. Во всяком случае, сложившееся положение в этой области не может служить своеобразным алиби, поскольку игнорируется ихос как важнейшая единица ладотональной организации громадной исторической эпохи музыкального мышления.

Music (Octoechos) // Contributions to a historical Study of Jewish music. Edited by E. Werner. Ktav Publishing House. 1976. P. 105.

³⁰ Хорошо известны многоликие значения таких терминов античной музыки, как ἁρμονία, μέλος, τόνος, τρόπος и др., а также modus, modulatio, intentio и др. Многие легенды и небылицы возникли именно из-за того, что при чтении древнего специального текста филологи не могли разграничить неодинаковую семантику одного и того же термина. Никто из античных философов никогда не говорил о «распущенных» или «нравственных» ладах (как это следует из новоевропейских переводов Платона, Аристотеля и других философов). Речь шла о музыкальных стилях, в которых нашли отражение черты культуры того или иного народа (фригийцев, лидийцев и др.) (Подробнее см.: Герцман Е. Тайны истории древней музыки. СПб., 2006. С. 281–295). Одновременно эллинские авторы переносили на стиль музыки этих племен свои представления об особенностях их жизни. Поэтому в литературе сохранились воззрения на стили, якобы отличавшиеся «распущенностью» или, наоборот, «нравственностью». В античном музыкознании никогда не было дорийского, фригийского и прочих ладов. Эти названия принадлежали тональной системе. Но для филологов-переводчиков (и, к сожалению, иногда для музыковедов) оказалось весьма трудно понять, когда речь идет о ладе, а когда о тональности. Все это лишь часть мифов об Античности, возникших в новое время.

Джованни Марци также смог обойтись без объяснения сути ихоса³¹. В «Indice della materia» своей книги он указывает направление поисков материала об ихосе – Echo, vedi Modi³², но в главе III, названной «Echi, modi e toni nella musica Byzantina», не дает определения Echi. Однако он не может обойтись без использования «изгнанных» звукорядов³³. В результате получился некий методический компромиссный синтез звукорядов и мелодических формул, рассматривающихся обособленно друг от друга. Нельзя обнаружить определения ихоса и в публикации А. Хугло, хотя она посвящена ладотональной терминологии музыки западного и восточного Средневековья³⁴.

Такой обзор можно было бы продолжать до бесконечности³⁵. Упомянутые и неупомянутые работы являются свидетельством сомнительного пути, по которому пошла музыкальная византистика. Сосредоточив внимание на «мелодических формулах», она освободила себя от стремления понять при-

³¹ Marzi G. Melodia e nomos nella musica bizantina (Studi pubblicati dall' Istituto di Filologia Classica, VIII). Bologna, 1960. P. 43–99.

³² Ibid. P. 220.

³³ Ibid. P. 43–46. Так как звукоряды в византийских источниках отсутствуют, в книге приводятся последовательности основных звуков системы ихосов.

³⁴ Huglo M. Comparaison de la terminologie modale en Orient et en Occident // Actes du XII-e congrès international d'Études Byzantines. Ochride 10–16 Septembre 1961. T. II. Beograd, 1964. P. 758–761.

³⁵ Вплоть до работ нового поколения византистов. См., например: Troelsgård Chr. Byzantine Neumes: A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation. (MMB, Subsidia 9) Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2011. P. 52.

роду ихоса³⁶, т. е. того феномена, который является отражением логики звуковысотного музыкального мышления³⁷.

Ведь даже при воззрениях, согласно которым показателями ихосов якобы являются «мелодические формулы», разве музыковедению не следует установить, как они организованы? В каких отношениях находятся звуки, входящие в них? Какая звуковысотная и временная система лежит в их основе? Что является ее смысловым центром и периферией (если музыка не хаос звуков, а система, то любая система немыслима без центра³⁸)? Как контактируют между собой две сферы? Ответы на все эти вопросы, в конечном счете, приведут к установлению сути ихоса. Иначе говоря, то чего музыкальная византистика избегала последнее столетие, должно стать одним из важнейших объектов исследования.

³⁶ На рубеже XIX–XX вв. В. Металлов, предлагая свое видение системы осмогласия и адресуя ее певчим-практикам, откровенно сказал: «Вопрос же о теоретическом изучении этого осмогласия остается пока открытым» (*Металлов В. Осмогласие знаменного распева...* С. 6). С тех пор прошло целое столетие, а в этой области ничего не изменилось.

³⁷ Невольно вспоминаются слова, приписываемые отечественному психологу А. Р. Лурия (1902–1977), смысла которых сводится к следующему: величие ученого определяется тем, насколько он затормозил развитие науки. К сожалению, не могу указать опубликованный источник, содержащий такое высказывание. Но вне зависимости от того, кому оно действительно принадлежит, в нем заложена мысль, неоднократно подтвержденная историей любой науки. А в музыковедении такая тенденция принимает гиперболические формы.

³⁸ Что же касается утверждения о «децентрализации лада» в современной музыке, то это еще одна ошибочная идея, приносящая вред развитию музыковедения. См.: *Герцман Е. Никомех из Герасы среди предшественников, современников и потомков.* СПб., 2016. С. 289–495.

Симбиоз культуры и лаборатория духа в 1920-е – 1930-е годы на примере австрийской истории литературы

О. В. Глейзер (Вюрцбург)

Прежде чем описывать ход развития научной мысли в 20-е – 30-е гг. уже прошлого столетия, обратимся к следующему вопросу: существует ли так называемый дух времени и каким образом он видоизменяется, подвергая дальнейшим изменениям все области науки и искусства и затрагивая как повседневную жизнь, так и культурные феномены, определяющие будущий ход времени.

«Дух времени» так же, как и само понятие «культура», имеет не только свое четко очерченное географическое пространство, но и свой возраст, свой язык. Он напоминает живой организм, телом которого является сама мысль. Этот организм может казаться вполне не видимым, но не чувствовать его невозможно, ведь именно он создает то, что случится много лет спустя, и именно он предопределяет грядущие формы сознания, а также связанные с ними диктатуры и необходимость свободы, в которой нуждается то или иное общество, заключенное внутри географического пространства данного «духа».

Доказать его существование научным способом практически невозможно, но проследить и почувствовать его присутствие в документах отдельно взятой эпохи представляется вполне реальным.

Здесь возникает вопрос, о какой именно документации может идти речь в подобном случае. Наследие духовной культуры, каковым являются произведения литературы, живописи и музыки, а также открытия в области естественных наук описаны и созданы на языке той эпохи, внутри которой

они нашли свое применение и свидетелем которой они являются. Именно определенный образ мысли создает новые формы творчества, отражающего и видоизменяющего действительность.

Чтобы понять, как мыслило творческое и научное общество в интересующие нас годы XX столетия, а именно в период после Первой мировой войны, обратимся к тому феномену, который мы ранее обозначили как «дух времени».

Как в немецкой, так и в австрийской литературе в это время происходят разительные изменения: поражает не только количество литературных источников, работающих в том числе и на развитие массовой культуры, но и возникновение новых тем обсуждения и сфер исследования, а также экспериментов – от психоанализа до историко-политических дискуссий и острой общественной сатиры. Характерно для эпохи и развитие новых жанров и форм выражения мысли. Происходит своего рода литературно-индустриальная революция, с каждым годом захватывающая все более широкие и самые разнообразные круги читателей.

Видимый переход от одной эпохи в другую сопровождался социальным разрушением, крушением былых традиций и изменением в отношении к времени. На смену медлительному созерцанию, нашедшему свое отражение в сложных языковых конструкциях, пришли короткие фразы и молниеносные реакции. В немецкоязычных странах развивается культура фельетона. Являясь скорее малой формой литературной журналистики, описывающей насущные проблемы обыденности, фельетон приобретает новые черты и оказывается в центре внимания как среди читателей, так и среди литераторов. Из будничной суеты возникает целая плеяда настоящих мастеров фельетона – Антон Ку, Вики Баум, Хуго Беттауер, Альфред Польгар, Бертольд

Фиртель, Йозеф Рот и др. Литературное мастерство охватывает различные виды и жанры искусства. Репортаж, дневники, театральная дискуссия, исследования в области психологии и философии, музыкальная критика и политические дебаты – все эти неожиданные мысли и жанры, будоражащие и объединяющие целые поколения, соединил в себе фельетон, превратившийся таким образом в новую форму жизни и творчества и ставший позднее важным понятием из области истории культуры. Интересно и то, что благодаря развитию фельетона изменился и способ подачи культуры как некоего продукта человеческой деятельности, доступного не только элитной части общества, но и более широким массам. Реклама печатной продукции начинает использовать как понятие «культура», так и понятие «искусство» в своих целях. «Спорт, еда и немного искусства»¹ – пишут газеты, желая привлечь новых читателей.

Здесь речь идет о деформации понятия «культура» в начале XX столетия, об его использовании в потребительских целях.

Герман Брох говорит об этом в одном из своих эссе довоенного периода: «Еще никогда культура так дешево не оценивалась, как сейчас»². Это связано как с образованием, так и с развитием массовых форм культуры. Само понятие «культура» подвергается некоему переосмыслению и переформированию.

¹ Подробнее о применении понятия «культура» в этот период см.: *Becker S. Topografien der Moderne: Berlin und Wien in den zwanziger Jahren* // Primus-Heinz Kucher; Julia Bertschik (Hg.) «baustelle kultur». Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918–1933/38. Bielefeld, 2011. S. 29–45.

² Имеется в виду период до начала Первой мировой войны (1908/1909). См.: *Broch H. Die Kunst am Ende einer Kultur* // Hermann Broch. *Philosophische Schriften* (Hg.) von Paul M. Lützeler. Frankfurt a. M., 1977. S. 53 (перевод автора).

Целая плеяда писателей и литературных критиков говорят не только о политико-экономическом кризисе, но и о переломе типа и вида подачи информации и о ее оформлении. Эклектизм стилей и жанров, некий гибрид из экспрессионизма, оперативно-политической и революционной новой вещественности, а также коллективное творчество являются характерной особенностью эстетики этого периода. Развитие драмы и в целом литературы тесно связано с развитием новых коммуникативных технологий, таких, как телефон, телеграф, граммофон, диктофон, радио и кино. Появляется новый вид австрийского романа, в котором чередуется описание реальности, созданное средствами массовой информации, с реальностью действительной, внутри которой эта информация существует. Таким образом, одно и то же описываемое событие рассматривается с совершенно разных сторон и в различных аспектах. Само время, как бы являясь главным актером этого литературного театра, оказывается центральной темой писательского внимания.

Ярким примером такого детального описания действительности являются романы Йозефа Рота. Время – это то, о чем думают и что чувствуют его герои; именно по отношению ко времени можно зачастую восстановить характер и психологию человека. Так, например, в романе «Отель Савой», действие которого происходит в польском городе Лодзь, богатые торговцы не торопятся и просят клиентов неоднократно выпить у них чай, отмечая, что истинные знатоки своего дела, вполне уважающие себя, всегда располагают временем и не имеют привычки за ним следить, но при этом, заканчивая разговор, отмечают, что в общем-то уже темно, время для новостей закончилось и хотя они и не настаивают и вполне могут позволить себе провести час-другой за беседой, неплохо бы было немного подумать о возмож-

ности уединения. В разговоре с бедными, напротив, они определяют себя как деловые люди, времени особенно не имеющие, так как постоянно должны за ним следить и всегда быть в курсе новостей и событий³. Таким образом, стиль обрывочного разговора и построение диалогов связаны с описанием финансового положения и политической ситуации. Радиопостановки используют любую городскую реальность, воспроизводя не только бедность и нужду, но и критикуя их через понятие «время» – «вот время такое, что тут поделаешь».

Критика самого понятия времени вошла в быт и стала неотъемлемой частью литературного творчества благодаря феномену литературных кафе. Авторы не только встречались там (точно зная, какой именно круг писателей и поэтов где и когда собирается и в каком именно кафе будут обсуждать и спорить о политике и о философии), но и жили там, называя адрес кафе как свой почтовый адрес⁴. Домой они приходили только ночевать. Тесное непосредственное литературно-музыкальное общение, в результате которого нередко возникали в том числе и спонтанные театральные постановки, привело к тому, что в поэзии все чаще стали встречаться комбинированные формы репортажа и иронического, а иногда вовсе комедийного массового искусства. В литературной критике феномен «литература венских кафе» часто называется типично австрийской формой стиля «новой вещественности». Многие произведения были рассчитаны на публику, являя собой

³ См.: *Roth J. Hotel Savoy. München, 2003.*

⁴ Подробное описание венских кофейных заведений и центров литературного творчества см.: *Torber F. Kaffeehaus war überall. Briefwechsel mit Käuzen und Originalen. München; Wien, 1982.*

одновременно как театр, так и эссе или же некое подобие дневника, который прочитывался вживую.

Интересен в эстетике массовой культуры и тот факт, что нередко внутри литературных произведений появляется симуляция рекламы. С помощью описания и прямого использования рекламы в рассказах и фельетонах венские авторы воссоздают прочувствованное ими понятие современности, их конкретной реальной действительности, в которой всему есть место. Маркировка не только времени, но и места определяет эстетическое восприятие. «Американская марка», «подлинно венская марка», «настоящие аристократы», «культура и коммерция» – будто рубрики из одной газеты встречаются внутри одного и того же литературного произведения, представляя собой различные стороны и одежды понятия «модернизм».

Исследователь Хельмут Летен говорит о понятии «свобода от страха»⁵. Европа, находящаяся в шоковом состоянии между двух войн и ожидающая дальнейшего кровопролития, стирает грани и формы в искусстве, освобождаясь от страха перед событиями и рисуя реальность всеми цветами радуги, не боясь смешивать краски и говорить обо всем, не стесняясь ни в словах, ни в выражениях.

Интересным для анализа эпохи представляется помимо самого понятия времени выбор тем из обыденной жизни. В фельетонах с 1922 по 1928 г. фигурируют такие страны, как Россия и Америка, контраст между которыми наблюдался в австрийской литературе уже и тогда. Опасной представлялась

⁵ *Lethen H. Freiheit von Angst. Über einen entlastenden Aspekt der Technik-Moden in den Jahrzehnten der historischen Avantgarde 1910–1930 // Literatur in einer industriellen Kultur. (Hg.) von Götz Großklaus und Eberhard Lämmert. Stuttgart 1989 (=Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft Bd. 44). S. 72–98.*

тема научных исследований не только в области медицины и психологии, но и в области технических изобретений; детальному описанию подвергалась тема сексуальности и принадлежности к определенному полу и, в зависимости от этого, к способу творческого воплощения. К теме образования, напротив, по сравнению с предыдущей эпохой интерес был несколько утрачен. В литературе того периода особое внимание уделялось автомобилям, кино и радио. Так, в связи с развитием новых технических возможностей в Австрии появляются специализированные журналы: «Мир радио», «Сцена» и др.

Подводя итог времени, Роберт Музил характеризует его в эссе «Беспомощная Европа» следующим образом:

Мир полон неподаваемым желанием чего-то нового. Он приобрел характер лаборатории, которую можно было бы обозначить как «Сумасшедший дом», в подвале которого беспрерывно работает «желудок времени», если сравнивать его работу с движением неопределенного понятия «культура». Желание создавать работает молотком, воплощая самые древние мечты человечества⁶.

Эпицентры литературной жизни

Литературными эпицентрами 20-х гг., так называемой золотой эпохи, закончившей свое существование в 30-е гг., были в немецкоязычной литературной среде два города – Вена и Берлин. Для периода венского модерна характерно было смешение различных культур и дисциплин, средств массовой информации и потребность в массовой публике. Появились новые формы исторического описания –

⁶ *Musil R. Das hilflose Europa. München, 1961. S. 15, 21–23 (перевод автора).*

репортажи, короткие сообщения, куплеты, песни, критические замечания и полемики.

Для берлинской культурной сцены новаторским стало внедрение спорта в искусство. Бертольт Брехт пишет статью под названием «Театр как спорт»⁷. Театр он рассматривал как спортивную арену, сцену – как боксерский ринг. Эту концепцию Брехт реализовал в пьесе «Бюргерская свадьба»⁸ (постановка 1926 г., Франкфурт-на-Майне). Здесь достаточно вспомнить берлинский дадаизм 20-х гг., смешение театральной постановки с литературным произведением, доступным только в виде театрального представления, уличное искусство и городские шумы, визуальную и сонорную поэзию, абстрактное творчество и культуру настоящего политического кабаре.

В Вене же все происходит, образно говоря, в соответствии с приличиями светского общества и некоего венского старообразного консерватизма. Вена живет воспоминаниями о монархии Габсбургов, внедряет еврейский, не слишком общедоступный, юмор в литературные фельетоны, элегантно соединяя прошлое и новаторское. Здесь развивается жанр эссе и приобретает новые формы повествования. Во всех своих новых средствах словесного выражения Вена демонстрирует старинное литературное мастерство и, вопреки революционным изменениям, соблюдает литературные традиции. В то время как Герман Брох создает сложную, непросто воспринимаемую форму философско-политического эссе,

⁷ *Brecht B. Das Theater als Sport, 1920 // B. Brecht. Werke. (Hg.) von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin; Weimar; Frankfurt, a. M.: Suhrkamp 1992, Bd. 21: Schriften 1, 1914–1933. S. 56–58.*

⁸ *Brecht B. Die Kleinbürgerhochzeit, 1919 // B. Brecht. Werke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, Bd. 1: Stücke 1. S. 241–267.*

Роберт Музиль, напротив, использует поэтический литературный стиль в эссе и заметках культуролога и литературного критика. Подобным литературным критиком и создателем эссе был Йозеф Рот.

Концепции естествознания и внелитературные научные исследования в области психологии, психотерапии и социологии также являлись характерной чертой именно венской культуры и менталитета. Достаточно вспомнить дебаты из области диагностики и психоанализа, языкознания и проблемы языкового кризиса, а также исследования в области антропологии, которые нашли отражение в романах, фельетонах, драмах и киносценариях. В работах по теории эстетики Теодор Адорно называет этот период периодом «общественного, социального образа выражения»⁹.

Литература не только активно участвует в социально-общественной жизни, но и влияет на нее, деформируя темы и формы и освобождая общество от привычных норм. Она как бы почерк эпохи, ее роспись, умело поставленная под политическими взглядами и общественной моралью. Стиль нового исторического реализма придал литературе характер повседневности. Постоянно изменяющиеся формы играли роль одежды, которую можно примерить на один день и затем сбросить за ненадобностью. Документальные дневники, заметки на полях, наблюдения, лирические репортажи, публицистика воссоздавали субъективные концепты реальности. Индивидуум и анонимность плавно переходили из одной литературной полемики в другую. Отдельные судьбы и массовые типажи боролись друг с другом на литературной арене. Смесь хронологического беспорядка и детальной четкости

⁹ Adorno T. W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M., 1974. S. 16ff.

документального восприятия являлись заметной чертой многих романов и новелл.

Интересен и тот факт, что вместе с литературой изменились типаж и социальная роль самого автора, создавшего произведение. Писатели стали говорить об ответственности перед обществом в случае создания предмета массовой культуры. Своим произведением писатель может повлиять не только на отдельные личности, читающие его произведение, но и на моду, отношение к спорту, темы кинофильмов, общий вид и оформление города. Многие писатели размышляли о культурной переориентации, о неожиданной функциональности литературы, о силе ее экспрессивности и о ее сексуальности, имея в виду появление большого количества женской литературы.

Культура литературы состояла в осознании ее потребления. Она являлась дневником общественного состояния во всех его проявлениях.

В зависимости от политических взглядов и убеждений стали создаваться различные объединения писателей. Наряду с ролью конструктора-экспериментатора писателю отдавалась роль прагматика, работающего на общество.

Берлинские авторы, часто работающие с «поэтикой фрагментарного», обращались с мыслями, как с отдельными формулами, собирая их в общую программу, подобную некоему закону. Особенно известными стали новаторские программы-манифесты футуристов, зачастую использующих форму литературного плаката и стихов-открыток. В поэзии они вполне могли сыграть роль словесного динамита, разрывающего все существующее вокруг с целью создания чего-то нового, своего.

Еще одной особенностью литературы этого периода являлось развитие визуальности. Тесная связь изобразительного искусства с литературой проявлялась в роли картин, на фоне которых авторы фанта-

зировали и развивали живописные сюжеты или же «словесно оживляли портреты» в стиле кино. Романы Альфреда Дёблина и Франца Верфеля отличались подобным обращением с живописью. Да и в самом кино нередко прибегали к литературной поэтике. Здесь можно вспомнить фильм Вальтера Рутмана «Берлин – симфония большого города». Сам город являл собой эстетический принцип изображения. Он был одновременно и музыкой, и поэзией, и местом общественной жизни.

Опасность изменений в литературной жизни заключалась не в желании экспериментировать, а в потребности реформировать, узаконить новые формы, вытесняя, даже если не умышленно, но в культурном смысле агрессивно подавляя, старые. На фоне создания новых литературных течений и форм в 20-е гг., в 30-е возникают сильно выраженные политические группы и новая литературная инфраструктура.

Город развивается в индустриальный центр, появляются новый ритм, эстетика, темп и менталитет. Роман Роберта Музиля «Человек без свойств» хорошо отражает состояние интеллектуального общества того времени. Многие интеллектуалы считают себя больными, не справляясь с новой эстетикой и рациональностью. Снова то в одном, то в другом романе бывших завсегдатаев венских кофеен возникает миф об исчезнувшей цивилизации. В трилогии Германа Броха «Лунатик» речь идет о конце света и подавлении разума массовостью.

Как серьезные литературные произведения, так и газетные репортажи разрываются от противоречий и культурной эклектики. Полное исчезновение личности перед обществом, тоталитарность и закрытость – вот, что отличает концептуальный реализм 30-х гг. Герман Брох пишет о создании тоталитарных произведений искусства и литературы, Элиас Канетти –

об ослеплении¹⁰. Вена доживает свою эпоху, подводя своеобразный литературный итог. Берлин описывает настоящее, являясь его репортером и свидетелем. Именно в результате поэтического диалога двух литературных столиц мы можем говорить о лаборатории духа, где появились самые противоречивые литературные течения и формы, сочетающие в себе всевозможные виды искусства и являющиеся верными свидетелями неумных фантазий непрерывно что-то создающего и разрушающего человечества.

Может быть, научившись внимательно наблюдать и анализировать, мы когда-нибудь и заговорим об искусстве и о литературе как о светящемся маяке, предупреждающем об опасности ничего не подозревающих матросов.

Литературное наследие 20-х – 30-х гг. XX столетия являет собой один из примеров таких маяков. Их свет достигает берегов нашего времени.

¹⁰ *Broch H. James Joyce und die Gegenwart. Rede zu Joyces 50. Geburtstag // H. Broch. Schriften zur Literatur. (Hg.) von Paul M. Lützeler. Frankfurt a. M., 1975. Bd. 1. S. 63–94; Elias Canetti. Blendung. Frankfurt a. M., 2012.*

О происхождении киноведческого концепта *film noir* во французской кинокритике 1930-х годов

А. И. Андреев (Санкт-Петербург)

В современном зарубежном киноведении понятие *film noir* – исключительно популярная тема научных исследований. Одна за другой выходят монографии, посвященные проблемам дефиниции, характеристик и истоков данного явления; наличие хотя бы одной статьи, раскрывающей тот или иной аспект феномена *film noir*, на сегодняшний день стало традицией составления сборников научных статей, посвященных вопросам истории и теории киножанров, тематических и стилистических направлений в кино¹.

Сам французский термин *noir*, имеющий долгую и сложную историю, обрел киноведческий статус в 1940–1950-е гг. (более поздний, чем исследуемый в настоящей статье, период), превратившись в обозначение определенного типа голливудских фильмов военного и послевоенного времени. Еще позже, начиная с 1970-х гг., этот термин воспринимался уже шире, охватывая целый ряд кинематографических традиций, не ограниченных строгими хроноло-

¹ Из наиболее значимых исследований последних лет можно назвать следующие: Spicer A. *Film Noir*. Harlow (UK): Pearson Education, 2002; Chinen Biesen S. *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005; *The Philosophy of Film Noir* (edit. by M. T. Conard). Lexington (Kentucky): The University Press of Kentucky, 2007; Naremore J. *More than Night: Film Noir in Its Contexts*, 2d ed. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2008; Dixon W. W. *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

гическими и географическими рамками. На сегодняшний день обозначаемые терминами *noir* и *film noir* понятия фигурируют в широком спектре самых разнообразных контекстов (культурных, социальных, исторических и др.) как способ интерпретации достаточно разнородных явлений.

Специфической чертой понятия *noir* является отсутствие четких границ его объема и содержания. Подобная расплывчатость сообщает ему подвижность и гибкость, что создает множество проблем при попытке использования его в научном анализе как способа интерпретации киноматериала. Каждый историк, начиная оперировать этим понятием, неизбежно сталкивается со стандартным набором вопросов: к каким фильмам может быть применен термин *noir*; правомерно ли использовать понятие *film noir* как киноведческую категорию (определяющую жанр, стилистику или тематику), или оно дает какой-либо другой ракурс восприятия материала (например, эстетический); каковы его основные характеристики, и т. д. В связи с этим в последние годы все острее возникает потребность в научных работах, где в качестве объекта исследования выступало бы само киноведческое понятие *film noir*. Нарботки в этой области позволили бы пересмотреть существующие традиции восприятия этого феномена, по-новому осмыслить его роль как метода интерпретации того или иного киноматериала и определить место, которое он занимает в современном киноведении.

Для исследования *film noir* именно как киноведческого понятия в первую очередь необходимо обратиться к тому историческому контексту, в рамках которого сформировался данный термин. В предлагаемой статье рассматривается именно история его появления в конце 1930-х гг. Однако прежде чем

перейти к этой истории, следует вспомнить о важном событии более позднего – уже послевоенного периода, связанного с этим термином.

Общеизвестно, что по отношению к американским фильмам термин *noir* впервые был применен в двух статьях, опубликованных в 1946 г., – «Новый полицейский жанр: криминальное приключение» Нино Франка (*L'écran français*. № 61) и «Американцы тоже снимают *films noirs*» Жана-Пьера Шартьера (*La Revue du cinéma*. № 2). Франк еще с 1920-х–1930-х гг. был известен в Италии и Франции как крупный литературный критик, сотрудник изданий «900» и *Vifur*, пропагандист авангардной литературы; Шартьер был малоизвестным журналистом, написавшим свою статью по заказу редактора журнала *La Revue du cinéma* Жана-Жоржа Ориоля. Обе статьи представляли собой обзоры новинок кинопроката – знакомили читателей с американскими фильмами 1941–1946 гг., которые лишь совсем недавно, сразу после окончания войны, появились на французском экране. Авторы не ограничились простыми обзорами: они сделали попытку выделить ряд общих черт у отобранных ими картин и осмыслить их как некое новое явление в американском кино. Статья Франка получила известность и долгие годы многими киноведами считалась первой киноведческой публикацией, в которой был представлен термин *film noir*. Однако важно отметить, что и Франк, и Шартьер употребляли этот термин лишь в качестве сравнительного эпитета, который, как мы вскоре увидим, на тот момент уже вызывал у франкоязычных читателей определенные ассоциации.

В 1970-е гг. исследователь Роберт Порфирио предположил, что употребить по отношению к фильмам эпитет *noir* Франк заставила инициированная в сентябре 1945 г. писателем Марселем Дюамелем и поэтом Жаком Превером серия публикаций англо-

язычной криминальной и детективной литературы, выходявшая в издательстве Gallimard под общим заголовком *Série noire* («Черная серия»)². Действительно, почти все картины, о которых писал Франк, были экранизациями тех детективных и криминальных романов, которые печатались в *Série noire*. Тем не менее в новейших исследованиях³ подобная точка зрения оспаривается: публикации *Série noire* до 1948 г. были немногочисленны, не имели широкой рекламы и вряд ли могли быть известны Франку.

И Франк, и Шартьер отмечают в анализируемых фильмах появление новых тенденций, давая им противоположные оценки. Франк, анализируя взаимосвязь между литературными первоисточниками и их экранизациями, приходит к выводу, что данные фильмы (так же, как и романы) имеют «жизнь, правду, глубину, шарм, витальность, реальную энергию»⁴. Шартьер заостряет внимание на моральных аспектах этих картин и критикует их за то, что в них показаны «чудовища, преступники и психопаты, лишённые искупающих качеств и ведущие себя согласно своей внутренней предрасположенности ко злу»⁵.

Что касается самого применения термина *noir*, то Франк употребляет его в качестве прилагательного, по всей видимости, выполняющего роль сравни-

² Porfirio R. G. *No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir // Film Noir Reader* (edit. by Alain Silver & James Ursini). N. Y.: Limelight Editions, 2005.

³ Holmes M. Nino Frank, from Dada to Film Noir. (Диссертационное исследование представлено на авторском веб-сайте <http://rememberninofrank.org/>.)

⁴ Frank N. *A New Kind of Police Drama: The Criminal Adventure // Film Noir Reader 2*. (Edit. by A. Silver & J. Ursini.) N. Y.: Limelight Editions, 2003. P. 19.

⁵ Chartier J.-P. *Americans Also Make Noir Films // Ibid.* P. 23.

тельного эпитета: «Таким образом, эти *noir* фильмы больше не имеют никаких точек соприкосновения с заурядными полицейскими драмами»⁶. Использование же этого термина в статье Шартьера (при сравнении новых американских фильмов с довоенными французскими) оказывается крайне неожиданным: «Раньше шел разговор о французской школе *film noir*, но фильмы “Набережная туманов” и “Северный отель” всё же содержат какие-то проблески сопротивления темной стороне, где любовь дает мираж лучшего мира, где реабилитация общества открывает дверь надежде и персонажи, хоть и пребывающие в отчаянии, все же остаются достойными нашей жалости и симпатии»⁷. Отсюда следует, что термин *film noir* уже фигурировал раньше и применялся к ряду французских картин.

Действительно, упоминания термина *film noir* можно найти во французской кинокритике предвоенного периода, о чем свидетельствует исследование Чарльза О’Брайена «*Film noir* во Франции: перед Освобождением» (1996)⁸. В разных журнальных заметках 1938–1939 гг. этим термином характеризуется около десятка фильмов, снятых во Франции во второй половине десятилетия; среди них есть и крупные работы: «Преступление и наказание»⁹ (1935, реж. Дж. фон Штернберг), «Пепе Ле Моко» (1936, реж. Ж. Дювивье), «Пуританин» (1938, реж. Дж. Муссо), «Человек-зверь» (1938, реж. Ж. Ре-

⁶ Frank N. A New Kind of Police Drama: The Criminal Adventure. P. 18.

⁷ Chartier J.-P. Americans also make noir films. P. 23.

⁸ O’Brien C. Film Noir in France: Before the Liberation // Iris. No. 21, spring 1996. (Edit. J. Morgan and D. Andrew.) P. 7–20.

⁹ Единственный зарубежный фильм, получивший во французской прессе наименование *film noir* – исключительно по аналогии с французскими картинами.

нуар), «Набережная туманов» (1938, реж. М. Карне), «Северный отель» (1938, реж. М. Карне), «Станный мсье Виктор» (1938, реж. Ж. Гремийон), «День начинается» (1939, реж. М. Карне), «Последний поворот» (1939, реж. П. Шеналь). В эти годы термин *film noir* имеет сугубо негативное звучание и употребляется почти исключительно журналистами правого толка по отношению к фильмам, снятым режиссерами, разделявшими антифашистские позиции.

В знаменитом исследовании «Больше чем ночь: *film noir* в его контекстах» (1998) Джеймс Нэйрмор кратко упоминает о том, что термин *film noir* употреблялся по отношению к фильмам, в которых критика видела воплощение идей Народного фронта¹⁰. Однако это высказывание требует поправки. Как известно, Франция уже в начале 1930-х гг. была одной из тех стран, где возможность установления фашистской диктатуры изнутри представляла большую опасность. Именно вследствие этого в середине десятилетия возникло движение Народный фронт, объединившее все антифашистские политические силы страны. В 1937–1938 гг. Народный фронт распался, и в последние предвоенные годы в стране вновь усилились правые профашистские настроения. Необходимо отметить, что употребление термина *film noir* относится только к тому периоду, когда бывшие активисты Народного фронта (Марсель Карне, Жан Ренуар, поэт и сценарист Жак Превер) отказались от красной пропаганды и снимали фильмы, проникнутые мрачными, пессимистическими настроениями. Именно к этим картинам правые критики и применяли термин *film noir*.

Политическая ангажированность статей, где упоминается термин *film noir*, является ключом к пони-

¹⁰ *Naremore J. More than Night: Film Noir in Its Contexts.* P. 15.

манию содержания, которое критики вкладывали в это понятие. Само слово *noir* во французской культуре с давних пор имело множество переплетающихся друг с другом значений, но именно политическое звучание оно, по всей видимости, приобрело к началу 1880-х гг. К этому времени во Франции сформировалось подпольное движение анархистов, и тогда же появился традиционный символ – черный флаг. Началось постепенное сближение анархистов с артистической богемой Парижа – в таких кабаре, как *Le Chat Noir* («Черный кот») и *Lapin Agile* («Проворный кролик»). По всей видимости, термин *noir* уже с конца XIX в. встречается в устной речи в качестве слова-пароля, обозначающего принадлежность того или иного человека к тайным анархистским сообществам.

В 1910-е – 1920-е гг. связь французской артистической богемы с анархизмом только усиливается, сначала в деятельности дадаистов, затем сюрреалистов. Андре Бретон и его группа на протяжении 1920-х гг. неоднократно положительно отзывались об анархистских терактах, а в 1933 г. создали своеобразный культ знаменитой отцеубийцы Виолетты Нозьер, выведя ее в образе «Черного ангела» (*L'Ange noir*). Таким образом, в 1930-е гг. слово *noir* уже имело достаточно прочное политическое значение и, по всей видимости, именно в таком контексте использовалось кинокритиками по отношению к фильмам бывших участников распавшегося Народного фронта.

Впрочем, диапазон того, что французские критики рубежа 1930-х – 1940-х гг. связывали с термином *noir*, был чрезвычайно широк; он включал обращение к жизни пролетариата или криминальных элементов общества; изображение социального дна; двойственное отношение к актуальным социально-политическим проблемам; критику католицизма и

антифашистские настроения; неоднозначную трактовку актуальных социально-политических проблем на экране; мотивы фатализма, обреченности и имморализма. Реанимированный в эту эпоху как политический термин, *noir* быстро распространился за пределы сугубо политической сферы: например, в отношении кино этот термин зачастую выступал и в качестве синонима другого популярного в кинокритике термина – *поэтический реализм*¹¹, обозначающего скорее художественные, нежели политические, аспекты фильмов Марселя Карне, Жака Превера, Жана Ренуара и др. Таким образом, на рубеже 1930-х – 1940-х гг. понятие *noir* имело дискурсивный характер и было связано с множеством аллюзий из самых разных контекстов. Ярким примером такой полисемичности термина *noir* можно считать публикацию Жаном Ануем в 1942 г. в одном и том же издательстве Calmann-Lévy сборников «Черные пьесы» (*Pièces noires*) и «Розовые пьесы» (*Pièces roses*), что могло рассматриваться читателями не только в политическом контексте (как выражение неоднозначной политической ориентации самого драматурга), но и в художественном.

Одним из первых термин *film noir* упомянул журналист профашистского издания «Action français» Франсуа Виннёй, охарактеризовавший фильм Джеффа Муссо «Пуританин» как «film noir, погружающий в разврат и преступление» (*Action français*,

¹¹ Термин *le réalisme poétique*, впервые употребленный редактором *La Nouvelle Revue Française* Ж. Поланом для характеристики романа М. Эме «Улица без названия» (1930), получил распространение среди французских кинокритиков для обозначения фильмов, в которых авторы осознанно стремились к поэтическому преобразению повседневности.

1938, 21 янв.)¹². Под псевдонимом Виннёя скрывался Люсьен Ребате, в будущем – фашистский активист, который во время режима Виши стал правительственным радиокомментатором, а после войны на восемь лет был посажен в тюрьму за пропаганду нацизма и антисемитизма.

Наибольшее количество упоминаний термина *film noir* приходится на 1939 г., когда большинство французских изданий, следуя консервативной политике президента Франции Эдуара Даладье, перешло на правые позиции. Так, в журнале *Marianne*, который ранее поддерживал политику Народного фронта, весной 1939 г. полностью сменилось руководство (с этого момента он стал называться *Marianne-Magazine*), после чего на его страницах сразу появилась разгромная статья о фильме «Последний поворот»¹³, экранизацию романа Джеймса М. Кейна «Почтальон всегда звонит дважды», который был напечатан в этом же журнале в 1936 г. В статье говорилось:

Вот еще один *film noir*, фильм той зловещей серии, которая началась с «На дне» и «Преступления и наказания» и продолжилась фильмами «Пепе Ле Моко», «Набережная туманов», «Человек-зверь» и «Северный отель». <...> Мы уже начинаем уставать от этой особой атмосферы, от этих обреченных на провал надежд, от этих героев, чья судьба неумолимо ведет к разложению и смерти. Пришло время, когда французское кино должно стать чище. <...> Так жаль, что французская школа кино пока представлена лишь фильмами, которые выражают неспособность людей жить нормальной жизнью, фильмами, похожими на длинные поэмы уныния¹⁴.

¹² Цит. по: O'Brien C. *Film Noir in France: Before the Liberation*. P. 11.

¹³ *Le dernier tournant* // *Marianne-Magazine*. 31.05.1939.

¹⁴ Цит. по: O'Brien C. *Film Noir in France: Before the Liberation*. P. 12.

Пожалуй, самое скандальное упоминание термина *film noir* было связано с главным кинематографическим событием Франции 1939 г., когда в июле фильм «Набережная туманов» получил Национальный гран-при французского кино. Редактор *Petit-Journal* Рене Жанн, в конце 1930-х гг. перешедший на реакционные позиции, откликнулся на это событие в передовице июльского выпуска своего издания (*Quai des Brumes le grand prix national du cinéma français // Petit-Journal*, 8.07.1939) следующим образом:

Печально видеть, что наиболее видный (в оригинале *officiel*, что может переводиться и как «официальный». – А. А.) из всех французских кинопризов <...> достался фильму, который, конечно, не лишен художественных качеств, но принадлежит особому типу. Это *film noir*, имморальный, деморализующий фильм, воздействие которого на публику может принести только вред¹⁵.

Подобные высказывания сообщали термину *film noir* крайне негативный оттенок, поэтому левонастроенные критики, описывая те же картины, старались избегать этого нелицеприятного ярлыка. Единственную (правда не особо последовательную) попытку придать термину *film noir* положительное звучание предпринял Жорж Альтман в статье «Превосходный фильм трио Карне-Превра-Габена “День начинается”»: «произведение черное, но чистое»¹⁶. Автор сохранял за фильмом статус *noir*, но защищал его от обвинений в упаднических настроениях, скандальности и деморализующем воздействии: «Актеры, темы и слова растворены в образах, которые ни разу не оказываются вульгарными, ба-

¹⁵ Цит. по: *O'Brien C. Film Noir in France: Before the Liberation*. P. 10.

¹⁶ *Le meilleur film du trio Carné-Prévert-Gabin: Le jour se lève, une oeuvre noire et pure // La Lumière*. № 632. 16.06.1939.

нальными или нездоровыми»¹⁷. В том, что касается позиции самих авторов фильмов *noir*, то ее исчерпывающе характеризует фраза, постфактум высказанная Марселем Карне: «Я не пессимист. Я не одержим пристрастием к черному фильму. Но фильмы, которые вы снимаете, всегда в какой-то мере отражают время. Предвоенные годы были не очень оптимистическим временем. Определенному миру предстояло рухнуть. И мы это смутно предчувствовали»¹⁸.

Последние упоминания о *film noir* во французской кинокритике предвоенного периода датируются летом 1939 г. Осенью, когда Германия напала на Польшу, премьер-министр Эдуар Даладье, согласуясь с политическими обязательствами Франции, вынужден был объявить Германии войну, хотя поначалу отказался предпринимать решительные военные действия. Ситуация так называемой Странной войны спутала все политические ориентиры французского общества. Даладье, до этого склонявшийся скорее к правым позициям, теперь начал антифашистскую пропаганду, что привело к резкому ослаблению правых сил; мирный пакт СССР с Германией воспринимался как предательство той страны, которая ранее считалась главным оплотом левой политики; ФКП, следуя примеру СССР, выступила против войны с Германией, в результате чего была запрещена правительством. Только после того, как в мае 1940 г. французская армия потерпела поражение и в стра-

¹⁷ Цит. по: O'Brien C. *Film Noir in France: Before the Liberation*. P. 12.

¹⁸ Цит. по: Божович В. И. Человек и судьба (о некоторых художественных мотивах во французском кино 1930-х годов) // *Западное искусство. XX век: Сб. статей*. М., 1991. С. 171.

не был установлен фашистский режим Виши, понятие *noir* вновь обрело актуальность: авторы произведений, за которыми уже был закреплен этот ярлык, стали восприниматься как виновники бедственного положения страны. Впоследствии Садуль точно охарактеризовал идеологическую позицию правительства Виши: «Мы проиграли войну по вине Жана-Поля Сартра и „Набережной туманов“»¹⁹.

Употребление термина *noir* в статьях Франка и Шартьера было связано с продолжавшейся в послевоенной Франции борьбой политических сил. Обе статьи, как уже упомянуто, появились осенью 1946 г., после того, как в стране была принята конституция Четвертой республики. Принципиальное различие между статьями заключалось именно в том, как авторы в соответствии со своими политическими взглядами оценивали американские фильмы – Франк, работавший в социалистском журнале *L'écran français*, воспевал анархистские идеалы – культ насилия, отсутствие нравственных ориентиров и «динамику жестокой смерти». Шартьер, работавший в правокатолическом журнале *Revue du cinéma*, напротив, был шокирован экранной агрессией, мотивами пессимизма и обреченности и яростно критиковал новые американские фильмы с точки зрения морали.

С самим термином *noir* авторы статей были знакомы из разных источников. Шартьер скорее всего перенял его у правых критиков конца 1930-х гг. Франк был знаком с этим термином из первых рук, поскольку был тесно связан с авангардистами того поколения, которое еще помнило кабарежную культуру начала XX в., например с Пьером МакОрланом. По-

¹⁹ Цит. по: Dickos A. *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*. Lexington (Kentucky): The University Press of Kentucky, 2002. P. 44.

явление же слова *noir* в названии *Série noire*, по всей видимости, является личной инициативой сооснователя этого издания Жака Превера, который в конце 1930-х гг. был автором многих фильмов, получивших на страницах журналов эпитет *noir*.

Таким образом, проникшее в кинокритику понятие *noir* использовалось не столько для анализа фильмов, сколько для выражения политических позиций авторов. Перемещенное после статьи Франка 1946 г. из политического контекста в кинематографический, это понятие создало серьезную проблему для будущих поколений исследователей, на плечи которых легла задача интерпретировать его с позиций киноведения, опираясь на те некиноведческие характеристики, которые ему были даны критиками сначала в 1930-е, а затем в 1940-е гг.

Процесс постепенного изменения восприятия слова *noir* начался после 1948 г., когда публикации *Série noire* получили широкую известность. В начале 1950-х гг. этот термин с заключенным в нем политическим смыслом уже ассоциировался не только с французскими довоенными фильмами, но и с американскими романами *hard-boiled (romans noirs)* и их экранизациями (*films noirs*), а вскоре стал применяться и к их французским литературным²⁰ и кинематографическим²¹ аналогам. Манипулирование в журнальной критике различными значениями

²⁰ Романы Л. Мале, В. Салливана (Б. Виана), П. Буало и Т. Нарсежака, А. Симонена, О. Ле Бретона и др.

²¹ Фильмы «Не тронь добычу» (1954, реж. Ж. Беккер, по роману А. Симонена), «Облава на торговцев наркотиками» (1955, реж. А. Декуэн, по роману О. Ле Бретона), «Rififi» (1955, реж. Дж. Дэссин, по роману О. Ле Бретона), «Дьявольские души» (1955, реж. А.-Ж. Клузо, по роману П. Буало и Т. Нарсежака) и др.

термина *noir* на некоторое время превратило это понятие в неотъемлемую часть целой мифологии, формировавшейся в среде новой парижской артистической субкультуры (лидерами которой были Жан-Поль Сартр, Реймон Кено, Борис Виан и Жюльетт Греко). Эта мифология, отражавшая новый послевоенный способ восприятия реальности, представляла собой уникальный дискурсивный сплав различных культурных, политических, социальных и других явлений, вырванных из своих изначальных контекстов и рассматриваемых как вечные идеи (мифы), свободно взаимопроникающие и перекликающиеся друг с другом в едином виртуальном контексте мировой культуры. Типичным образцом подобного дискурсивного взаимопроникновения явлений, изначально имеющих отношение к разным контекстам, стала культурно-политическая, литературно-кинематографическая, французско-американская идея *noir*.

Страх вырождения: Советские музыковеды как «врачи культуры»

Дж. Тайлор (Бристоль, Великобритания)

Введение

В 1928 г. советский психолог Борис Герасимович Ананьев (1907–1972) писал: «Музыкант – это не только эстет; с нашей точки зрения, музыкант – своеобразный врач, педагог, организатор нервной системы, а через нее и физического труда. <...> [Музыкант] всецело относится уже к области социологии»¹. В статье, озаглавленной «О социальной полезности музыканта», Ананьев предположил, что при расширении роли музыкального работника в советском обществе современные музыканты часто не осознают пользы своей профессии для общества.

Опираясь на результаты различных научных экспериментов по изучению влиянию музыки на психику и организм, ссылаясь на произведения Ивана Догеля (1830–1916), Ивана Тарханова (1846–1908) и Владимира Бехтерева (1857–1927), Ананьев рассуждает о том, что музыка может расцениваться «как резервуар сторонней энергии для повышения общего жизненного тонуса». «Использование музыки как средства психотерапевтического и педагогического <...> помогает осмыслить профессиональную деятельность музыканта, делает очевидной [его] социальную полезность»². В этом смысле социальная роль музыки в советском обществе не должна ограничиваться чисто эстетическими функциями. Вмешиваясь в государственную политику в области музы-

¹ Ананьев Б. Г. О социальной полезности музыканта // Музыка и революция. 1928. № 4. С. 26.

² Там же.

кальной культуры, она способствует социальному здоровью общества.

Представление о музыканте как о специалисте-социологе было свойственно не только советскому музыкознанию. Кеннет Пиннов утверждает, что в 1920 г. в России произошел сдвиг от первоначального представления о роли врача как доктора, вскрывающего трупы, – к представлению о назначении врача как медицинского эксперта или врача-социолога³.

Эта идея была поддержана в 1923 г. главным судебно-медицинским экспертом страны Яковом Леонтьевичем Лейбовичем, утверждавшим, что «судебно-медицинский эксперт – не бюрократ, но социальный работник, не функционер, но социолог»⁴. Согласно К. Пиннову, расширенное представление о профессии врача подчеркивало социальные аспекты таких понятий, как «здоровье» и «заболевание» (включая стратегии профилактики), что не только узаконивало статус врача, но и позволило советским судмедэкспертам отделить себя от их дореволюционных коллег⁵.

Цель данной статьи – изучение концепции музыканта – практикующего врача (или, по моему собственному выражению, «врача культуры») на основе теории вырождения, используемой для анализа выявленной (в стремлении понять и преодолеть музыкальное наследие) музыкантами 1920-х гг. музыкальной патологии и музыкальной девиантности.

³ *Pinnow, K. M. Cutting and Counting: Forensic Medicine as a Science of Society in Bolshevik Russia, 1920–1929 // Russian Modernity: Politics, Knowledge, Practices*, eds. David L. Hoffmann and Yanni Kotsonis. London, 2000. P. 116.

⁴ *Ibid.* P. 125.

⁵ *Ibid.*

В то время как западная музыкальная наука обратилась к анализу влияния психологии и криминалистики на итальянскую литературу и оперу, к дискуссии по «музыкальной дегенерации» в Германии, в советской музыке 1920-х гг. исследования подобного масштаба, насколько мне известно, не проводились. Я постараюсь установить, как советские музыковеды осваивали псевдонаучный дискурс, дабы диагностировать так называемые культурные угрозы и одновременно создать (сконструировать) символические значения для оценки музыкальных произведений, творчества композиторов и художественных течений в целом.

Язык теории дегенерации, позволяя дифференцировать больные и здоровые элементы в советской музыкальной культуре, давал возможность определить музыкально-медицинские стратегии для устранения препятствий в стремлении трансформировать индивидуум; поднять общество на более высокий уровень, а затем создать новый – советский – эстетический код.

Общеввропейский дискурс и диагностика советской музыки

Прежде чем обратиться к восприятию теории дегенерации в советской музыкальной среде, рассмотрим ее истоки в Западной Европе середины XIX в., учитывая бытование этой теории в дореволюционной России.

Теория вырождения создана во Франции французским психиатром Бенедиктом А. Морелем (1809–1873) в работе *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles, et morales de l'espèce humaine* (Paris: J. V. Baillière, 1857). Морель определяет вырождение как «болезненное отклонение от примитивного человеческого типа» и утверждает, что эти отклонения в потомстве этиологически обусловлены на-

следственным влиянием нездоровой социальной среды, злоупотреблением отравляющими веществами (например, алкоголем) или безответственными действиями родителей⁶. Приобретая признаки вырождения, люди становятся «бесплодными и вымирают через три поколения психического отчуждения, идиотизма и слабоумия»⁷. И хотя размышления о наследственных заболеваниях были распространены во французской медицине и прежде, для работы Мореля отправной точкой послужила не «единичная наследственная константа» (неизменное состояние, передающееся из поколения в поколение), а скорее «синдром вырождения» – процесс постепенной дегенерации от одного поколения к другому⁸. Морель пытался найти в наследственности ответы на вопросы о психических заболеваниях, а теория дегенерации предоставляла прекрасный материал для объяснения подобных процессов.

В свою очередь в основу теории вырождения Мореля положена теория приобретенной наследственности, предложенная Жан-Батистом Ламарком (1744–1829) в книге *Philosophie Zoologique: Expositions des Considérations Relatives à L'histoire Naturelle des Animaux* – «Философия зоологии» (Paris: Dentu, 1809), в основе которой исследования по эмбриологии⁹. Согласно учению Ламарка, и органы в целом, и поведение индивидуума могут меняться в ответ на изменения окружающей среды. Приобре-

⁶ *Morel B. A. Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles, et morales de l'espèce humaine.* Paris, 1857. P. 5.

⁷ *Beer D. Renovating Russia: The Human Sciences and the Fate of Liberal Modernity 1880–1930.* Ithaca, 2008. P. 36.

⁸ *Ibid.* P. 36.

⁹ О жизни и творчестве Ламарка см.: *Jordanova L. Lamarck.* Oxford University Press, 1984.

тенные черты (такие как длинные шеи у жирафов) могут возникнуть при жизни родителей и передаваться по наследству потомкам. С другой стороны, менее используемые органы или не используемые вообще будут сокращаться и исчезать. В результате, движимые наследственной изменчивостью, организмы лучше приспособятся к своей среде. Ламарк верил в накапливаемое усложнение организмов, постоянно переходящих от упрощенных форм к более сложным и совершенным. И несмотря на то, что теория приобретенных признаков в 1893 г. была оспорена немецким биологом Августом Вейсманом (1834–1914) в теории зародышевой плазмы, несмотря на переоткрытие в 1900 г. законов Грегора Менделя о наследовании (составляющих основу современной генетики), Даниэль Пик утверждал, что «еще и в начале XX в. ламаркианизм составлял языковую основу проектов, связанных с евгеникой»¹⁰. Неоламаркианская модель наследственной дегенерации, таким образом, прочно укоренилась в европейских дискурсах эволюционной биологии, физиологии, психологии и криминологии. Многие врачи, ученые и психиатры, очевидно, верили в достоинство или ущербность признаков, приобретенных по наследству.

В контексте советской науки кодификация исходящих от деятелей культуры угроз отражала стремления музыкантов излечить и переструктурировать личность. Даниэль Бир утверждал, что уже в российском контексте XIX в. теория вырождения предоставляла практикующим врачам свободно интерпретируемую и обоснованную, с точки зрения государства и общества в целом, модель работы с психическими заболеваниями¹¹. Подобным же об-

¹⁰ *Pick D. Faces of Degeneration: A European Disorder 1848–1918. Cambridge University Press, 1989. P. 100–101.*

¹¹ *Beer D. Renovating Russia. P. 51.*

разом советские музыканты стремились обосновать актуальность своей работы в контексте строительства социалистического общества, применяя основы теории дегенерации и используя биомедицинские понятия (такие как «здоровый» или «больной», «жить» или «умереть»), чтобы оценить какое-либо сочинение, художественное течение или творчество отдельного композитора.

Так, по мнению членов Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), причина вырождения культуры – в глубоко укорененной атональной серийной музыке, вдохновленной Новой венской школой. Член РАПМа Григорий Любомирский утверждал, что атональность непригодна для рабочих масс, далеких от высокообразованных буржуазных создателей «атональной или алогичной музыки» (имеется в виду прежде всего фортепианный репертуар Скрябина). Трудящиеся должны начинать с музыки тональной, иначе «мы не сумеем воспитать здоровое поколение музыкантов»¹². Вокруг атональности «всегда есть какая-то болезненность», – утверждал он¹³.

Другой член РАПМ настаивал: все, что лежит за пределами логики повторения мелодической линии и логики диатонической гармонии есть «типично буржуазное извращение искусства, результат *дегенерации* и пресыщения ожиревшего мозга»¹⁴.

Члены АСМ (Ассоциация современной музыки) также считали дискуссию о дегенеративности легитимной. Так, Николай Рославец, размышляя о «Лунном Пьеро» Шёнберга, заметил, что «вредной» импрессионистской поэзии Альбера Жиро (плоду

¹² Любомирский Г. Атональная музыка // Музыкальная культура. 1924. №. 6–7. С. 12.

¹³ Там же.

¹⁴ А. А. Атональная музыка // Музыкальная культура. 1924. №. 9. С. 12.

«его больных фантазий») противостоит музыка Шёнберга, творчество «здорового» революционера с «железной волей»¹⁵.

Народная музыка; попытки упрощения нотации подвергались критике за примитивность и отсталость. Атакуя РАПМ, музыковед Сергей Чемоданов, один из создателей АСМ (псевдоним – Диалектик), писал, что «не нужно регрессировать к патриархальным временам родового быта и создания народной песни»; хотя народную музыку следует исторически и этнографически изучать, не стоит поддерживать того «вредного взгляда», согласно которому «народная песня – музыка будущего в стране победившего пролетариата»¹⁶. Рославец клеймил примитивизм композиторов РАПМ и заявлял, что «опрошенческий» образ жизни сделал их музыкальный язык примитивным, отвергнув сокровища музыкальной выразительности¹⁷. Использование биомедицинской терминологии сообщало советскому музыковедению медицинскую направленность.

Идентификация наследственных заболеваний в советской музыке

В контексте поисков Мореля в области этиологии дегенерации (Франция, XIX в.) в советской музыкальной культуре диагностика здоровой или больной наследственности, с точки зрения преемственности дореволюционного прошлого, стала темой музыкальных журналов 1920-х гг. Журнал АСМ «Музы-

¹⁵ Рославец Н. «Лунный пьеро» А. Шёнберга // К новым берегам. 1923. №. 3. С. 32.

¹⁶ Диалектик. О реакционном и прогрессивном в музыке // Музыкальная культура. 1924. №. 1. С. 48.

¹⁷ Рославец Н. Семь лет Октября в музыке // Музыкальная культура. 1924. №. 3. С. 188.

кальная культура» одну из своих основных задач сформулировал следующим образом:

Помогая пролетариату разбираться в его музыкальном наследии и усваивать из него все наиболее ценное, здоровое и нужное, мы попутно будем бороться со всяческими попытками сбить пролетариат с его пути на стезю будь то раблепного пресмыкания перед пресловутым «святым», «высоким», «чистым» и т. д. искусством, будь то со стези беспочвенного распыления физических и моральных сил <...>¹⁸

Идентификация культуры посредством «обнаружения, осознания и фиксации революционного искусства для определения природы и стиля сегодняшней музыки – музыки революции, рожденной из духа нового революционного человека»¹⁹ стала еще одной задачей журнала АСМ.

В 1924 г. Журнал РАПМ «Музыкальная культура» опубликовал идеологический манифест, согласно которому дегенеративное влияние буржуазной культуры отравило русскую народную песню. Однако манифест усматривал и здоровые стороны музыкальной культуры прошлого, порой отражающей «настроения бодрые и героические».

Как и АСМ, РАПМ способствовал «расчистке, подготовке и обработке почвы, созданию необходимых условий для развития и роста пролетарской музыки»²⁰. Журналы стремились выявить «больные» и «здоровые» элементы наследия, полученного советской музыкой.

¹⁸ Анон. Наши задачи // Музыкальная культура. 1924. №. 1. С. 5.

¹⁹ Там же. С. 6.

²⁰ Анон. ВАПМ: Идеологическая платформа Всероссийской Ассоциации Пролетарских Музыкантов // Музыкальная культура. 1924. №. 12. С. 24–25.

Выявление и отслеживание наследственных патологий в музыкальной культуре – ключевая проблема советских музыковедов. Так, член РАПМ Николай Шувалов, обсуждая важность контроля над наследием советской музыки, утверждает, что форма музыкальных композиций, с точки зрения сложности, технологии, типа и стиля, является «верным показателем уровня культурного развития их творцов, а следовательно, и среды, из которой эти творцы вышли»²¹:

При подробном и исчерпывающем рассмотрении образцов музыкального творчества какого-либо общества мы всегда получим возможность судить и о социальных условиях жизни этого общества, сумеем отметить все нездоровые отклонения в психике данной общественной среды, нащупать ее группировки и т. д.²²

Музыка, по его мнению, может служить лакмусовой бумажкой для объяснения болезненных условий среды и личностной психофизической структуры отдельных композиторов. В то же время Шувалов заявляет, что дореволюционная музыка не должна быть «выброшена за борт», а скорее защищена и сохранена как «образец необыкновенно высокой художественной ценности»; из западных композиторов следует принять Бетховена, из русских авторов не должны быть забыты Мусоргский и Римский-Корсаков, которые включали народную песню в свои произведения и высмеивали «злую тиранию правящих классов». Он пишет:

Октябрьская революция силою вещей загнала буржуазную идеологию в безысходные духовные тупики, вышибив из-под ног этой идеологии прежние, казалось бы, незыблемые основы авторитарности, и таким обра-

²¹ См.: Шувалов Н. О музыкальном наследстве, о «курсах» и издательстве // Музыкальная культура. 1923. №. 2. С. 10.

²² Там же.

зом лишила ее возможности в прежних размерах оказывать влияние на развитие музыкального творчества <...> На самом деле, с крушением прежней жизни на улицах появились громадные толпы бледных, изможденных людей, только что вырвавшихся из тюрем и сырых подвалов, только что освободившихся от пленения фабричных станков и заводских машин, только что оторвавшихся от сохи и покинувших безнадежно-тоскливые, чавкавшие под ногами окопы <...>²³

Шувалов приходит к выводу, что «при более добросовестном отношении государственных органов, повсеместно контролирующих концертные программы, можно было бы достигнуть <...> осязательных результатов в смысле чистки их от всевозможной макулатуры и разлагающей душу завали»²⁴. Очевидно, он верит в возможность контроля над вредным влиянием наследственных элементов дореволюционной музыкальной культуры.

Советские музыковеды использовали термин «порожденный» для обозначения связи причины и следствия – роли факторов окружающей среды для развития музыки. Так, лидер РАПМа Лев Лебединский, обсуждая технический прогресс буржуазного общества, пишет, что экономические факторы находят отражение в художественном творчестве:

Теперь же, когда химия, авиация работают исключительно для разрушения, когда врачи в лабораториях специально разводят культуру заразных микробов, которыми начиняют бомбы, когда изобретен тепловой луч, уничтожающий все на своем пути, не находится людей, оспаривающих это. Этот процесс (порожденный экономикой), а не что-нибудь иное, определяет «идеологиче-

²³ Шувалов Н. О музыкальном наследстве, о «курсах» и издательстве // Музыкальная культура. 1923. №. 2. С. 10–11.

²⁴ Там же. С. 11.

ские сдвиги» буржуазии, которая в свою очередь отражает их в искусстве²⁵.

По Лебединскому, в контексте технологического прогресса «идеологические сдвиги» империализма нашли отражение в супрематизме Малевича и музыке Скрябина. Это, в свою очередь, вызвало дальнейшее воспроизведение «бездарных» композиторов, подобных последователю Скрябина Генри Коуэллу. Лебединский утверждает, что «Скрябин первый открыл дорогу всякой бездарности» и что Коуэлл, который клал «локти по клавиатуру, дабы извлечь более богатую краску звука в 10–12 тонов <...> является порождением, потомком Скрябина, так же как империализм порожден финансовым капиталом»²⁶. Аналогия музыкальной эволюции с экономическим развитием призвана продемонстрировать, как пагубное влияние среды может сказаться на композиторах и их эстетических стилях.

Таким же образом Михаил Иванов-Борецкий в статье «Пути музыки и революции» пишет что социальная обусловленность – корень «всякого художественного явления, направления, школы, <...> отдельного художника». Он заявляет: если относить музыку Клода Дебюсси к социальным явлениям – музыке, которой «отведено то же место, какое отводится Верлену и французским символистам в литературе», то такое искусство, «порожденное закатом многовековой культуры, есть отражение в звуках эпохи упадка, разложения, самоизживания прошлого»²⁷.

²⁵ Лебединский Л. Беглым огнем // Музыкальная культура. 1924. №. 8. С. 16.

²⁶ Там же.

²⁷ Иванов-Борецкий М. Пути музыки и революции // Музыкальная культура. 1923. №. 1. С. 17.

Иванов-Борецкий, критикуя Скрябина как «явление буржуазной культуры», утверждает: если мы признаем психологию художника социально обусловленной, а его творчество явлением этой психологии, то его сочинения покажутся «не только не адекватными революционной психологии, но бесконечно далекими от нее»²⁸, хотя и воспринимаются как новые и музыкально-революционные.

Говоря о мощном влиянии факторов окружающей среды, Иванов-Борецкий пишет, что музыка может служить идентификационным моментом при установлении наследственности; в истории музыки отсутствуют примеры, не позволяющие проследить преемственность с прошлым и сделать вывод, что новая художественная форма использует все предыдущие музыкальные достижения. Из трех элементов музыки (ритм, мелодия, гармония) именно ритм более всего привлекает пролетарские массы. Мелодия и гармония занимают второе место. При этом оба элемента должны двигаться в сторону более упрощенных, четких мелодических построений и узнаваемых гармонических форм. Новой музыке следует сосредоточиться на ритме, в то время как мелодия и звуковые комплексы должны сделать «скачок <...> назад» к музыкальным гармонизациям, наиболее близким массам²⁹. Эстетические критерии Иванова-Борецкого – приоритет ритма при упрощении мелодии и гармонии – иллюстрируют, как, по его мнению, следует лечить массы новой музыкой.

Наконец, в статье Михаила Пекелиса «Наше музыкальное наследство» творчество Скрябина характеризуется как вредное; Скрябину приписываются

²⁸ *Иванов-Борецкий М.* Пути музыки и революции // Музыкальная культура. 1923. №. 1. С. 17.

²⁹ Там же. С. 18.

типичные для буржуазно-капиталистической эпохи «эротические и резко-индивидуалистические тона», своей изысканностью чуждые современному человеку. Пекелис следует идее наследственности. Он пишет, что «непосредственные преемники старой музыкальной культуры продолжают свое творчество без энтузиазма, ищут источники вдохновения или в утонченности догнивающего капиталистического быта, или в образах и памятниках прошлого». Эти типы композиций перерождаются в «фокстроты, регтаймы, галопы <...> – вещи, производящие странное впечатление убудочных произведений (А. Казелла, Стравинский, Рахманинов)»³⁰.

По Пекелису, такие композиторы-эмигранты, как Стравинский и Прокофьев, сочиняют с предельной сложностью и мастерством, однако «нашему слушателю это сейчас ни в какой степени не нужно». С другой стороны, Бетховен – единственная фигура с социальными характеристиками, имеющими отношение к советскому образу жизни. Его стиль характеризуется «напряженной деятельностью, бдительностью, концентрацией, тяжелым пафосом, страданиями и радостью, лишенной чувствительности». Такие черты стиля Бетховена «роднят его с нами и делают популярным в наше время»³¹. Пекелис приходит к выводу, что лишь воспитательная работа с использованием лучших художественных образцов может пробудить в среде рабочих творческие силы, способные породить истинную «современную, революционную музыку»³².

³⁰ Пекелис М. Наше музыкальное наследство // Музыкальная культура. 1924. №. 10. С. 13.

³¹ Там же.

³² Там же.

Очевидно, что такие музыкальные специалисты, как Пекелис, Иванов-Борецкий, Лебединский, Шувалов, выявляли и отслеживали «здоровые» и «больные» наследственные изменения в советской музыкальной культуре, распознавая музыкальные угрозы и стремясь их излечить.

Заключение

Диагностика и кодификация предполагаемых культурных заболеваний, угроз советской музыке и, шире, советскому обществу – важная часть работы советских музыковедов в деле преобразования и реструктуризации музыкальной эстетики и личности при большевистском режиме. Обретя в теории вырождения гибкую и свободно интерпретируемую научную основу, музыковеды пытались обосновать актуальность своей деятельности, используя биомедицинские термины как средство для уточнения «состояния здоровья» композиции, художественного движения или же конкретного композитора.

Согласно теории дегенерации, композиторы и их сочинения должны (или, наоборот, не должны) играть определенную роль в эволюции советской музыкальной культуры. Выступая в качестве «врачей культуры», советские музыкальные специалисты сформировали псевдонаучный дискурс для разработки взгляда на природу музыкальных угроз, диагностики и развития музыкальных патологий, нездоровой наследственности и культурных заболеваний в рамках советской музыкальной культуры и постулировали стратегии их нейтрализации.

Перевод с английского

«Универсант» Андрей Николаевич Римский-Корсаков

Г. В. Петрова

В России в первой половине XIX в. и позднее наука о музыке, музыкальное образование и практика музицирования – сферы скорее удаленные друг от друга, нежели соприкасающиеся; тогда как в Европе начиная, по крайней мере, с XVIII в. их взаимодействие было нормой. В первой четверти XIX столетия русская мысль о музыке, проистекающая из общегуманитарной традиции – философской, литературной, эстетической, во многом была ориентирована на расширение музыкального кругозора социальной элиты. Затем, однако, Ф. В. Булгарин, М. Д. Резвой, Б. Дамке, В. В. Стасов и А. Н. Серов писали для широкого круга разночинной интеллигенции, и – вкупе с самообразованием (накопление слухового и музыкально-критического опыта, перевод иностранных публикаций) – постепенно формировалась общая ориентация на музыкальное просветительство.

На рубеже XIX–XX вв. все более отчетливо проявляются университетские корни в образовании музыкальных критиков или «писателей о музыке»¹: филология, философия, языкознание. Впрочем, эта родовая черта отечественной науки проступила много раньше – в «шеллингианской страсти» первого музыкального критика В. Ф. Одоевского².

Для большинства русских музыкальных критиков «музыковедение» не являлось единственной (основной) профессией. В. Г. Каратыгин (1875–1925) окон-

¹ Выражение Б. Асафьева.

² См.: *Перси У.* «Не пой красавица при мне...». Культурная территория романтизма / Пер. с ит. Я. Токаревой и У. Перси. Под общей ред. А. Полонского. М., 2003. С. 86.

чил естественное отделение физико-математического факультета Санкт-Петербургского университета (1898), работу химика он сочетал с уроками музыки и композиции. А. В. Оссовский (1871–1957) после завершения образования на юридическом факультете Московского университета (1893) служил в Петербурге, где в 1896–1898 гг. учился в консерватории, в 1900–1902 гг. занимался композицией под руководством Н. А. Римского-Корсакова; Б. В. Асафьев (1884–1949) почти одновременно учился в Санкт-Петербургской консерватории (у А. К. Лядова и Н. А. Римского-Корсакова, 1904–1909) и на историко-филологическом факультете Петербургского университета.

Такова была специфика петербургской школы; ее представителей Ю. Н. Тюлин называл «универсантами»³.

Старший сын Н. А. Римского-Корсакова, Андрей Николаевич, по окончании знаменитой гимназии К. Мая в 1897 г., поступил на историко-философский факультет Петербургского университета; осенью 1899 г. из-за студенческих волнений перешел в Страсбургский университет. В Страсбурге наставником Римского-Корсакова был философ-неокантианец В. Виндельбандт, там же состоялось его знакомство с другими известными учеными – Г. Когеном⁴ и А. Швейцером⁵. Почти одновременно в Гейдельберге Римский-Корсаков слушал лекции К. Фишера⁶. В 1902 г. Андрей Николаевич получил

³ Со слов А. И. Климовицкого (из личной беседы с автором этих строк).

⁴ Герман Коген (1842–1918) – глава Марбургской школы неокантианства.

⁵ Альберт Швейцер (1875–1965) – немецкий и французский протестантский теолог, философ, музыкант, врач.

⁶ Куно Фишер (1824–1907) – немецкий историк философии, гегельянец.

диплом об окончании Гейдельбергского университета, но именно в Страсбурге защитил диссертацию «Herbart's Ontologie, eine kritische Darstellung»⁷ («Антология Гербарта, критическое описание»).

В Гейдельберге – также на историко-философском факультете – обучался (под руководством Г. Еллинека⁸) один из основоположников отечественного музыковедения К. А. Кузнецов. Лингвист и этнограф С. К. Булич (1859–1921) окончил Казанский университет, а теорию музыки познавал в Берлине у Г. Г. Беллермана и в Иене – у К. Э. Наумана⁹.

Обращаясь вновь к биографии ученого, заметим, что нет никаких свидетельств о том, что Римский-Корсаков в немецких университетах изучал теорию музыки или другие музыкальные дисциплины, как, например, А. Швейцер в Гейдельберге или Булич в Берлине и Иене. (Напомним, что в западных университетах музыка как «Fach-предмет» изучалась начиная с XIV в., а с XIX в. гуманитарные дисциплины на философских факультетах включали так называемый музыковедческий семинар.) Основа музыкального образования и практических навыков исполнения на музыкальных инструментах у Римского-Корсакова была заложена в семье (в домашнем квартете он играл на виолончели). После завершения университетского образования теорией музыки он занимался под руководством М. О. Штейнберга.

⁷ См.: КР РИИИ. Архив А. Н. Римского-Корсакова. Ф. 8. Разд. VI. № 23. Л. 29, 31. Автобиография.

⁸ Георг Еллинек (1851–1911) – немецкий юрист, представитель юридического позитивизма.

⁹ См.: *Долгушина М. Г.* Сергей Константинович Булич о композиторах-дилетантах первой половины XIX века // Петербург. XIX век. Ученые, писатели, критики, художники о музыке и музыкантах. Тезисы докладов науч. конференции. СПб, 24–25 октября 2016 г. / Сост. М. А. Константинова, Н. А. Огаркова. СПб., 2016. С. 22–23.

По возвращении на родину Андрей Николаевич не сразу встал на стезю музыкального критика; описывая репетицию IV Русского симфонического концерта 1 марта 1903 г., В. В. Ястребцев указывал: «Кроме меня, были Николай Андреевич Римский-Корсаков с сыном Андреем (юным доктором философии) <...>»¹⁰. Этому статусу соответствовал круг его занятий.

В одном из фрагментов автобиографии Римский-Корсаков пишет, что «со времени сдачи докторского экзамена готовился к магистерскому экзамену и нигде не служил»¹¹. Также он указывает, что в 1906–1912 гг. преподавал философские предметы: логику, психологию, философию в альма-матер (гимназия К. Мая), в женских гимназиях: Л. С. Таганцевой, Э. П. Шаффе, на Демидовских курсах иностранных языков¹².

Начало музыкально-критических выступлений А. Н. Римского-Корсакова в периодической печати относится к 1912 г: в газете «Русская молва», журналах «Северные записки», «Русская мысль», «Аполлон», на страницах которого он *впервые* высказался о балетах молодого И. Ф. Стравинского. Переломный момент в его карьере – основание в 1915 г. журнала «Музыкальный современник» с подзаголовком «Журнал музыкального искусства»¹³. «Музыкальный

¹⁰ Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Т. 2. 1898–1908 / Общ. ред. А. В. Оссовского. Л., 1960. С. 277.

¹¹ КР РИИИ. Архив А. Н. Римского-Корсакова. Ф. 8. Разд. XIII. Ед. 2029. Л. 1 .

¹² Там же. Разд. VI. № 46. Л. 3.

¹³ Обложка журнала оформлена А. Я. Головиным. Обзор материалов «Музыкального современника» за период его существования (1915–1917) представлен И. Г. Райскиным. См.: *Райскин И. Г.* Андрей Николаевич Римский-Корсаков и

современник» стал первым в России музыкальным органом печати после «Русской музыкальной газеты». Журнал выпускался в виде книжек с двухнедельным приложением «Хроники» для специальных обзоров, кратких отчетов и рецензий на концерты, музыкальные спектакли, премьеры. Таким образом, если сам журнал выполнял своего рода «музыковедческую» функцию, то его Хроника¹⁴ оставалась в чистом виде полем деятельности для музыкальной журналистики. При «Музыкальном современном» устраивались «концерты-выставки» современной музыки. Инициатором их создания выступила Ю. Вейсберг¹⁵.

Во многом модель, представляющая собой и орган печати, и своего рода институцию, определила феномен Зубовского института в послереволюционные годы, объединявшего музыкальную критику, библиографирование; возрождение старого Петербурга; интерес к музыке XVIII – начала XIX в.¹⁶; ба-

«Музыкальный современный» // Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой конференции. 19–22 марта 2010 г. / Сост. и коорд. Л. О. Адэр. СПб., 2010. С. 12–18.

¹⁴ См.: *Introduktion to Ovtcharenko M.* Хроника журнала «Музыкальный современный» (1915–1917) <http://www.ripm.org/pdf/Introductions/СМСintroor.pdf>

¹⁵ См.: *Мазур М. М.* Ю. Л. Вейсберг – Римская-Корсакова в воспоминаниях современников // Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе: Материалы международной музыковедческой конференции. 19–22 марта 2010 г. / Сост. и коорд. Л. О. Адэр. СПб., 2010. С. 19–27.

¹⁶ В годовом заседании разряда 19 февраля 1924 г. при участии сотрудников П. Грачева, М. С. Друскина, М. Йессен, В. А. Прокофьева и А. В. Финагина были исполнены (музыкальное воспроизведение и читка мелодрамы) «Орфей» Е. И. Фомина (либретто Я. Княжнина) и романсы XVIII в. из сб. Г. Н. Теплова См.: РГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Ед. 1. Л. 46.

ховский кружок (возглавляемый проф. И. А. Браудо)¹⁷; вечера современной музыки (так называемые понедельники)¹⁸. Стоит отметить высокую культуру издания; уровень и количество иллюстраций. Ничего подобного в последующих изданиях ОТИМ (отдела теории и истории музыки) мы не встретим.

«Музыкальный современник» выходил при ближайшем содействии и участии соредактора и издателя 23-летнего П. Сувчинского, В. Каратыгина, крупнейшего петербургского философа И. И. Лапшина, Ю. Д. Энгеля, пяти зарубежных корреспондентов. Наряду с Н. Д. Кашкиным, С. М. Ляпуновым, М. Чайковским, Б. Шлецером, М. Штейнбергом, Н. Малько и др. Ж. Гандшин входил в состав сотрудников журнала, представляя рубрику вопросы инструментоведения¹⁹. Его статья «Из истории органа в России» была опубликована в 1916 г. (Кн. 4). В выпуске, о котором идет речь, были представлены статьи: Вяч. Пасхалов «Шопен и польская народная музыка», кн. Сергей Волконский «Оперные размышления», «Переписка Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова» (продолжение). Номер обрамляли материалы самого Римского, который вел факультативную рубрику «Музыкальные заметки»²⁰.

В пандан академическому труду Георга Шюнема на «Geschichte des Dirigens»²¹ «Музыкальный совре-

¹⁷ См.: РГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. Ед. 21. Л. 12–15.

¹⁸ Там же. Ф. 82. Оп. 3. Ед. 21. Л. 55–57.

¹⁹ Интересный пример инструментоведческой работы – статья А. Авраамова «Смычковый полихорд» // Музыкальный современник. Ноябрь. Кн. третья. 1916. С. 44–52.

²⁰ См., например: *Римский-Корсаков А.* Музыкальные заметки. II. «Каменный гость» на Мариинской сцене. С. 73–81.

²¹ Опубликовано издательством Breitkopf&Hertel в 1913 г. как докторская диссертация.

менник» (ноябрь 1916) представил капитальную работу М. Глинского «Очерки по истории дирижерского искусства» (с подзаголовком «История дирижерских систем»)²². Очерки иллюстрированы гравюрами²³, изображениями первых опытов дирижирования баттутой; оснащены новейшим справочным аппаратом включая быстро ставшую классической книгу Г. Шюнемана. Подобная публикация – показатель восприимчивости издания к остро современным штудиям, осмысливающим музыкальную практику, в данном случае – профессию дирижера.

Подчеркнем важность мемориально-монографических выпусков «Современника». Сдвоенный № 4–5 за 1916 г. (памяти А. Н. Скрябина) открывался биографическим очерком: «Скрябины – старинный дворянский род, среди представителей которого было много военных»; № 6 посвящен С. И. Танееву; № 7 – на добрую половину посвящен А. К. Лядову (включая статью самого А. Н. Римского-Корсакова «А. К. Лядов в освещении посторонних людей»).

²² См.: Музыкальный современник. Ноябрь 1916. Кн. 3. С. 26–62.

Автор сообщает в сноске: «В основу настоящих “Очерков” легли материалы, предназначавшиеся для диссертации на степень доктора музыки (dr. phil. mus.) Лейпцигского университета <...> Приступая к постепенному опубликованию собранных нами данных по истории дирижерского искусства, мы руководствуемся соображениями двойного рода. С одной стороны, к этому нас побуждает полное отсутствие сочинений по этому предмету в нашей музыкальной литературе, с другой стороны, все усложняющиеся политические события, заставляющие мечтать, как о далеком будущем, о той поре, когда можно будет по-прежнему пользоваться богатыми материалами по истории музыки, хранящимися в библиотеках Западной Европы» // Там же. С. 26.

²³ Например, гравюра «Средневековая хирономия». См.: Там же. С. 32.

В 1917 г. были подготовлены и вышли два номера (№ 4–5), посвященных М. П. Мусоргскому.

Жанр коллективной монографии на страницах периодики (в номере о С. И. Танееве, например, восемь статей: о музыкальном творчестве, преподавании; «из воспоминаний»; многочисленные фотографии) – безусловно, новое слово в музыкальной журналистике. «Русская музыкальная газета», наследуя традиции некоторых художественно-критических изданий первой половины XIX в., шла по пути публикации «из номера в номер».

Вернемся к первому выпуску «Музыкального современника» (1915. Сентябрь. Кн. первая). Его содержание строго продумано: текст от редактора А. Н. Римского-Корсакова о целях и задачах журнала (довольно неловко написанный) публицистически заострен. Далее следует очерк профессора И. Лапшина «О музыкальном творчестве», философски окрашенный. Петербургская сюжетика («Музыка и музицирование в старом Петербурге») П. Столпянского найдет продолжение в книге «Музыка и музыкальный быт старой России»²⁴, задуманной как серия очерков. Теоретическая тематика отражена в статье В. Пасхалова «Подвижной контрапункт строгого письма. Книга С. И. Танеева». Рубрика «Наследие» представлена Предисловием к переписке М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова.

²⁴ Сборник ожидался из печати в 1923 г. и «должен был утвердить право исторических разысканий за музыковедами ленинградской школы, аналогично тому, как утверждено было за ними право теоретических исследований путем выпуска под редакцией Б. В. Асафьева в том же 1923 г., сб. *De Musica*». См.: Музыка и музыкальный быт старой России. На грани XVIII и XIX столетий. Сборник работ исторической секции О.Т.И. М.; Л.,: Academia, 1927. С. 5.

А что же А. Н. Римский-Корсаков? Его статья резко выделяется на общем фоне: постулируя «долг перед прошлым», Римский появляется перед читателем с материалом остро современным. Название статьи лаконично: «О “Соловье” Игоря Стравинского»²⁵.

Поскольку именно публикации А. Н. Римского-Корсакова, обращенные к И. Ф. Стравинскому, наиболее отчетливо демонстрируют его роль как «антирупора» современного музыкального искусства, напомним: молодого Стравинского и сына Н. А. Римского-Корсакова связывали дружеские отношения. Это становится очевидно из переписки Стравинского и Римского-Корсакова до 1913 г., опубликованной В. Варунцем.

«Дорогой» (Кларан, 20 октября / 2 ноября 1910²⁶), «Милый друг!» (Монтрё, 22 февраля / 7 марта 1912)²⁷ или «Дорогой, милый и прекрасный Андрей» (Варшава, 24 сентября / 7 октября 1911)²⁸, – обращается Стравинский к Римскому. Однако 28 января / 10 февраля 1913 г. в постскриптуме своего письма Стравинский напишет С. С. Митусову *другое*: «<...> Эх, все вы меня, наверное, забыли. А быть может, и разлюбили. И Андрей туда же!»²⁹ И в подтверждение этому восклицанию – письмо А. Н. Римского-Корсакова – Н. Н. Римской-Корсаковой, довольно сердитое по интонации: «<...> После врача я отправился еще дальше и доехал до Кларана – летней резиденции Игоря Стравинского. Все это очень милые ме-

²⁵ Музыкальный современник. 1915. Кн. 1. С. 75–98.

²⁶ № 189. И. Ф. Стравинский – А. Н. Римскому-Корсакову // И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии. Т. I. 1882–1912. М., 1998. С. 341.

²⁷ Там же. № 262. С. 315.

²⁸ Там же. № 246. С. 300.

²⁹ Там же. С. 308.

ста, но слишком модные и шумные» (Монтрё, 18 / 31 июля 1912 г.)³⁰. Такая внезапная перемена вызвана неприятием сочинений Стравинского.

Впервые свою неприязнь к творчеству Стравинского Римский-Корсаков резко и открыто выразил в статье «Балеты Игоря Стравинского», опубликованной в журнале «Аполлон» (1915. № 1. С. 46–57). Римского-Корсакова не удовлетворили все параметры стиля композитора, кроме оркестровки. «Гармонические нагромождения» «Весны Священной» и музыка «Петрушки», «гармонически довольно тощая»³¹, для него одинаково плохи. Стравинский в своем ответе на эту публикацию характеризовал Римского-Корсакова как музыкального критика весьма уничижительно: «Если обойти молчанием некоторые бросающиеся в глаза критические gaffes (бестактности – *франц.*, прим. В. П. Варунца), то все-таки нужно признать, что эта статья написана «добросовестным мракобесом»³².

Внутренняя полемика Римского-Корсакова со Стравинским была продолжена на новом уровне: в его собственном большом музыковедческом журнале. На этот раз гнев обрушился на «Соловья» (в 1914 г. он присутствовал на постановке оперы Стравинского в театре Друри-лейн (Theatre Royal Drury Lane) в Лондоне. В аналитическом разборе «Соловья» критик вновь избирателен: замысел, драматургия, тематизм и особенно «гармонические

³⁰ Там же. С. 346.

³¹ Цит. по: № 72. *Римский-Корсаков А. Балеты Игоря Стравинского // И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии. Т. II. 1913–1922. М., 2000. С. 615.*

³² Там же. № 784. Из письма И. Ф. Стравинского – А. Н. Бенуа (Кларан, [28 марта] 10 апреля 1915). С. 322–323.

вывихи», «откалывания» резко диссонирующих параллелизмов» рассматриваются «из-близки», инструментовка почти сознательно игнорируется. В целом текст полон противоречий, и именно в силу противоречий, обилия нестандартных образных характеристик, музыкальных эпитетов некоторым фрагментам партитуры ставится почти точный диагноз:

К тому же еще и этот аккомпанимент³³ ее, фальшивый в корне, с интервалами большой септимы и малой nony, неосмысленными ни гармонически, ни психологически, и щедро бросаемыми композитором, как острый сверлящий акустический эффект. Что пользы в том, что аккомпанименту здесь придана нежная, паутинообразная звучность, когда он весь полон «биений», когда в нем слышатся болезненно-надтреснутые звуки расстроенного инструмента³⁴.

В последующих выводах использованы резкие эпитеты, метафоры («музыкальный террор», «адский маскарад»); интонация высказывания Римского-Корсакова (лично окрашенная) достигает избыточной аффектации: «В этих приемах “адского” маскарада и музыкального террора я вижу одну из разгадок “порочной талантливости” И. Стравинского»³⁵. Было ли это ответом на «добросовестного мракобеса»?

Прежде всего из-за *неприятия* Стравинского А. Н. Римский-Корсаков получил репутацию человека консервативных вкусов, его credo – отражение семейных представлений, его позиция – позиция сына А. Н. Римского-Корсакова. Однако ситуация много сложнее. Римский не просто ретроградуствует – возможно, он не чувствует дух современности, не при-

³³ Орфография автора сохраняется.

³⁴ Музыкальный современник. 1915. Сентябрь. Кн. первая С. 83.

³⁵ Там же. С. 90.

нимает эстетики Стравинского, не хочет «отрывать» Стравинского от учителя и «отдавать» французам (французские влияния он отметил со всей дотошностью, присущей его характеру, а непосредственное воздействие А. Н. Римского-Корсакова не замечал или обходил стороной). Подчеркнем: между музыкантами нет какой-либо дистанции: Стравинский посвятил своему другу «Жар-Птицу» – Римский-Корсаков, принимая «Соловья» как «шедевр»³⁶, не готов принять Стравинского как гения. А о приятии шедевра свидетельствует и признание «большого ритмического таланта», и утверждение, что «Стравинский является в настоящее время одним из самых первых мастеров оркестра», и многое другое. «О «Соловье» Игоря Стравинского» – одна из ярких музыкальных штудий Римского-Корсакова, и было бы интересно специально рассмотреть ее с точки зрения ранней рецепции творчества Стравинского.

Асафьев, о котором речь еще впереди, не сразу вошел в состав «Музыкального Современника». Он вспоминает:

Действительно, мое длительное свидание с Андреем Николаевичем Римским-Корсаковым в редакции журнала прошло хорошо. Правда, беседа походила на экзамен: я ощущал, что держу решающее серьезное испытание в третий раз в жизни < ... >. Позже я совсем привык к «докторантскому» тону Андрея Николаевича и понял, что ему приятно быть старшим и еще – зрелым, сложившимся мэтром с заграничным университетским образованием³⁷.

По сравнению с Римским-Корсаковым Асафьев ощущал себя, по его собственному выражению, «пле-

³⁶ Музыкальный современник. 1915. Сентябрь. Кн. первая С. 95. Свидетельства можно умножить.

³⁷ Б. Асафьев о себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Крюков. Л., 1974. С. 492.

беем», «чужаком». Интересно, что слово «музыковед» тогда не особенно было в ходу. Асафьев говорит о себе в воспоминаниях (подразумеваемая и других): «музыкант – писатель – критик», что можно отнести, разумеется, ко всему XIX в.³⁸ О политике журнала Асафьев всегда высказывался критически:

Музыкальный современник» утверждался тоже на иллюзиях: на безупречном художественном вкусе и признанных культурных ценностях. О первой из иллюзий предоставлялось решать руководителю – сыну великого композитора А. Н. Римскому-Корсакову. Он и не прочь был мнить себя Петронием эпохи, не уступавшей нероновской. Что же касается второй иллюзии, то она всецело устраивала видных сотрудников: «щит защиты» признанных ценностей – кто бы посмел против него выступить. Упрощалась и критика: Бах – велик, Моцарт – велик, Бетховен – велик, Римский-Корсаков – велик и т. д. и т. д. – бесконечные вариации. А к явлениям современности осторожность, осторожность, осторожность. И как постоянное motto: «Подождем!»³⁹

В конечном итоге, как вспоминает Асафьев, Римский-Корсаков «категорически задержал» его «яркую рецензию» на концерт «в Русском музыкальном обществе под управлением Н. А. Малько, в котором исполнялись произведения Мясковского, Прокофьева и Стравинского»⁴⁰. И Асафьев, а вслед за ним Сувчинский вышли из состава сотрудников⁴¹. Не в этом

³⁸ Там же. С. 497.

³⁹ Б. Асафьев о себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. С. 491.

⁴⁰ Там же. С. 504.

⁴¹ «Крамольная» рецензия И. Глебова, посвященная трем корифеям новой русской музыки, была решительно отклонена журналом «ввиду ее ненаучности, необоснованности и пропагандистского характера». Редактор, возмущенный упрямством молодого критика, заявил, что «не желает отвечать на выходки Игоря Глебова». Цит. по: *Нестьев И.* Че-

ли корень их дальнейших разногласий в РИИИ? Поскольку именно Сувчинский финансировал издание «Музыкального современника», журнал почти сразу после его ухода прекратил свое существование после выхода «очередного дорогостоящего» номера⁴².

* * *

А. Н. Римский-Корсаков – один из представителей западной университетской выучки. Его расцвет как ученого связан с годами работы в Российской национальной библиотеке (1918–1940) и в РИИИ (с 1920 г.)⁴³, когда он окончательно определился в своей главной профессии. В бумагах его архива сохранился черновик «с просьбой временно освободить от обязанностей помощника библиотекаря по отделу искусства <...> и откомандировать <...> в Российский институт истории искусств без сохранения содержания»⁴⁴. В 1924 г. состоялось назначение Римского-Корсакова преподавателем Государственных курсов при РИИИ⁴⁵. 15 октября того же года он утвержден в должности Действительного члена Института по кафедре источниковедения и библиографирования западноевропейской и русской музыки, разряда истории музыки⁴⁶. По почину Римского-

тыре дружбы. Петр Сувчинский и русские музыканты // Советская музыка. 1987. № 3. С. 85.

⁴² См.: *Нестьев И.* Четыре дружбы. Петр Сувчинский и русские музыканты. С. 85.

⁴³ Сохранился протокол заседания от 27 октября 1920 г. Выборы А. Н. Римского-Корсакова на должность преподавателя. ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 1. Ед. 61. Л. 49.

⁴⁴ Без подписи, дата неразборчива: весна 1920? См: КР РИИИ. Ф. 8. Разд. VI. № 43. Л. 1.

⁴⁵ См.: КР РИИИ. Ф. 8. Разд. VI. № 39. Л. 1.

⁴⁶ См.: Там же. Л. 2.

Корсакова, все картотеки Института были объединены в межразрядное музыкально-библиографическое Бюро (или Кабинет). В этой должности, как и в работе в ОР РНБ, отчетливо проявились университетское образование; навыки библиографирования, комментирования научных трудов.

В 1923 г. Римский-Корсаков вел курс «Глинка в освещении музыкальной критики» и семинар по русской музыкальной критике. Его статья «Личность Глинки, как предмет изучения»⁴⁷ – итог работы со слушателями в семинарии на тему «Глинка и его современники».

Феномен Глинки был в центре изучения А. Н. Римского-Корсакова; он искал разные подходы к Глинке: историографический, источниковедческий, биографический. В 1930 г. Римский-Корсаков подготовил к изданию в издательстве «Academia» «Записки» Глинки со вступительной статьей и примечаниями. В предисловии Римский-Корсаков пытался представить «Записки» Глинки как «романтическую» повесть, «чудесно-живой автопортрет»⁴⁸. Нащупанный психологический подход открывает взгляд на М. И. Глинку, весьма «дисгармонирующий» «с воображаемым портретом отца русской музыкальной школы <...>»⁴⁹

⁴⁷ Римский-Корсаков А. Н. Личность Глинки, как предмет изучения // Музыкальная летопись. Статьи и материалы под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Сб. II. Пг., 1923. С. 5–18.

⁴⁸ «В центре – я, наивный, безраздельный интерес к себе. Характеристики окружающих людей почти всегда лаконичны – это всего лишь два-три необходимые по контексту объяснительных слова. Правда, иногда эти микроскопические характеристики по живописной яркости напоминают нам отражения мира в зеркальной поверхности глаза» (Глинка М. И. Записки / Под ред., вступ. статьей и примеч. А. Н. Римского-Корсакова. М.; Л.: «Academia», 1930. С. 8–9).

⁴⁹ Там же. С. 7.

В другой работе, непосредственно связанной с научным комментированием, проявился талант ученого-текстолога: речь идет о расшифровке *раздела* дневника К.-Ф. Альбрехта (слепой текст; рукописная готика), в котором глазами дирижера-капельмейстера воссоздан репетиционный процесс и исполнение оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила»⁵⁰.

Римского-Корсакова интересовала музыкальная лексикография, традиционно разрабатываемая в Германии. Одну из задач кабинета он видел в расширении связей с западными учеными. В конце 1924 г. под председательством Андрея Николаевича организуется комиссия по исправлению и дополнению русского отдела музыкального словаря Римана под редакцией А. Эйнштейна (*Riemann's Musiklexicon*, 1926). В результате работы комиссии были изготовлены и отосланы за границу около 300 личных карточек композиторов⁵¹.

Приведем протокол Частного совещания и заседания библиографического кабинета разряда истории музыки.

⁵⁰ К истории первой постановки «Руслана и Людмилы» (27-ое ноября 1842 г. – 27-ое ноября 1922 г.) (из Дневника К. Ф. Альбрехта) // Музыкальная летопись. Ст. и материалы под ред. А. Н. Римского-Корсакова: Сб. II. Пг., 1922. С. 69–79.

⁵¹ А. Н. Римский-Корсаков разработал научные карточки для русских и иностранных, периодических и непериодических изданий, привлек сотрудников к созданию специальной комиссии для каталогизации нот. Он вел рубрику «Русская музыкальная библиография», сопровождая ее предисловием: «Настоящий обзор содержит перечень исключительно книг на русском языке, вышедших в 1925 году». Римский-Корсаков опирался на «Книжную летопись», дополняя ее сведениями по всем имевшимся в распоряжении Кабинета источникам; подписывался: Зав. Библиографическим Кабинетом. А. Римский-Корсаков. См.: *De Musica*. Л., 1925. С. 117–125.

10 и 16 июня 1925 г.

Присутствовали:

Действительные члены – А. Н. Римский-Корсаков, А. В. Финагин, Научные сотрудники 1-ой категории – Р. И. Грубер, С. А. Гинзбург, Научный сотрудник 2-ой категории В. А. Прокофьев.

Председатель А. Н. Римский-Корсаков, Секретарь В. А. Прокофьев.

В результате намечено:

1) Составление библиографических карточек по темам, непосредственно разрабатываемым сотрудниками разряда;

2) составление карточек по периодическим изданиям;

3) составление нотографии в отношении нотного материала, встречающегося при библиографировании журнальной литературы (преимущественно по 18 веку);

4) составление по периодическим изданиям именных указателей на лиц, связанных так или иначе с музыкой;

5) составление предметных карточек (по лицам) путем подбора библиографического материала;

б) составление указателей по материалам, касающимся музыки и хранящимся в качестве особых фондов в различных учреждениях⁵².

Алексей Финагин выступил с предложением описания архивов Ленинграда. Имея в виду необходимое составление описания Центральной музыкальной библиотеки, вследствие предполагаемого ухода из указанной библиотеки Асафьева (!)⁵³

По итогам запланированной работы было выполнено библиографическое описание журнала «Русская старина» в отношении статей по музыке. Частично проделано аналогичное библиографирование «Северной пчелы». Особой заботой стало составление нотографии XVIII в.

⁵² КР РИИИ. Ф. 8. Разд. VI. № 39. Л. 3–3 об.

⁵³ Там же.

Обратившись к сборнику Г. Н. Теплова «Между делом безделье» XVIII в., Римский-Корсаков полемизирует с С. К. Буличем⁵⁴ по поводу публикации сборника. Этот факт обычно подчеркивается в энциклопедических изданиях. Стоит обратить внимание, однако, на один из главных выводов ученого, к которому он приходит путем сравнительного анализа:

Мы далеки, впрочем, от того, чтобы вести родословную сборника Теплова по прямой линии от немецкой лирики (sic! – Г. П.) и только от нее. Немецкий сборник (Сперонтеса. – Г. П.) отнюдь не есть чистый и однородный по своему составу источник. Признать его влияние – значит *тем самым признать влияние общеевропейской мелодической амальгамы*⁵⁵.

«Первый русский песенник XVIII в.», таким образом, аттестуется Римским как «продукт пересадки смешанной европейской культуры на почву талантливой, но едва тронутой музыкальным просвещением и техническими знаниями русской натуры»⁵⁶.

Как библиограф Римский-Корсаков наладил контакт со справочно-библиографическим бюро ГПБ. Его работа в Институте всегда была согласована с деятельностью в РНБ, куда им были переданы нотные библиотеки Юсуповых, Строгановского дворца, архивы Н. А. Римского-Корсакова, профессора С. К. Булича и др.

В статье «Памяти А. Н. Римского-Корсакова» П. Грачев посвящает его работе в Институте истории искусств всего несколько строк: «В 1923–1928 гг.

⁵⁴ Булич С. К. Прадедушка русского романса // Музыкальный современник. 1916. Сентябрь.

⁵⁵ Римский-Корсаков А. Г. Н. Теплов и его музыкальный сборник «Между делом безделье» (Первый русский песенник XVIII в.) // Музыка и музыкальный быт старой России. Л.: Academia, 1927. С. 44.

⁵⁶ Там же. С. 45.

А. Н. был действительным членом отдела истории и теории музыки Госуд. Института истории искусств»⁵⁷. Он также пишет:

Как показывают приведенные факты, А. Н. сосредоточил все свое внимание на родной ему русской музыкальной культуре <...> Это служение национальной музыке, воспринятой им через величавый облик отца и других русских музыкальных гениев, проходит красной нитью в деятельности Андрея Николаевича, отличавшегося целеустремленностью и редкой научной честностью⁵⁸.

Подчеркнем: формирование музыкальных ценностей в национально-общественном смысле было актуально не только для А. Н. Римского-Корсакова – это традиция музыкальной критики, берущая свое начало в конце 1840-х гг.

«Служение национальной музыке» у Римского-Корсакова не подразумевает особой узости интересов. Он был не столь прямолинеен и умозрителен, как это могло показаться по работам о Стравинском, хотя и предпочитал высказываться открыто, подчас резко, без филировки.

И вот что любопытно. Среди документов Римского-Корсакова в его архиве из КР РИИИ мы находим подробный (расписанный по листу⁵⁹) план издания «Мемуаров» Г. Берлиоза, предполагающий вводную статью Р. Роллана, затем статью собственно Римского-Корсакова об истолковании творческой личности Берлиоза и о его художественной связи с Россией.

⁵⁷ Грачев П. Памяти Римского-Корсакова // Советская музыка. 1940. № 12. С. 99.

⁵⁸ Там же. С. 100.

⁵⁹ III. Текст мемуаров около 40 печ. листов. IV необходимы мелкие подстрочные комментарии (1 лист). V. Примечания позади текста био-библиографического и исторического характера (3 листа). См.: КР РИИИ. Ф. 8. Разд. VI. № 12. Л. 1.

«Предполагаемые мною к переводу «Mémoires de Hector Berlioz» (подробный план издания представлен был мною в издательство [2 – 2,5 года назад], – писал Римский-Корсаков, – является памятником мировой литературы, не нуждающимся в особой редакции. Предполагаемые к переводу «Мемуары» – не полный биографический источник, высокоценный в литературном и историческом отношении, но вместе с тем и яркий памятник художественной и литературной эпохи»⁶⁰. Римский-Корсаков подчеркивает, что «Мемуары» Берлиоза до сих пор полностью не переведены на русский язык, несмотря на принадлежность композитора «к числу популярнейших в Советской России»⁶¹. Однако по неизвестной причине эти планы ученого не были осуществлены.

В своей должности Римский-Корсаков проработал в РИИИ до конца 1927 г. По поручению председателя МУЗО ГИИИ Б. В. Асафьева 29 декабря 1927 г. ученому было передано письмо, в котором сообщалось: «В связи с состоявшейся реорганизацией МУЗО, Вы утверждены правлением ГИИИ в должности Заведующего био-библиографической картотекой при кабинете семейографии⁶² и источников с окладом в размере 40 руб. в месяц, начиная с 1 января 1928»⁶³. Подпись: И. О. Ученого секретаря МУЗО: Гинзбург.

Сохранилась также повестка А. Н. Римскому-Корсакову о совещании заведующих и секретарей, секций и кабинетов МУЗО ГИИИ от 11.01.1928:

⁶⁰ КР РИИИ. Ф. 8. Разд. VI. № 12. Л. 1 об.

⁶¹ Там же.

⁶² Семейография (семиография) (греч.) – нотописание.

⁶³ КР РИИИ. Ф. 8. Разд. VI. Архив А. Н. Римского-Корсакова. № 39. Л. 19.

«<...> В среду 11 января в 6 часов вечера состоится совещание заведующих и секретарей всех секций и кабинетов МУЗО ГИИИ для информирования об общей реорганизации Отдела и выработки плана ближайшей работы названных учреждений»⁶⁴. Римский-Корсаков настойчиво просил Правление отменить постановление об упразднении или, как он писал, «деградировании» Библиографического кабинета. Он занял жесткую, принципиальную позицию по рассмотрению вопроса о расширении функций Кабинета, был нацелен на подготовку материалов для лексикографического словаря по примеру справочника Роб. Эйтнера Biographisch-bibliographisches Quellenlexicon. Гинзбург и Асафьев, в свою очередь, просили А. Римского-Корсакова известить (не позднее 17 января), «в каких именно вновь утвержденных секциях и кабинетах» он будет «в дальнейшем работать по общему производственному плану МУЗО»⁶⁵.

1 февраля 1928 г. Римский-Корсаков получил письмо от директора Института Ф. И. Шмита, которое заканчивалось словами: «<...> Я хотел бы надеяться, что все бури, которые бушуют ныне в Институте и которые предотвратить я оказался не в силах, не заставят Вас вовсе отвернуться от Института»⁶⁶.

Под руководством Римского-Корсакова Г. В. Никольской была подготовлена к изданию «Музыкальная библиография за 1918–1927 гг. (в архиве Римского-Корсакова названа «библиографией за 10 послереволюционных лет»). В КР РИИИ сохрани-

⁶⁴ А. Н. Римский-Корсаков отсутствовал на этом совещании. См.: Там же. Л. 22.

⁶⁵ Там же. Л. 23, 26.

⁶⁶ Там же. № 39. Л. 25. Вероятно, в конце 1930-х гг. А. Н. Римский-Корсаков сотрудничал с Институтом.

лось заявление в Правление Государственного института истории искусств с просьбой о «необходимости скорейшего издания» публикации, подготовленной Библиографическим кабинетом, – «библиографического указателя журнальной и книжной литературы по музыке за 10 лет»⁶⁷.

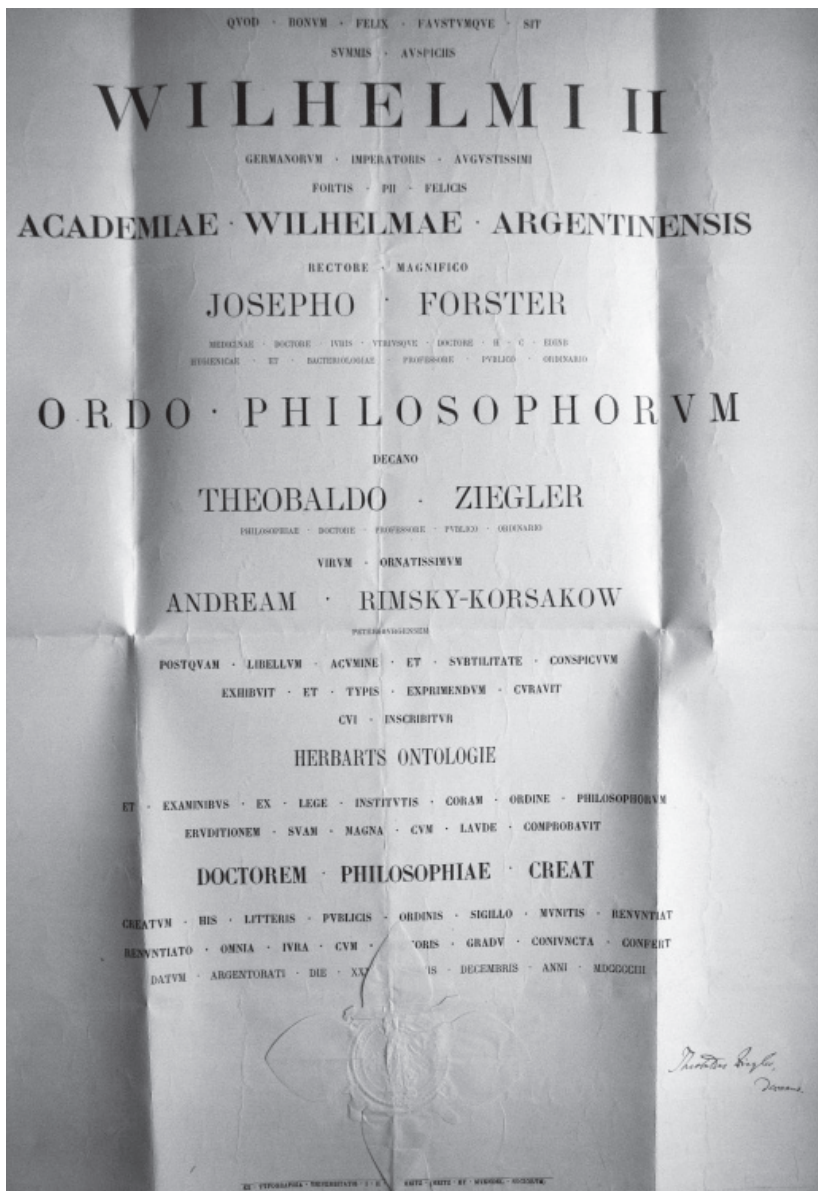
Подчеркнем: этот огромный и актуальный для нас труд на сегодняшний день не обнаружен. В последние годы работы в РНБ А. Н. Римский-Корсаков как историограф вел научную работу по подготовке к изданию материалов рукописного отдела⁶⁸.

19 ноября 1935 г. Худсовет Ленинградской государственной консерватории выдвинул кандидатуру «универсанта» Римского-Корсакова «на степень доктора музыки без защиты диссертации»⁶⁹.

⁶⁷ КР РИИИ. Ф. 8. Разд. VI. Архив А. Н. Римского-Корсакова. № 39. Л. 15. В подготовленности работы к публикации сомневаться не приходится. Сохранилось распоряжение директора института Шмита (от 23 декабря 1924 г. № 3336) о передаче рукописи «на рассмотрение Председателю ОТИМ, Действительному Члену ГИИИ Б. В. Асафьеву». См.: Там же. Л. 18.

⁶⁸ В 1937 г. А. Н. Римский-Корсаков подвергался чистке («Дело о конверте»).

⁶⁹ КР РИИИ. Ф. 8. Разд. VI. № 41. Л. 2.



Диплом А. Н. Римского-Корсакова об окончании философского факультета Страсбургского университета. КР РИИИ. Архив А. Н. Римского-Корсакова. Ф. 8. Разд. VI. № 23. Л. 27

Перевод с латинского.

На благо, счастье и удачу.

Вильгельмовским Страсбургским /Аргентинезис/ университетом - под покровительством августейшего, сильного, благочестивого и счастливого германского императора Вильгельма II - при великолепном ректоре докторе медицины, права и других наук, а также почетном докторе гигиены и бактериологии, ординарном профессоре Иосифе Форстер; при Декане философского факультета докторе философии и ординарном профессоре Теобальде Циглер, - отличнейшему мужу Андрею римскому-Корсакову из Петербурга, после того, как им была представлена основательно и тщательно выполненная диссертация "Онтология Гербарта" и /*magis cum laude*/ отлично выдержаны испытания по всем требованиям, установленным правилами философского факультета, чем доказана его эрудиция, а по сему ему присуждается ученая степень доктора философии со всеми правами /в чем и выдан настоящий диплом/ с приложением установленной печати.

Выдан в г. Страсбург /Аргенторатум/ 31 декабря 1903 г.

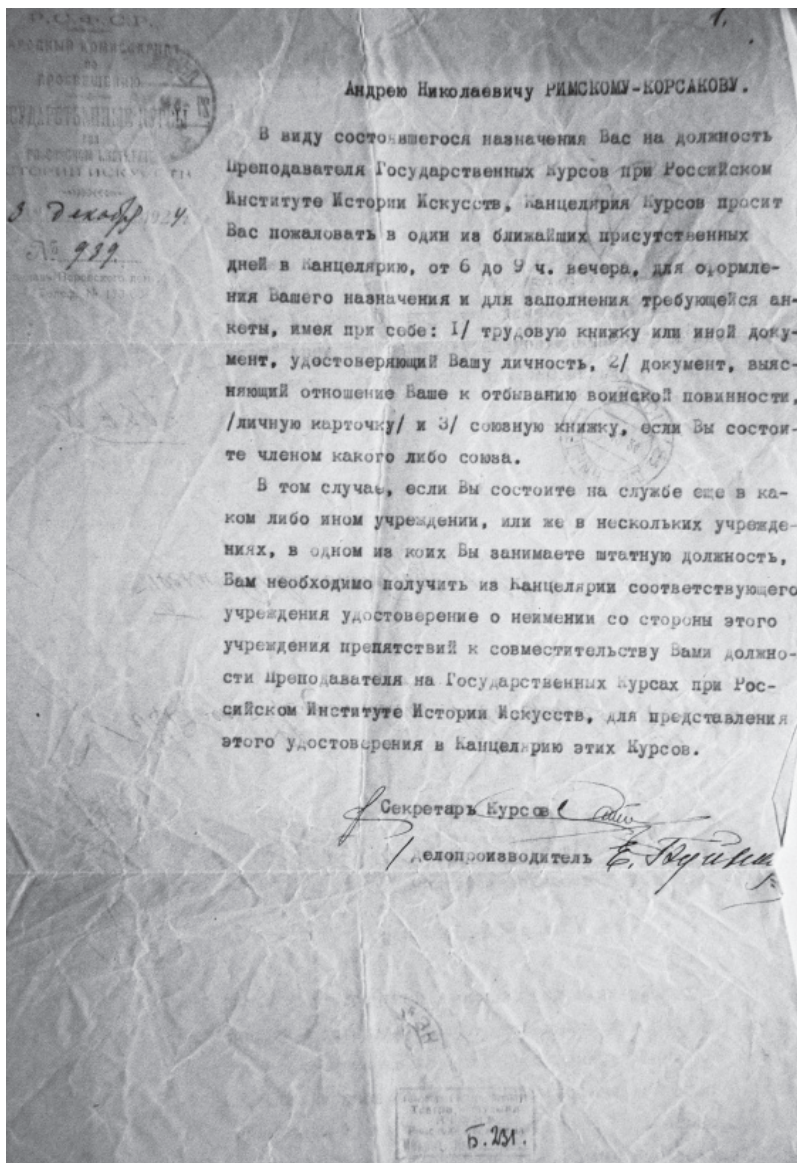
/И.П. философский факультет
Страсбургского унив-та/.

Перевел:

Я, Государственный Нотариус Ленинградской Областной Нотариальной Конторы Блатин Я.М. свидетельствую подлинность предстоящей на этом документе подписи гр. Васми Рудольфа Яковлевича переводчика с латинского языка на русский, жит. Мойка 64, кв.32, сделанный собственноручно в моем Нотариусе присутствии Самолитность гр.Васми Р.Я. проверена
Взыскано 1 руб. единой госпошлины, под квитанцию от 14 Января 1908г. за № 1231.
Город Ленинград 14 Января 1908г. По Реестру № 3452
Зам.Ст.Нотариуса ПОДПИСЬ /Блатин/ И.П.

А.С.С.С.

Текст к диплому Страсбургского университета.
Перевод с латыни. КР РИИИ. Архив А. Н. Римского-Корсакова. Ф. 8. Разд. VI. № 23. Л. 31



О назначении на должность преподавателя Государственных курсов при РИИИ. КР РИИИ. Архив А. Н. Римского-Корсакова. Ф. 8. Разд. VI. № 39. Л. 1.

В Правление Государственного Института Искусств

Заведующего Тбилисского Ка-
бинета при ОТИИ действ. член ГИИИ
А. Н. Римского-Корсакова

Заявление.

Мне, пишущему ^{титулом} ~~титулом~~ ^{директора} ~~директора~~ ^{составляю} ~~составляю~~ ^с ~~с~~ ^{Правлением} ~~Правлением~~ ^{от 18 января 1927 г.} ~~Правлением~~ ^{от 18 января 1927 г.} ^{подписавшего} ~~подписавшего~~
Генеральному Президиуму ^{ОТИИ} ~~ОТИИ~~ ^{обращался} ~~обращался~~ к Правлению со следующим заявлением:
Тбилисский Кабинет уже несколько времени, как законил подготовку к изданию
«Тбилисского указателя журнальной и книжной литературы по музыке за
10 революционных лет» (для РСФСР): Эта крупная и ответственная работа (до
10 платных листов) коопт по смыслу своего задания вполне удачной и срочной
характер. В частности в процессе ее заинтересовался, как мне достоверно из-
вестно, не только Ленинградские, но и Московские круги; запросы о ней посту-
пят уже и из заграницы. Я полагаю, это весьма отзывчивое опубликование
подготовки труда, каковы бы ни были внешние его признаки, крайне не желательны,
и наоборот — срочное опубликование его должно являться не только для ОТИИ,
но и для всего Института одной из действительных форм приращенной в
этом отношении соразмерности. Поэтому, я считал своим долгом просить
Правление взять издание «Тбилисского указателя» под свое покровитель-
ство и тем разрешить его издание под спудом, которое грозит в даль-
нейшем, ввиду ^{характера} ~~характера~~ ^{труда} ~~труда~~, получить право ^{своего} ~~своего~~ ^{смысла} ~~смысла~~.
Каково бы ни было решение Правления по подному мною вопросу, я считал
своим долгом ^{заявить} ~~заявить~~ Тбилисскому Кабинету, что исполнит труд
идет само опубликование, и что Кабинет сделает себя всякую ответствен-
ность за дальнейшую ^{присоединенную} ~~присоединенную~~ ^{вспомогательную} ~~вспомогательную~~ с его изданием.

Заведующий Тбилисским Кабинетом
при ОТИИ действ. член ГИИИ А. Н. Римского-Корсакова

Заявление А. Н. Римского-Корсакова в Правление ГИИИ о подготовке к изданию «Библиографического указателя журнальной и книжной литературы по музыке за 10 революционных лет». КР РИИИ. Архив А. Н. Римского-Корсакова. Ф. 8. Разд. VI. № 39. Л. 15

Русская музыка в музыковедении
Нидерландов 1920-х – 1930-х годов:
формирование восприятия, первые
публикации, документы и источники

О. де Корт (Нидерланды)

Первое знакомство голландцев с русскими музыкальными традициями состоялось еще в годы правления королевы Анны Павловны (1795–1865), дочери Павла I и супруги короля Вильгельма II Оранского. Благодаря ей Голландия открыла для себя русскую церковную музыку. В середине XIX в. возник интерес голландских исполнителей и любителей музыки к творчеству М. И. Глинки, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского и А. П. Бородина. Несмотря на живой интерес к русской музыке и особенно к «композиторам-новаторам» (как в Голландии называли представителей «Могучей кучки»), первые критические и музыковедческие публикации появились только в 20-е – 30-е гг. XX в. В эти же годы формировалось восприятие музыки русских и советских композиторов, возникли первые стереотипы и наметились первые предпочтения, которые впоследствии оказали влияние на «русскую тему» в музыковедении Голландии.

Ввиду достаточно ограниченного круга исполнителей и знатоков русской музыки, она с самого начала становится сферой деятельности зараженных «русским вирусом» музыкантов и публицистов, посвятивших всё свое время и силы изучению и пропаганде творчества русских композиторов. Таким пионером-первопроходцем стал пианист, композитор, музыкальный критик и публицист Хуго ван Дален (Hugo van Dalen, 1888–1967). Еще студентом консерватории Амстердама он увлекся музыкой Чайковско-

го и начал собирать библиотеку с партитурами русских композиторов.

В годы учебы в консерваториях Вены и Берлина ван Дален знакомится с Сергеем Рахманиновым и Александром Скрябиным и завязывает дружеские отношения с пианистом и композитором Сергеем Борткевичем. После возвращения в Голландию ван Дален становится первым исполнителем практически всех новых произведений русских и советских композиторов; с его легкой руки сыгранные им пьесы пополняют репертуар его коллег и учеников.

Первые публикации Хуго ван Далена о русской музыке относятся к началу 20-х гг. XX в. Его глубоко удручало «невежество» голландцев по отношению к русской музыке, и, чтобы исправить это «печальное» и «незаслуженно обидное»¹ недоразумение, он сам, с присущим ему энтузиазмом, взялся за работу. Не имея музыковедческого опыта, Хуго ван Дален для начала решил положиться на авторитет уже существующего издания. Выбор пал на книгу Леонида Сабанеева «История русской музыки», которая в переводе и обработке ван Далена получила название «Русская музыка и композиторы»². Изданная в 1929 г., она стала первой монографией по истории русской музыки и пользовалась большим успехом. В его архиве сохранилось письмо Лидии Николаевны Хеемскерк-де Заремба (1869–1955), жены министра-президента Нидерландов³. В письме Лидия Николаевна благодарит ван Далена за советы по

¹ *Dalen H., van.* Voorwoord: Tsjaikofsky. 2de druk. 's-Gravenhage: Kruseman, [1936]. С. 7.

² *Ssabanejew L., Dalen H., van.* Russische muziek en componisten. 's-Gravenhage: Kruseman, 1929.

³ Архив Хуго ван Далена в Институте музыки Нидерландов, Гаара (Nederlands Muziek Instituut / Haags Gemeentearchief): NHGM 40/ 392 (v); 19.07.1943, Wassenaar.

приобретению новой литературы и за книгу Сабанеева, которая, несомненно, напомнила ей детские и юношеские годы, когда ее отец, Николай Иванович Заремба (1821–1879) преподавал теорию музыки в Петербургской консерватории, а она сама, уже после его кончины, занималась в классе профессора Лютша...

Воодушевленный первым успехом, Хуго ван Дален начинает знакомить голландцев со своим личным взглядом на творчество Николая Мясковского («Мясковский и его симфонии», 1929)⁴ и Александра Скрябина («Александр Скрябин», 1937)⁵. В 1930 г. он публикует первое и долгое время единственное в своем роде исследование «Развитие русской симфонической и камерной музыки»⁶. В 1939 г. обращается к теме «Чайковский и Толстой»⁷, а восемь лет спустя (1947) публикует собственный анализ Пятой симфонии Дмитрия Шостаковича⁸.

Еще во время работы на переводе Сабанеева Хуго ван Дален начинает собирать материалы для своей собственной книги о Модесте Петровиче Мусоргском, которого он считает «самым значительным из Новаторов»⁹. Опубликованная в 1930 г., эта книга стала первой биографией композитора на голландском языке. Ван Дален работал очень

⁴ *Dalen, H., van. Mjaskowsky en zijn Symfoniën // Caecilia, 1929. December.*

⁵ *Dalen, H., van. Alexander Skrjabin // De Delver. 1937. Juni.*

⁶ *Dalen, H., van. De ontwikkeling van de Russische Symphonie en Kamermuziek // Caecilia, 1930. Februari.*

⁷ *Dalen, H., van. Tschajkowsky en Tolstoi // Mededelingen van de Haagsche Studieclub voor Muziek, 1939. September.*

⁸ *Dalen, H., van. De vijfde Symphonie van D. Sjostakowitsj // Preludium, 1947. December.*

⁹ *Dalen, H., van. Voorwoord/ Вступительное слово: Moussorgsky. 's-Gravenhage: Kruseman, [1930]. С. 90.*

добросовестно и кропотливо, досконально изучил все имеющиеся публикации на немецком, английском и французском языках и даже не поленился обратиться в советские архивы. Сохранилось письмо, написанное Андреем Николаевичем Римским-Корсаковым (1878–1940), в то время библиотекарем музыкального отдела Государственной библиотеки Ленинграда (вероятно, имеется в виду Публичная библиотека), датированное 29 июня 1930 г. Из этого письма становится понятным, что ван Дален интересовался не только творчеством, но и личной жизнью композитора. Хотя Римский-Корсаков и не располагал достоверными фактами о наличии у композитора «официальных» возлюбленных, он все же попытался составить список возможных муз Мусоргского, включив в него Надежду Петровну Опочинину, Александру Александровну Латышеву и Марию Васильевну Шиловскую. Не было у него и дополнительных сведений о неизвестных семейных портретах, в частности, портрета брата Мусоргского. В заключение своего вежливого на французском языке написанного ответа Римский-Корсаков заверяет голландца, что ему как специалисту по Мусоргскому доставляет большое удовольствие делиться своими знаниями, но он не может быть полезным в дальнейших поисках по достаточно прозаической причине – в связи с отъездом в деревню на шесть недель...

Биография Мусоргского вышла через несколько месяцев после консультации с Римским-Корсаковым и была переиздана в 1938 г. Прекрасно оформленная, со множеством иллюстраций, она позволила взглянуть на жизнь и творчество Мусоргского в контексте музыкальной жизни его времени.

Небольшое по формату издание с портретом композитора на обложке открывается Вступительным словом с рассказом ван Далена об источниках исследования. Не забывает он и об Андрее Николаевиче

Римском-Корсакове, сожалея о невозможности ознакомления с его книгой о Борисе Годунове¹⁰. Кроме предисловия Римский-Корсаков упоминается и в главе «Любовная жизнь»: ван Дален приводит цитату из письма своего ленинградского корреспондента, которая в книге занимает полстраницы.

Книга стала кратким введением в историю России начала XIX в. Ван Дален попытался дать по возможности полное описание жизни композитора на фоне исторических событий того времени: Юность – Офицер – Новаторы – Безработица и болезнь – Конец крепостного права – Служащий в коммуне – Убежище – Любовная жизнь – Бродяга – Опера – Конец. Названия глав могут показаться современному читателю курьезными, но они дают представление об огромной и кропотливой работе голландского исследователя, его обширных знаниях и интересе к жизни и творчеству Мусоргского. В приложении ван Дален приводит наиболее полный по тому времени список произведений композитора, в некоторых случаях сопровождая их кратким анализом. Список публикаций включает европейские и русские издания до июля 1926 г. Завершает книгу Послесловие, в котором голландский музыкант подчеркивает значение Мусоргского в истории музыки.

Едва закончив работу над рукописью «Мусоргского», Хуго ван Дален начинает систематический сбор материалов для биографии Чайковского, которая выходит в 1930 г. И вновь пианист продельывает гигантскую работу по сбору и изучению в большинстве случаев неизвестных и недоступных в Голландии материалов. Он пишет в архивы и, по рекомендации Бориса Асафьева, обращается к директору Дома-музея Чайковского в Клину Николаю

¹⁰ *Римский-Корсаков А. Н. Boris Godunov' de M. Moussorgsky / Trad. de B. de Schlozer. Paris, 1922.*

Тимофеевичу Жегину. Благодаря личной инициативе ему удается получить все известные изображения композитора и копии его писем.

Признанный пианист и начинающий музыковед и музыкальный критик, ван Дален становится в 30-х гг. XX в. авторитетным и на долгое время единственным голландским специалистом по русской музыке. Его усилия по пропаганде российского культурного наследия не остаются незамеченными в Советском Союзе. По приглашению Союза композиторов ван Дален приезжает в Москву и Ленинград в 1937 и 1939 гг.; делится мыслями о творчестве Прокофьева и Мясковского на страницах журнала «Музыкальная жизнь».

К сожалению, аполитичность музыканта и убеждение, что служение музыке стоит выше политики, сыграли трагическую роль в его судьбе. За концертные выступления во время немецкой оккупации ван Дален был отстранен от преподавания в Гаагской консерватории. Еще большим ударом стали для него известия о политических репрессиях в Советском Союзе в период его активной музыковедческой работы и поездок по СССР. Хотя запрет на работу в консерватории был действителен в течение одного года, ван Дален больше не вернулся к активной преподавательской и концертной деятельности. Он продолжал писать, давал лекции и сосредоточил всю свою энергию на сочинении музыки.

В достаточно обширном архиве музыканта в Институте музыки Нидерландов в Гааге сохранились рукописные партитуры, черновики статей и книг, переписка с Домом-музеем П. И. Чайковского в Клину, фотоматериалы и письма М. А. Балакирева, М. О. Штейнберга, Б. В. Асафьева, А. Н. Римского-Корсакова, А. И. Хачатуряна. Изучение публикаций пианиста-исследователя и материалов 1920-х – 1930-х гг. из его архива дает возможность просле-

дить становление восприятия творчества русских композиторов в Голландии. Подвижническая жизнь Хуго ван Далена напоминает о первых шагах русского музыковедения и недооцененной роли забытых деятелей голландской культуры в популяризации и восприятии русской музыки в Голландии.

Выборочный список публикаций Хуго ван Далена

1. Alexander Skrjabin // De Delver. 1937. Juni.
2. Mjaskowsky en zijn Symfoniën // Caecilia, 1929. December.
3. Nicolaj Mjaskowsky // Kunst en kunstleven, 1949. Februari.
4. De ontwikkeling van de Russische Symphonie en Kamermuziek // Caecilia, 1930. Februari.
5. Russische componisten // De Delver, 1937. April.
6. Tschaikowsky en Tolstoi / Mededelingen van de Haagsche Studieclub voor Muziek, 1939. September.
7. De vijfde Symphonie van D. Sjostakowitsj // Preludium, 1947. December.

Публикации о Хуго ван Далене

1. *Kalkman W., Trapman, K. Sergej Bortkiewicz: 1877–1952 // Piano Bulletin. № 56. С. 3.*
2. *Kort O., de. Hugo van Dalen: een pionier van de Russische en Sovjet pianomuziek in Nederland // Piano Bulletin. 2013. № 2. С. 70–75.*
3. *Корт О., де. Письмо М. А. Балакирева // О. Корт. Обзор русских музыкальных архивов в фонде Института музыки Нидерландов. М., 2015. Вып. 7. С. 36–48 (по материалам доклада на 14-й Международной научной конференции «Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России». М., 2013).*
4. *Корт Ольга, де. Хуго ван Дален (1888–1967) и его значение для восприятия творчества и личности Петра Ильича Чайковского в Нидерландах (сборник Дома-музея П. И. Чайковского в Клину) (в печати).*
5. *Kort O., de. Dmitri Shostakovich and Reception of his Music in the Netherlands. Part 1: 1930's. DSCH Journal, 2016. № 45.*

Варвара Павловна Адрианова-Перетц. По материалам личного дела в ГИИИ

Н. С. Серегина (Санкт-Петербург)

Варвара Павловна Адрианова-Перетц работала в Российском институте истории искусств (тогда ГИИИ) девять лет – с 9 ноября 1921 г. по 6 сентября 1930 г. в качестве действительного члена ЛИТО (литературный отдел ГИИИ), преподавателя Высших курсов искусствоведения, а с 9 декабря 1927 г. по 27 марта 1929 г. – на штатной должности заведующего Фольклорной комиссией названного отдела¹.

Основная ее деятельность связана с ИРЛИ АН СССР (Пушкинский Дом). Факты биографии и творческий облик Адриановой-Перетц достаточно подробно освещены в литературе², однако о ее работе в ГИИИ известно меньше.

¹ Д. № 5. Оп. 1 личных дел сотрудников Гос. Института истории искусств (ГИИИ).

№ 3322. 23 декабря 1927 г.

По представлению Президиума Отдела Теории и Истории Словесных Искусств на основании постановления от 9 декабря 1927 г. Вы назначены на штатную должность Заведующего Фольклорной Комиссии названного Отдела.

Подпись Ф. Шмит.

№ 743. 6 апреля 1929 г.

В связи с общей реорганизацией ГИИИ согласно Постановления Правления Института от 27 марта 1929 г. Вы освобождены от должности Заведующего Фольклорной секции и переведены на штатную должность Действительного члена ЛИТО с 15 марта 1929 г. с сохранением полуоклада.

С. Ципорин

² Дробленкова Н. Ф., Дмитриев Л. А., Лихачев Д. С., Панченко А. М. В. П. Адрианова-Перетц (некролог) // ИзвОЛЯ. 1973. Т. 32. Вып. 1. С. 100–103; Волков А. А. Адрианова-Перетц Варвара Павловна // Православная энциклопедия.

В связи с подготовкой Энциклопедии к 100-летию РИИИ были открыты дела сотрудников Института со времени его основания. Это позволило ввести в историю науки неизвестные материалы о деятельности Варвары Павловны в 1920-е гг. Согласно анкете-автографу, за время сотрудничества в ГИИИ под руководством В. П. Адриановой-Перетц вышли работы по фольклористике, имеющие историческое значение. Статьи Варвары Павловны по истории русского театра стали основополагающими для театроведов.

Особо следует отметить работы Адриановой-Перетц из истории жанров древнерусской культуры (см. ниже), позднее названной М. М. Бахтиным «смеховой». Идеи Адриановой-Перетц созвучны философским идеям Бахтина и Невельской школы философии.

Известно, что в конце 1920-х – 1930-е гг. современник Адриановой-Перетц и (с 1924 г.) коллега по преподаванию в Институте истории искусств в Ленинграде Бахтин размышляет над проблемами карнавальной культуры³, а в 1935 г. начинает работать над книгой о творчестве Франсуа Рабле и народной культуре Средневековья и Ренессанса⁴. В 1990-х гг.

М., 2000. Т. 1. С. 324; Адрианова-Перетц Варвара Павловна // Пушкинский Дом: Материалы к истории. 1905–2005. СПб., 2005. С. 393.

³ См.: [Демкова Н. С., Рождественская М. В.] Освобождение от догм? (По поводу статьи Л. И. Сазоновой и М. А. Робинсона «Изучение литературы русского Средневековья и идеологизированная методология») // Труды Отдела древнерусской литературы. РАН. ИРЛИ / Отв. ред. Д. С. Лихачев. СПб., 2001. Т. 52. С. 780–789.

⁴ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. 2-е изд. М., 1990. См.: Николаев Н. И. Лекции и выступления М. М. Бахтина

Л. А. Гоготишвили обосновала описание структуры сочинений М. М. Бахтина и А. Ф. Лосева в сфере концепции «непрямого говорения»⁵.

Думается, что и для Варвары Павловны разрабатываемые ею темы и сюжеты из древнерусской смеховой культуры служили своего рода кодом «непрямого говорения» – эзоповым языком, на котором она описывала окружающую действительность, представлявшую большой материал для осмысления низовых и трагически-гротескных форм человеческого бытия. Таков язык опубликованных в эти годы работ Адриановой-Перетц⁶.

1924–1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского / Вступ. статья, подготовка текста и примечания Н. И. Николаева // М. М. Бахтин как философ: Сб. статей. Сост. и ред. Л. А. Гоготишвили и П. С. Гуревич. М., 1992. С. 221–252; *Николаев Н. И.* Невельская школа философии и марксизм (Доклад Л. В. Пумпянского и выступление М. М. Бахтина) // Литературоведение как литература: Сб. статей в честь С. Г. Бочарова. М., 2004. С. 324.

⁵ *Гоготишвили Л. А.* Непрямое говорение. М., 2006 (Studia philologica). С. 174–219.

⁶ См.: *Адрианова-Перетц В. П.* Басни Эзопа в русской юмористической литературе XVIII века // Известия АН СССР. ОРЯС. 1929. Т. 2. Кн. 2. С. 377–400; *Адрианова-Перетц В. П.* Праздник кабацких ярыжек: Пародия – сатира второй половины XVII века // Труды Отдела древнерусской литературы / Ред. А. С. Орлов. Л., 1934. Т. I. С. 171–247; Русская демократическая сатира XVII века / Ред. В. П. Адрианова-Перетц, Н. С. Демкова. Сер. Литературные памятники. М., 1977. Издание 2-е, доп. См. также: *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984; *Смилянская Е. Б.* К вопросу о народной смеховой культуре XVIII в. (Следственное дело о «Службе кабаку» в комплексе документов о богохульстве и кощунстве) // Труды Отдела древнерусской литературы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) / Отв. ред. Л. А. Дмитриев. СПб., 1992. Т. XLV.

Исследования В. П. Адриановой-Перетц о поэтическом стиле Древней Руси опираются на тексты памятников древнерусской гимнографии в церковной традиции⁷. Они свидетельствуют не только о противостоянии ученого диктату, но и о подвижничестве в деле сохранения фундаментальных основ культуры и искусства.

Иллюстрацией к сказанному может служить неопубликованное письмо Адриановой-Перетц. Это «заявление Директору ГИИИ б[ывшего] действ[ительного] члена. ГИИИ В. П. Адриановой-Перетц» от 12.08.[1930] (с печатью о принятии 13 сентября 1930 г.), в котором содержатся малоизвестные сведения о ее научной деятельности, участии в подготовке двух сборников по материалам северных фольклорных экспедиций (1926 и 1927 гг.), обстоятельствах ее увольнения из Института⁸:

Мною получено извещение ГИИИ от 29 /VII о снятии меня с работы, согласно постановлению комиссии по чистке. По поводу мотивировки этого постановления считаю своим долгом возразить следующее.

Я не посещала Институт и вела занятия вне его (не «у себя на дому», а в помещении Библиограф[ической]

С. 435–438; *Стафеева О. С.* Народная обрядовая символика и мифологические представления в поэтике «Службы кабаку» // Труды Отдела древнерусской литературы / РАН. Ин-т рус. лит (Пушкин. Дом) / Гл. ред. серии Д. С. Лихачев, ред. А. А. Алексеев, М. А. Салмина. СПб., 1996. Т. XLIX. С. 133–140; *Бобров А. Г., Сапожникова О. С.* Служба кабаку // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 1998. Вып. 3. Ч. 3. С. 478–479.

⁷ См.: [Демкова Н. С., Рождественская М. В.] Освобождение от догм? (По поводу статьи Л. И. Сазоновой и М. А. Робинсона «Изучение литературы русского средневековья...»). С. 786.

⁸ Д. № 5. Оп. 1. Л. 3–3 об. Личные дела сотрудников Гос. Института истории искусств. Адрианова-Перетц В. П. Печатается в современной орфографии.

Комиссии АН СССР, открытом для всех, с извещением повестками о каждом собрании) вследствие тяжелой болезни, неоднократно удостоверенной медицинскими свидетельствами. При организации в январе 1927 г. фольклорной группы я взяла на себя руководство ею именно на условии – вести занятия вне института и ограничиться обязанностями руководителя группы. Эти условия были приняты ЛИТО⁹, и в течение трех лет никаких официальных возражений по этому поводу мне не делалось, в противном случае я немедленно передала бы свои обязанности другому лицу, которое выполняло бы их в помещении Института. Кроме руководства работой научных сотрудников, в течение последних трех лет я организовывала фольклорную часть всех северных экспедиций ГИИИ, инструктировала научным описанием экспедиционного материала в архиве ГИИИ, редактировала два сборника «Крестьянское искусство Севера» и подготавливала к печати собранные материалы. Таким образом, «непосещение Института» освобождало меня лишь от присутствия на пленарных заседаниях, и ввиду этой льготы мой оклад в пример прочим действительным членам составлял до последнего времени лишь 47 р. 50 к.

Обвинение в «идеологическом направлении, явно враждебном марксизму», обнаруживает полное незнание Комиссии по чистке и с моими личными работами и с работами руководимой мной фольклорной группы. Ни в моих печатных работах, ни в устных докладах ни явной, ни скрытой вражды к марксизму обнаружено быть не может. Что же касается фольклорной груп-

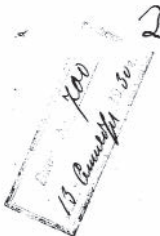
⁹ Первые структурные подразделения ГИИИ, ориентированные на изучение фольклора и – шире – традиционной крестьянской культуры, возникли соответственно в 1925 и 1926 гг.: Секция изучения крестьянского искусства (Крестьянская секция) при Комитете социологического изучения искусств (Соцком) и Секция художественного фольклора (Фольклорная секция) в составе Отдела истории словесных искусств, или ЛИТО (Литературный отдел). См.: *Лапин В. А. Изучение фольклора в РИИИ // Временник Зубовского института. Вып. 11: Фольклористика в Зубовском институте. СПб., 2013. С. 4.*

пы, то все три года коллективная работа ее сотрудников направлялась мною на выяснение новых путей исследования фольклорного материала. Самый план собрания этого материала экспедициями был составлен мною так, чтобы будущий исследователь имел возможность подойти к словесно-художественному творчеству северного крестьянина как к одному из элементов его быта, обусловленному всем строем его социально-экономической жизни. Поэтому в фольклорном архиве все записи снабжены сведениями, дающими всестороннее освещение жизни обследованных местностей. Именно эти материалы дали возможность аспиранту Н. П. Колпаковой построить свою квалификационную работу «Современная северная песня» на широкой социально-экономической базе, и потому весной 1929 г. при публичной защите этой работы она не встретила возражений с точки зрения метода со стороны официальных представителей марксизма в Институте. Метод этой работы – результат коллективного обсуждения отдельных ее частей в фольклорной группе. В минувшем году группа разрабатывала сложную проблему изучения элементов волшебной сказки с точки зрения разыскания в них следов древнейших хозяйственных отношений¹⁰.

Как известно, в области этнографии вообще и, в частности, в области изучения фольклорного материала марксистский метод еще не разработан, и, не имея возможности опереться на авторитетные образцы, фольклорная группа была вынуждена пролагать новые пути. Сложность выдвигаемых проблем, отсутствие штатных сотрудников, которые всецело могли бы посвятить себя этой работе за такой короткий срок, не дали, конечно, крупных результатов, но и то, что сделано, не позволяет обвинить ни фольклорную группу в целом, ни меня как ее руководителя во «враждебном отношении к марксизму».

Маг[истр] рус[ского] яз[ыка] и слов[есности] В. Адрианова-Перетц. 12.08.1930.

¹⁰ См.: *Пропн В. Я.* Морфология сказки / Государственный институт истории искусств. Л.: Academia, 1928 (Вопросы поэтики. Выпуск XII). (Прим. наше. – Н. С.)



Директору ГИИИ

81

д. гений и. ГИИИ В. П. Адрианова-Перетц

Заявление.

Много получено известие ГИИИ от 29/VI о снятии меня с работы, согласно постановленным правилам по члену. По поводу ложных выводов этого постановления считаю долгом возражать следующее.

1) Я не принадлежал Институту и вся занятая вне его (не "у себя на дому", а в помещении Библиоград, Комиссии АН СССР, открытой для всех, с известными условиями, о каждом собрании) вследствие известной болезни, координационно-удеявительной медицин. свидетельствую. При организации в январе 1924 г. добровольной группы я взял на себя руководство ею именно на условиях вышеуказанных Института и оградил себя от ответственности руководителя группы. Эти условия были приняты АН СССР, и в течение трех лет никаких организационных возражений по этому поводу мне не делалось, в противном случае я немедленно передал бы свои обязанности другой лицу, которое выполняло бы их в помещении Института. Кроме руководства работой научных сотрудников, в течение последних трех лет я организаторская формаю часть всех северных экспедиций ГИИИ, инспектировала научные материалы экспедиционных материалов в архиве ГИИИ, редактировала два сборника "Среднеазиатская Искусство Севера" и подготовившая к печати собранные материалы. Таким образом, не принадлежало Институту "освобожден"

но лишь лишь на протяжении на пленарных засе-
даниях, и в виду этой льготы мои очки
в пример прочих действ. членам, составили
до последнего времени лишь 47р. 50к.

2) Обвинение в идеологическом направлении,
явно враждебном "Марксизму", обнаруживается
попытки неправомерно вмешаться по шестке и с мо-
ими личными работами и с работой руководимой
мною драматургической группы. Ни в моих печатных
работах, ни в устных докладах ни, явном
ни скрытой вражде к Марксизму обнаружены
быть не может. Что же касается драматургической
группы, то все три года комсомольской работы
ее сотрудников направлялось мною на вы-
явление новых путей исследования, драмату-
ргического материала. Самым план собирались
этого материала в соответствии с теми себе
всем много книг, статьи, будничные, исследова-
тельские имели возможность пообщаться с со-
всем - художественному творчеству северной
Арктики, как к одному из элементов его
бытия, обусловленному всем строем его соци-
ально-экономической жизни. Познанию в драмату-
ргическом архиве все данные наиболее сведениями,
данными всестороннее освещение личности, объеди-
ванных исследований. Именно эти материалы
данно возможности аспиранту Н. Н. Калыковой
использовать своего квалификационную работу
"Современная северная поэзия" на шестом
"Социально-экономической" базе и бытовому вопросу
1977г. При публикации французские работы
она не всегдешним возвращением с точки зрения
материю со стороны организационных пред-
ставителей марксизма в Умении туче.
Метод этой работы - фундаментальным коллектив-

ного обуславливая выделением ее частей в форме
коричневой зритель. В дальнейшем зритель зритель
образованная для светлого и темного изучения
элементов внешней среды с точки зрения
находящая в них следов древнейших холм-
степных отложений.

Как известно, в области отложениях воб-
ще и в частности в области изучения древне-
коричневых материалов марксистским методом
еще не разработана и не имея возможности
открытия на авторитетные образцы, только
коричневая зритель была выделена при
этом как бы и при. Словом в области
проблем, отнесенные к числу сотрудничества,
которые, впрочем, могут быть проведены
свои зритель работы в такой короткой
срок не дан, конечно, крупных резуль-
татов, но и это, само собой, не подвиг-
ет зритель к той форме коричневого зритель
в целом, не менее, как в руководстве
во "вводном отложении к марксизму".

М. П. и М. В. Зарина - Переех
12/III 1920.

Первая русская статья об античной нотации (контекст и текст)

С. Е. Энглин (Санкт-Петербург)

Греческая музыкальная письменность сравнительно нечасто становится темой специальных исследований. Более того, если в европейском антиковедении в целом регулярно появляются труды, посвященные ей, то отечественные работы до сих пор можно пересчитать буквально по пальцам одной руки¹.

Согласно имеющимся в настоящее время данным, первым русским ученым, в сфере научных интересов которого оказалось несколько аспектов проблематики древней семасии (ἡ σημασία – «знак»), был Вячеслав Иванович Петр (1848–1923)². В капи-

¹ Помимо исследований, рассматриваемых в этой статье, проблемам античной нотации посвящены мои статьи (Энглин С. Е. Музыкальная логика античной нотации // *Hyperboreus. Studia classica. Petropoli*, 2002. Vol. 8. Fasc. 1. С. 122–144 (Bibliotheca Classica Petropolitana); Энглин С. Е. Нотация буквенная // *Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки*. СПб., 2013. С. 465–477) и диссертационное исследование (Энглин С. Е. Новый метод ладофункционального анализа античных нотографических памятников. Дис... канд. искусствоведения. СПб., 2005 (Российский институт истории искусств), в котором анализ фрагментов художественной нотографики основывается на результатах изучения древнегреческой музыкальной письменности.

² В. И. Петр – русский филолог, музыковед, композитор и педагог чешского происхождения, доктор классической филологии, профессор Института кн. Безбородко (г. Нежин), председатель Нежинского историко-филологического общества, приват-доцент историко-филологического факультета Киевского университета св. Владимира. В научном наследии ученого основное место занимают книги и статьи музыкально-антиковедческой тематики: *Петр В. И.*

тальном труде «О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке» он, в частности, касается вопросов античной нотации, не ограничиваясь кратким пересказом содержания текстов зарубежных авторов³. В. И. Петр обращает внимание на ряд особенностей античной графической звукозаписи, которые ускользнут от Александра Филипповича Самойлова (1867–1930) – ее будущего исследователя⁴. Тем не менее В. И. Петр подробно не говорит о механизмах действия музыкальной письменности как системы; из его текста трудно понять, насколько глубоко он вникал в детали нотирования.

Элементы античной армоники // Русская музыкальная газета. 1896. 10. Кол. 1156–1188; *Петр В. И.* О мелодическом складе арийской песни: Историко-сравнительный опыт. СПб., 1899; *Петр В. И.* О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. Киев, 1901 и др. Подробнее о В. И. Петре см.: Юбилейное чествование нежинским Историко-филологическим обществом профессора Вячеслава Ивановича Петра по случаю его сорокалетней педагогической и ученой деятельности (1873–1913). Нежин, 1914; *Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М.* Кто писал о музыке. Биобиблиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. М., 1974. Т. II. С. 276–277.

³ См.: *Петр В. И.* О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. С. 251–256.

⁴ Приложение к книге В. И. Петра «О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке» содержит анализ сохранившихся фрагментов античной музыки, которые в то время находились в распоряжении науки. Речь же о самой музыкальной письменности заходит при упоминании о так называемых вокальной и инструментальной нотациях (см.: *Энглин С. Е.* Нотация буквенная. С. 465–477), с помощью которых зафиксированы тексты памятников. Ученый, сосредоточиваясь на природе этих двух комплектов символов в рамках нотной системы, в сущности, затронул вопрос генезиса древнегреческой музыкальной письменности.

Первое русскоязычное исследование, посвященное исключительно античной нотации, в котором продемонстрированы основы этой семиографии и дано целостное представление о ней, было опубликовано в 1920 г. в «Известиях Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете». Автор такой уникальной по многим причинам статьи – А. Ф. Самойлов⁵.

Работа, занимающая столь высокое место в истории музыкального антиковедения, вышла в свет не в филологическом или музыкальном журнале, а в печатном органе Общества археологии, истории и этнографии⁶. Чтобы напомнить о сфере деятельности Общества, привожу выдержку из его Устава:

Общество <...> имеет целью изучение вопросов археологии, истории и этнографии вообще, главным же образом изучение прошедшего и настоящего русского населения в пределах русского государства и инородческого – в территории бывших Болкарско-Хазарского и Казанско-Астраханского царств с прилегающими к ним местностями, а также Сибири и Средней Азии <...>⁷

⁵ Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды древнегреческого музыкального письма и демонстрация помощью шаблона единства плана их конструкции // Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Казань, 1920. Т. 30. Вып. 4. С. 357–374. Статья (факсимиле) публикуется в настоящем издании (с. 246–269). Ссылки приводятся по оригиналу.

⁶ См.: *Samojloff A. Die Alypius'sehen Reihen der altgriechischen Tonbezeichnung und die Demonstration ihres einheitlichen Konstruktionsplanes vermittelt einer Schablone* // *Archiv für Musikwissenschaft*. 1924. Bd. 6. S. 383–400 (немецкая версия статьи).

⁷ Цит. по: Извлечение из устава Общества // Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Т. 30. Вып. 3 (без номера с.). «Извлечение» повторяется в Вып. 4. Ср. с аналогичным фрагментом из Устава в третьем томе «Известий...» См.: *Астафьев В. В.*

Большинство статей, составляющих содержание «Известий Общества», связано с Казанским краем или ограничено пределами Российской империи⁸. Некоторые труды касаются этнографии и археологии зарубежных стран. Если тематику работ Н. П. Грацианского (Т. XXX. Вып. 2) и Н. А. Васильева (Т. XXXI. Вып. 2–3) можно соотнести, перефразируя строки из

Общество археологии, истории и этнографии при Казанском университете и его уникальный опыт интерпретации исторических памятников // Вопросы музеологии. 2011. Вып. 1. С. 81 [Электронный ресурс]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/obschestvo-arheologii-istorii-i-etnografii-pri-kazanskom-universitete-i-ego-unikalnyy-opyt-interpretatsii-istoricheskikh-pamyatnikov> (дата обращения: 27.11.2015).

⁸ В каталоге РНБ перечислены все выпуски «Известий...». См. также сайт Библиотеки Annales (URL: <http://annaes.info/sbo/contens/kazan.htm#ioaie> (дата обращения: 27.11.2015; в сетевом источнике отсутствуют материалы Т. 30. Вып. 1; Т. 32. Вып. 2; Т. 33; Т. 34. Вып. 1, 2). Подробнее см.: *Астафьев В. В.* Общество археологии, истории и этнографии... С. 81–85; *Сидорова И. Б.* Поступают «сведения о группировке черносотенного элемента в Обществе археологии, истории и этнографии при Казанском университете...» (ОАИЭ в первые годы Советской власти, 1917–1924 гг.) // Гасырлар авазы – Эхо веков. 2003. № 3, 4 [Электронный ресурс]. URL: http://www.archive.gov.tatarstan.ru/magazine/go/anonymous/main/?path=mg:/numbers/2003_3_4/03/03_1/ (дата обращения: 27.11.2015); *Сидорова И. Б.* ОАИЭ на последнем этапе своей истории (1924–1931 гг.) // Материалы краеведческих чтений, посвященных 135-летию Общества естествоиспытателей при КГУ, 110-летию со дня рождения М. Г. Худякова. 22–25 марта 2004 г. Казань, 2004. С. 379–393; *Кузнецова Л. О.* Материалы о деятельности Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете в фондах Национального архива Республики Татарстан [Электронный ресурс]. URL: http://www.archive.gov.tatarstan.ru/_go/anonymous/main/?path=/pages/ru/2nart/92vistupl/48arheolog (дата обращения: 27.11.2015).

Устава, с «историей вообще»⁹, то напечатанные в одном выпуске «Известий...» речь Н. А. Бобровникова «К 250-й годовщине смерти Рембрандта»¹⁰ и исследование А. Ф. Самойлова отошли уж очень далеко от магистрального направления, которому в своей деятельности следовал знаменитый научный центр при Казанском университете.

Таким образом, очевидно, что рассматриваемое периодическое издание строго придерживалось определенного круга вопросов. Возможно (хотя об этом должны судить историки Общества), с течением времени диапазон проблем, затрагиваемых в «Известиях...», расширился. Однако в целом «содержание книжек “Известий Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете” составляют: 1) оригинальные и переводные статьи по общим вопросам археологии, истории и этнографии; 2) специальные исследования и статьи по археологии, истории и этнографии Восточной России (Поволжья, Средней Азии и Сибири)»¹¹. Бесспорно, труд А. Ф. Самойлова на таком фоне выглядит экзотически. Появление статьи нельзя даже оправдать

⁹ Грацианский Н. П. К критике capitulare de villis // Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. 1919. Т. 30. Вып. 2. С. 129–150; Васильев Н. А. Вопрос о падении Западной Римской империи и античной культуры в историографической литературе и в истории философии в связи с теорией истощения народов и человечества // Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. 1921. Т. 31. Вып. 2, 3. С. 115–248.

¹⁰ Бобровников Н. А. К 250-й годовщине смерти Рембрандта (Речь) // Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. 1920. Т. 30. Вып. 4. С. 375–384.

¹¹ Там же. Без номера с., после «Протоколов общих собраний и заседаний...»

никакими памятными датами (как выступление по случаю 250-летия со дня смерти великого голландского художника). Возможно, разгадку того, почему она попала в «Известия Общества...», следует искать в фактах биографии ее автора.

Но сначала требуется идентифицировать личность А. Ф. Самойлова – уточнить его имя и отчество, поскольку в исследуемой статье приводятся только инициалы и фамилия, а затем – попытаться узнать о сфере деятельности А. Ф. Самойлова, в особенности о его антиковедческих изысканиях. Для этого я обратился в Научную библиотеку им. Н. И. Лобачевского при Казанском (Приволжском) федеральном университете. Благодаря информации, полученной от сотрудника научно-библиографического отдела КФУ Алексея Алексеевича Трегубова, удалось установить, что работа о древней семасии написана знаменитым физиологом доктором медицины Александром Филипповичем Самойловым¹².

Удивительно, но факт: автор музыкально-антиковедческого труда не был филологом или музыковедом¹³. А. Ф. Самойлов – ординарный профессор зоологии в Казанском университете с 1903 г.¹⁴ По-

¹² В моей диссертации имя и отчество автора «Алипиевых рядов...» указаны неверно (Энглин С. Е. Новый метод... С. 62, 157).

¹³ Это не первый случай в истории науки, когда антиковедением занимаются те, кто профессионально не связан ни с филологическими исследованиями, ни с музыкальными. Так, ученый XVIII в. Пьер Жан Бюретт был врачом (Энглин С. Е. Новый метод... С. 46). Антиковедческую тематику затронул и другой медик и любитель музыки – автор «Dissertations sur les antiquites de Russie» Мэтью Гатри (Гатри // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1973. Т. 1. Кол. 937).

¹⁴ Благодарю А. А. Трегубова, который в обстоятельном ответе на мое письмо приводит выдержку из справки, ссылаясь на

добно многим русским интеллигентам, он был музыкантом-любителем. Более того, музыка привлекала его как объект исследования¹⁵.

Ученик и сотрудник И. П. Павлова¹⁶, продолжатель дела И. М. Сеченова¹⁷, основоположник отечественной электрокардиографии¹⁸, А. Ф. Самойлов опубликовал ряд статей, относящихся к сфере музыкознания¹⁹. Попробуем проследить музыкальные темы в

машинописную работу (Самойлов // Библиографический словарь профессоров и преподавателей Казанского университета, 1905–1963. Казань, 1965. Ч. 2. Вып. 9. С. 97–104) и рекомендует следующие публикации: Самойлов // Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Казанского университета. За сто лет (1804–1904): В 2 ч. / Ред. Н. П. Загоскина. Казань, 1904. Ч. 1. С. 479–481; Самойлов // Татарская энциклопедия. Казань, 2010. Т. 5. С. 231–232 (фотография А. Ф. Самойлова).

¹⁵ Благодарю Е. В. Герцмана, сообщившего мне о музыкально-теоретической статье физиолога (*Самойлов А. Ф.* Натуральные числа в музыке (по поводу акустических особенностей гармонии Скрябина) // Мелос. Пг., 1918. Кн. 2. С. 3–49), основываясь на данных из публикации: *Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М.* Кто писал о музыке. Т. III. С. 51.

¹⁶ См.: *Григорян Н. А.* Александр Филиппович Самойлов. М., 1963. С. 16–22.

¹⁷ См.: Там же. С. 22–29.

¹⁸ См.: Там же С. 108–140.

¹⁹ См.: Там же. С. 196–201. Судя по списку публикаций, приведенных в книге Н. А. Григорян, исследователь помимо «Алипиевых рядов...» и статьи о натуральных числах и акустических особенностях гармонии А. Н. Скрябина является автором следующих работ: *Самойлов А. Ф.* Расположение музыкальных интервалов на линии, на плоскости и в пространстве // Известия Российской Академии Наук. 1919. С. 1155–1178 (по-видимому, немецкая версия статьи – *Samojloff A.* Die Anordnung der musikalischen Intervalle im Raume // *Psychologische Forschung.* 1923. Bd. 3. H. 3. S. 231–240); *Самойлов А. Ф.* Венская фонограммная ар-

судьбе исследователя, основываясь прежде всего на материалах из монографии Н. А. Григорян²⁰.

Александр Филиппович Самойлов родился 26 марта (7 апреля) 1867 г. в Одессе. Он с детства занимался музыкой и, по словам биографа, «ежедневно совершенствовался в игре на музыкальных инструментах и достиг в этом значительных успехов»²¹. Хотя не уточняется, на каких инструментах играл Александр Филиппович (напомню, эта информация почерпнута из книги, посвященной жизни и деятельности *физиолога*), уместно предположить, что обучался он игре на фортепиано. Ведь, как сказано далее, во время учебы в одесской гимназии будущий ученый постоянно (sic!) аккомпанировал на фисгармонии²² хору учащихся²³.

Больше информации о музыке в жизни А. Ф. Самойлова приходится на тот период его биографии, когда исследователю уже за тридцать. Он, будучи приват-доцентом Московского университета, в 1901 г. создает научно-музыкальный кружок²⁴.

живная комиссия // Казанский музейный вестник. 1920. № 5–6. С. 1–10; Самойлов А. Ф. Предполагаемое исполнение цикла бетховенских сонат в Казани (по поводу столетия годовщины смерти Бетховена) // Красная Татария. 1926. № 297. 25 дек. С. 3.

²⁰ См. прим. 16.

²¹ Григорян Н. А. Александр Филиппович Самойлов. С. 13.

²² Как известно, игра на фисгармонии кардинально не отличается от фортепианной. По большому счету, пианисту требуется только адаптироваться к специфической работе педалей для подкачки воздуха.

²³ Григорян Н. А. Александр Филиппович Самойлов. С. 13.

²⁴ На Интернет-сайте «Казанская физиологическая школа на рубеже веков» создание кружка датируется 1902 г. См.: Казанский государственный университет. Кафедра физиологии физико-математического факультета // Казанская

На собраниях кружка председательствует ученый-физиолог, собирается цвет музыкальной Москвы. Сочетание естественнонаучного начала и начала художественного, музыкального вызывало живой интерес аудитории. В 1902 г. в Московском университете Александр Филиппович читает лекции на тему «Звук и музыка». В следующем, 1903-м, году он переезжает в Казань, и самыйловский кружок распадается. В письме от 28 января 1904 г. члены этого Общества благодарят своего председателя «за учреждение органа, содействующего единению музыкантов и ученых, на общую пользу искусства и науки». Подписи под этим письмом поставили музыканты С. В. Рахманинов, С. И. Танеев, А. Т. Гречанинов, С. М. Майкопар, Ю. Д. Энгель, Д. С. Шор и ученые П. П. Лазарев, А. А. Эйхенвальд, М. Курбат²⁵. Таким образом, мысли физиолога о музыке интересовали как композиторов, исполнителей и музыковедов, так и физиков.

физиологическая школа на рубеже веков [Электронный ресурс]. URL: http://old.kpfu.ru/science/fiziologi/kgu_fizmat.htm (дата обращения: 27.11.2015). В Большой медицинской энциклопедии «первый опыт создания центра совместной работы ученых и музыкантов» датируется 1904 г.. См.: Самойлов // Большая медицинская энциклопедия / Гл. ред. Н. А. Семашко. М., 1934. Т. 29. Стлб. 516–517. В брошюре, посвященной ученому, наблюдается разногласие: в основном тексте указан 1900 г. (sic!), а в списке «Основных дат жизни и деятельности А. Ф. Самойлова» – 1901 г. (Григорян Н. А., Зефиоров А. Л., Звездочкина Н. В., Плещинский И. Н. Александр Филиппович Самойлов. Казань, 2001. С. 12, 24).

²⁵ См.: Григорян Н. А. Александр Филиппович Самойлов. С. 29–30. Пока не удалось обнаружить сведений о роде занятий подписанта письма, указанного под именем М. Курбат. Возможно, речь идет о пианисте и педагоге-хормейстере М. Н. Курбатове, который упоминается в брошюре «Пять лет Государственного Института музыкальной нау-

С 1903 г. А. Ф. Самойлов – ординарный профессор кафедры зоологии, сравнительной анатомии и физиологии физико-математического факультета Императорского Казанского университета²⁶, а также член Казанского музыкального общества. Он «был советчиком по всем вопросам (музыкального. – С. Э.) общества и музыкального училища»²⁷. В Казани Александр Филиппович создал музыкальный кружок, аналогичный московскому²⁸.

Как сказано в монографии Н. А. Григорян, в связи с «Первой империалистической войной» стала затруднительна работа в лаборатории. Этим обусловлена активизация деятельности ученого в области музыковедения, вылившаяся в написание статьи «Натуральные числа в музыке (по поводу акустических особенностей гармонии Скрябина)» для сборника «Мелос» под редакцией Б. В. Асафьева (Игоря Глебова) и П. П. Сувчинского²⁹.

ки» среди «московских музыкальных деятелей», стоявших у истоков общественной музыкально-теоретической библиотеки (*Иванов-Борецкий М. В.* Пять лет научной работы Государственного Института музыкальной науки (ГИМНа) 1921–1926. М., 1926. С. 3. См. также: *Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М.* Кто писал о музыке. Т. II. С. 112).

²⁶ *Григорян Н. А.* Александр Филиппович Самойлов. С. 31.

²⁷ Там же. С. 35.

²⁸ См.: Казанский государственный университет. Кафедра физиологии физико-математического факультета [Электронный ресурс]. URL: http://old.kpfu.ru/science/fiziologi/kgu_fizmat.htm (дата обращения: 27.11.2015). В брошюре об А. Ф. Самойлове, изданной в 2001 г., организация казанского кружка датируется 1917 г. (*Григорян Н. А., Зефиров А. Л.* и др. Александр Филиппович Самойлов. С. 12, 24).

²⁹ *Григорян Н. А.* Александр Филиппович Самойлов. С. 35. В прим. 32 говорится, что книга, в которой опубликована эта статья, сгорела во время пожара в редакции, поэтому работа не получила распространения. Год публикации статьи указан 1916; в разделе «Список трудов А. Ф. Самойлова»,

Александр Филиппович не остался в стороне и от чисто просветительской деятельности, когда в 1920 г. делал публичные сообщения, в том числе о музыке. По словам Н. А. Григорян, эти сообщения вызвали большой интерес в музыкальном мире Казани и были предназначены для населения Казани, что, вероятно, подразумевало не столько научный, сколько популярный характер лекций³⁰.

Безусловно, в рассматриваемую эпоху общественная активность приобретает особое значение. В годину страшных испытаний, когда стоял вопрос о физическом выживании, деятели культуры прилагали все усилия, чтобы противостоять некоторым безумным идеям представителей новой власти в сфере науки и образования. Надо полагать, Александр Филиппович, подобно большинству интеллигентов, не покинувших Россию в противоречивый период начала 1920-х гг., шел по пути внешнего приятия коммунистических «правил игры». Вот, например, как будущий лауреат Ленинской премии (1930) А. Ф. Самойлов говорит о необычном концерте в Казани, в программу которого вошли все сонаты Л. ван Бетховена: «<...> Мы, как нельзя лучше, увидим, как развивалось и совершенствовалось мастерство Бетховена и как постепенно становилось серьезнее и глубже его вдохновение <...>»

Я пока не привожу окончания фразы. Не правда ли, угадывается, что последует продолжение «в партийном духе»? Действительно, читаем: «<...> его пламенное стремление отразить в звуках и дыхании природы, и переживания борющегося за лучшие идеалы человечества».

на с. 199, значится 1918, как и в Библиографическом словаре Г. Б. Бернardt и И. М. Ямпольского. См. выше.

³⁰ См.: Григорян. Н. А. Александр Филиппович Самойлов. С. 35.

Какие выразительные строки, пропитанные вульгарным пропагандистским бетховеноведением (ср. стиль речи автора в статье «Алипиевы ряды...»)! Однако то, что следует далее, несмотря на определенный большевизм высказывания, по моему мнению, вполне могло быть искренним. Александр Филиппович продолжает: «Выслушать коллективно в концерте все бетховенские сонаты подряд в изысканном исполнении – это особенное наслаждение: здесь поистине можно, выражаясь термином марксизма, сказать, что количество способно родить новое качество³¹.

Что это значит? Внешне идеологически выдержанное содержание при внутреннем противлении, сарказм *старорежимного интеллигента*?

Буквально в то же время, когда поднимались вопросы о закрытии университетских факультетов, в 1921 г., в Москве учреждается Государственный институт музыкальной науки (ГИМН). Александр Филиппович становится сотрудником Института с момента его возникновения. Исследование «Расположение музыкальных интервалов на линии, на плоскости и в пространстве»³², по всей вероятности, стало материалом доклада по музыкальной акустике³³. Однако, согласно Н. А. Григорян, работа была опубликована уже в 1919 г., т. е. за два года до открытия ГИМНа. Известно также, что в 1920 / 1921 г. ученый написал статью «Музыкальная акустика и музыкальная этнография». По каким-то причинам она не вошла в «Список трудов Самойлова», пере-

³¹ Цит. по: Григорян. Н. А. Александр Филиппович Самойлов. С. 30.

³² См. прим. 19.

³³ *Иванов-Борецкий М. В.* Пять лет научной работы Государственного института музыкальной науки (ГИМНа). 1921–1926. С. 15–16, прим. 25.

численных в монографии Н. А. Григорян³⁴. Возможно, статья просто не была опубликована.

В том же 1920 / 1921 г. на заседании Музыкальной академии в Москве был прочитан доклад «Значение Г. Римана для музыкальной науки»³⁵. Надо полагать, в данном случае Александр Филиппович с большой долей вероятности мог упомянуть об античной нотации, так как в антиковедческой статье «Алипиевы ряды...» при изложении особенностей функционирования музыкального письма он исходит из римановской трактовки³⁶. Напомню, что издано это исследование именно в 1920 г., но, к сожалению, в монографии ни слова не говорится об обстоятельствах обращения ученого к античной семасии. В статье же профессора доктора медицинских наук Л. М. Макарова «Александр Филиппович Самойлов – основатель русской электрофизиологической школы» есть примечательная фраза: «Александр Самойлов <...> читал лекции профессиональным музыкантам по теории музыки, физиологии акустики, истории нотного письма, возникновение которого он связал с работой мышц»³⁷. Если это так, то можно предположить, что исследователя интересовала история нотации вообще, которую он трактовал с точки зрения физиологических процессов. Поскольку в статье Макарова не приведены ссылки,

³⁴ Григорян Н. А. Александр Филиппович Самойлов. С. 196–201.

³⁵ Там же. С. 37, прим. 33.

³⁶ Подробнее об этом будет сказано в разделе статьи, посвященном анализу исследуемой работы А. Ф. Самойлова.

³⁷ Макаров Л. М. Александр Филиппович Самойлов – основатель русской электрофизиологической школы // Кардиология: Ежемесячный научно-практический журнал. 2011. Т. 51. № 10. С. 70 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cardio-journal.ru/ru/archive/article/2762> (дата обращения: 27.11.2015).

остаётся только догадываться, о каких лекциях «по <...> истории нотного письма» идет речь. По крайней мере, в тексте «Алипиевых рядов древнегреческого нотного письма...» ни о какой «работе мышц» не сказано (см. далее). В брошюре о жизни и деятельности ученого, вышедшей в свет уже в XXI в., этот вопрос освещен следующим образом:

Самойлов с детских лет имел большие музыкальные способности, но из-за недостатка средств не получил законченного музыкального образования. Путем самостоятельного труда он достиг большого исполнительского совершенства в игре на фортепьяно. Музыка впоследствии рассматривалась им с точки зрения физиологической акустики. В Казани Самойлов вновь реализует свое увлечение: в 1917 году создает музыкальный кружок, становится членом Казанского музыкального общества, выступает с публичными лекциями на музыкальные темы. В 1918–1920 годах он читал лекции артистам и музыкантам по истории нотного письма, которое берет свое начало с древнегреческих времен, историю самобытного древнерусского нотного письма в виде крюковых нот. К сожалению, конспекты его лекций не сохранились³⁸.

Разыскание и обнародование более подробных биографических сведений о научно-музыкальной деятельности знаменитого физиолога – задача будущих исследований. Но и вышеизложенная информация, пусть и неполная, позволяет сделать вывод о том, что А. Ф. Самойлов регулярно занимался вопросами науки о музыке, в особенности музыкальной акустики. Он был не только разносторонним ученым, но и видным общественным деятелем. По каким же причинам статья об античной нотации не опубликована в музыкальном или филологическом журнале? Ведь широко известный в музыкальных кругах Александр Филиппович был приглашен в ГИМН спу-

³⁸ Григорян Н. А., Зефиоров А. Л. и др. Александр Филиппович Самойлов. С. 12.

стя год после выхода в свет труда о греческой семасии. Возможно, в профильных изданиях ученому дали понять, что «есть мнение» о *несовременности* или *несвоевременности* темы исследования.

Казанский же научный центр в те годы все еще оставался весьма старорежимным прибежищем высококультурных и интеллигентных ученых, понимающих историко-теоретическую значимость исследования явлений далекого прошлого³⁹. Александр Филиппович пользовался непререкаемым авторитетом в университетских кругах. Его колоссальные заслуги перед Казанским университетом бесспорны. Во всяком случае, ясно, что ученому легче было найти сочувствующих в среде казанской профессуры, чем в редакциях новых большевистских изданий. Сыграло ли это положительную роль при решении о публикации «Алипиевых рядов...» в «Известиях Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете»? Пока не удалось обнаружить надежных сведений о том, что Самойлов был членом Общества. По крайней мере, он не указан в перечне тех, кто принимает участие в «Известиях Общества...» Этот список находится в третьем выпуске XXX тома «Известий...», а статья Александра Филипповича опубликована в следующем, четвертом, выпуске⁴⁰. В Википедии же имя выдающего

³⁹ Не случайно Общество подвергалось гонениям со стороны советской власти. См.: *Астафьев В. В.* Общество археологии, истории и этнографии... С. 84–85; *Сидорова И. Б.* Поступают «сведения о группировке черносотенного элемента в Обществе археологии, истории и этнографии при Казанском университете...» [Электронный ресурс]; *Сидорова И. Б.* ОАИЭ на последнем этапе своей истории (1924–1931 гг.). С. 379–393.

⁴⁰ См. последнюю (непронумерованную) страницу вып. 3 «Известий общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете».

ся физиолога значится среди членов Общества, но, при всем уважении к «Свободной энциклопедии», информации подобного рода нельзя доверять без тщательной проверки⁴¹. Так или иначе, но обстоятельства публикации статьи А. Ф. Самойлова требуют изучения.

Остается также непонятно, как вообще у А. Ф. Самойлова возник научный интерес к античной нотации. Ответ на этот вопрос помог бы получить более полное представление о деятельности выдающегося физиолога в сфере музыкознания.

Рассматриваемая работа состоит из вводной части и основной. Текст основной части отделен с помощью отступа и небольшой горизонтальной черты⁴². Основная часть делится на два раздела: изложение принципов нотации по Г. Риману и описание шаблона Самойлова – сути исследования. В последнем абзаце вступления к статье автор очерчивает содержание своего труда следующим образом:

В настоящей статье мы изложим раньше римановское объяснение древнегреческого нотописания, а затем мое расположение букв как основу для наложения шаблона и, наконец самый шаблон⁴³.

В начале статьи, характеризуя античную нотацию, А. Ф. Самойлов говорит о трудности ее постижения. В особенности обращает на себя внимание то, что *автор отмечает «приспособленность» системы к древней музыке. Это очень важная общая*

⁴¹ Общество археологии, истории и этнографии при Казанском университете [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Общество_археологии,_истории_и_этнографии_при_Казанском_университете (дата обращения: 27.11.2015).

⁴² См.: Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды... С. 360.

⁴³ Там же.

установка, ведь таким образом подспудно поднимается вопрос о музыкальной логике, которая обуславливает структуру нотации. Однако сказано об этом вскользь. Взгляды же А. Ф. Самойлова на античную музыку соответствуют представлениям, господствовавшим в его эпоху⁴⁴, чем объясняются слова автора о «богатстве ладов и различных их оттенков и подразделений». Безусловно, речь идет о видах октав и о тетрахордных «родах»⁴⁵.

Вместе с тем А. Ф. Самойлов совершенно точно отмечает, что задачей античной нотации являлось «обслуживание указанных трех ладовых оттенков». Иными словами, нотация предназначена для фиксации звуковысотности в рамках диатонического, хроматического и энгармонического геносов⁴⁶. Это достаточно близко к мысли Анри Потирона о том, что нотация, казалось бы, создана для того, чтобы указывать функции звуков в тетрахорде⁴⁷. Но французский исследователь только через полвека придет к этому убеждению... А пока, упомянув о сложностях, возникающих у современников при восприятии греческой нотации, указав на ее характерную черту – направленность на графическое отображение древнего музыкального материала, автор называет

⁴⁴ Там же. С. 357. Мнение большинства исследователей о греческой ладовой системе с течением времени почти не поменялось, что с сожалением отмечено в ряде публикаций (см., например: *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 43–46; *Герцман Е. В.* Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 271–299).

⁴⁵ См.: *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. С. 69–94.

⁴⁶ См.: *Герцман Е. В.* Генос // *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. С. 140.

⁴⁷ См.: *Potiron H.* Valeur et traduction de la notation grecque // *Etudes grégoriennes* 15, 1975. P. 196, 198–199.

«Алипиевы ряды» (трактат Алипия «Введение в музыку»⁴⁸) «самым ценным и надежным источником» по семасии. В то же время, отметив, что источников от «древних времен» не сохранилось, Александр Филиппович ниже, в тексте сноски, приводит традиционную датировку времени жизни Алипия – «4-ый век по Р. Х.». Какие-либо объяснения или ссылки на литературу, к сожалению, отсутствуют⁴⁹. Правильно определив классическую публикацию Марка Мейбома, в которой «ряды Алипия были впервые полностью отпечатаны»⁵⁰, А. Ф. Самойлов, к сожалению, не упоминает последнее издание Карла фон Яна⁵¹. Возможно, он просто не знает об этой публикации, хотя в остальном, как мы сможем убедиться, проявляет осведомленность в области литературы, посвященной системе античной нотации.

Насколько сам автор глубоко проник в общеантиковедческую тематику, судить сложно. По крайней мере, всё говорит о том, что структуру, а точнее, принципы действия античной нотации он знал досконально. По всей видимости, в понимании этой музыкальной письменности ученому не было равных в России. Более того, по содержанию сноски к тексту его статьи на с. 358 становится ясно, что он впол-

⁴⁸ Alypii Isagoge musica // *Jan C. Musici scriptores graeci*. Leipzig, 1895. P. 367–406.

⁴⁹ Трудно понять, на каком основании возникло общепринятое представление о времени создания трактата Алипия (III–IV вв. н. э.). Пока никаких аргументов в пользу той или иной датировки обнаружить не удалось. См.: *Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*. London, 1978. P. 12. О проблемах хронологии музыкальной культуры Античности и Византии см.: *Герцман Е. В. Тайны истории древней музыки*. СПб., 2007.

⁵⁰ *Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды...* С. 357, прим.

⁵¹ См. прим. 48.

не воспринимал логику построения античных тропосов⁵². Прочитирую указанную сноску полностью:

Так как в октаве имеется лишь 12 полутонов, то 13-ый ряд Алипия повторяет собою 1-ый ряд, но выше октавой, 14-ый ряд таким же образом повторяет 2-ой и 15-ый – 3-ий ряд. Название транспозиционных рядов заслуживает вследствие этого лишь первые 12 рядов, три последних суть лишь повторение. С другой стороны, Алипий несомненно имел разумные основания написать 15, а не 12 рядов; основания эти как не имеющие прямого отношения к нашей теме, могут быть оставлены без рассмотрения⁵³.

В самом деле, зачем 15 «транспозиционных рядов», если уже 13-й повторяет первый, только на октаву выше? Даже чисто логические основания для пятнадцати тропосов были следующими: дорийский, ионийский, фригийский, эолийский и лидийский «ряды» должны иметь не только «гипо-», но и «гипервиды»⁵⁴. Безусловно, Самойлов это осознавал.

К сожалению, в его статье анализируются только «ноты для пения». «Ноты для инструментального исполнения»⁵⁵ же не принимаются в расчет из соображений «упрощения изложения» и по причине того, что «всё, относящееся к плану устройства рядов, применимо совершенно одинаково как к певческим, так и к инструментальным нотам»⁵⁶. Дей-

⁵² О тропосах см.: *Энглин С. Е.* Новый метод... С. 21–22, 95–101.

⁵³ *Самойлов А. Ф.* Алипиевы ряды... С. 358, прим.

⁵⁴ См.: *Герцман Е. В.* Пифагорейское музыкознание: Начала древнегреческой науки о музыке. СПб., 2003. С. 252–263; *Герцман Е. В.* Система тональная античной музыки // *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. С. 662–666.

⁵⁵ См.: *Энглин С. Е.* Музыкальная логика античной нотации. С. 131–136.

⁵⁶ *Самойлов А. Ф.* Алипиевы ряды... С. 357.

ствительно, обе системы функционально дублируют друг друга. Однако, не рассматривая инструментальную нотацию, А. Ф. Самойлов проходит мимо одного примечательного ее свойства – ряда так называемых *основных символов*⁵⁷. Это не сказывается на раскрытии главной темы статьи, но, безусловно, несколько обедняет содержание труда.

Обратив внимание читателя на табл. 1 «Ряды Алипия» (с. 265 настоящего издания) и вышеописанным образом обосновав отсутствие «нот для инструментального исполнения», Самойлов приступает к описанию представленного в ней нотного материала. Его краткое объяснение направлено на то, чтобы читатель мог ориентироваться в звуковысотных параметрах каждого из пятнадцати «рядов». Этот текст свою утилитарную функцию выполняет, хотя, со строго научной точки зрения, даже принимая во внимание годы написания статьи, предпочтительнее было бы вместо термина «ряды» воспользоваться термином «транспозиционные шкалы (скалы, *scalae*)» или хотя бы «гаммы», а в идеале – «звукоряды»⁵⁸. Точно так же отождествление совер-

⁵⁷ Напомню, В. И. Петр обращает внимание на этот ряд (*Петр В. И.* О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. С. 251–256), который, возможно, восходит к более раннему этапу развития нотации (см.: *Энглин С. Е.* Музыкальная логика античной нотации. С. 140–143).

⁵⁸ Я предлагаю в таких случаях применять кальку с греческого – «тропос» как конкретное звуковысотное выражение ступенеряда и функций совершенной системы. Термин же «тональность» не совсем точно передает смысл понятия «тропос». См.: *Энглин С. Е.* Нотация буквенная // *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. С. 466. Ср.: *Герцман Е. В.* Тропос // Там же. С. 726. О совершенной системе см.: *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. С. 29–39.

шенной системы⁵⁹ с «нашей современной минорной гаммой», нисколько не претендуя на научную истину, сообщает читателю интервальное строение, и не более того. В подробности же терминологии, а тем более, в самую суть античной теоретической модели автор не вникает. Для него важно лишь показать, что названия ступеней системы («отдельных тонов совершенной системы») относятся ко всем пятнадцати тропосам («рядам»); соотношения между ними полутоновые («отличие рядов друг от друга состоит лишь в том, что каждый звук верхнего ряда на полтона ниже соответствующего звука соседнего нижнего ряда»⁶⁰), а внутреннее строение общее («отношения интервалов во всех рядах одинаковы»). Прежде чем комментировать текст далее, следует отметить, что встречающийся в рассматриваемом случае термин «гипоиастический ряд» означает гипоионийский. Соответственно, иастический и гипериастический суть ионийский и гипериионийский («Так, первый тон (Proslambanomenos) гиподорийского ряда на пол тона ниже, чем первый тон гипоиастического ряда»⁶¹).

От того, кто знакомится со статьей А. Ф. Самойлова, требуется чтение, сопровождаемое рассматриванием таблицы (см. с. 245 настоящего издания). Только в таком случае происходит осознание интервалики внутри звукоряда (что соответствует ступенеряду совершенной системы) и возможно сравнение нотной фиксации «звуковысотного факта» в некоей паре «рядов Алипия» (что в данный момент является нашей задачей). Благодаря подобному на-

⁵⁹ См.: Герцман Е. В. Система совершенная немодулирующая // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. С. 658–662.

⁶⁰ Так в оригинале: «верхнего ряда» и «нижнего ряда» (Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды... С. 358).

⁶¹ Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды... С. 357–358.

блюдению приходит понимание важного свойства музыкальных букв-знаков, а именно: в ряде случаев «один и тот же тон один раз обозначается одной буквою, а другой раз другою». Таким образом, мы постигаем смысл большого абзаца, охватывающего с. 358–359, – введение в проблематику греческой письменности посредством восприятия ее особенностей, возникающих при изображении некоторых звуков. А. Ф. Самойлов подводит нас к предположению, что все аналогичные случаи подчиняются некоей закономерности⁶².

При чтении этого текста возникает ощущение, что автор стремится обойтись без специальных греческих терминов. Он будто пытается всё свести к языку формул, чем вызвано его *обезличенное* изложение типа: «Отсюда, конечно, ясно, что вторая буква первого ряда должна равняться первой букве третьего ряда». На языке, более привычном музыкальному антиковедению, вторую букву первого ряда мы называем гиподорийской гипатой нижних, а первую букву третьего ряда – гипофригийским прослабаноменосом. По высоте же они должны были совпадать, так как между гиподорийским и гипофригийским тропосами один тон. Однако Самойлов, вероятно, не рассчитывал на читателя, знакомого с соответствующей терминологией. По всей вероятности, он стремился продемонстрировать объективность представленных расчетов, что ему вполне удалось. В самом деле, аналогичным образом «гипоиастийская» гипата нижних совпадает с гипозолийским прослабаноменосом.

Последующая «формула» требует уточнения. Дело в том, что пятой буквой первого ряда автор именует гиподорийскую гипату средних, которая действи-

⁶² См. авторский текст, с. 358–359: «В нашей таблице <...> понимание древнегреческого музыкального письма».

тельно по высоте и по нотной записи соответствует фригийскому просламбаноменосу (первой букве восьмого ряда), а не гиподорийскому лиханосу средних, который располагается тоном ниже. Подобно тому за «пятую букву второго ряда» мы принимаем гипоионийскую гипату средних, равняющуюся эолийскому просламбаноменосу. Ученый явно не учитывал буквы, которые он намеренно оставил без современного нотного эквивалента (хроматико-энгармонические лиханосы; см. табл. 1, с. 265).

Описывая те случаи, когда одна и та же высота звука нотировалась по-разному, Самойлов ошибочно утверждает, что гиподорийская паргипата нижних («третья буква первого ряда») на полтора тона *ниже* (а не выше!) гиподорийского просламбаноменоса («первой буквы этого же ряда»). Автор справедливо указывает: гипозолийский просламбаноменос («первая буква четвертого ряда») совпадает по высоте с гиподорийской паргипатой нижних, но обозначаются они при помощи разных символов. Он еще раз повторяет: «Ибо это место точно так же на полтора тона ниже первой буквы первого ряда». Вероятность опечатки здесь очень невелика, из чего следует, что мы столкнулись с поразительным феноменом в музыкознании (возможно, уникальным в Новое время): по всей видимости, А. Ф. Самойлов, не будучи музыкантом, в данном случае ориентируется на положение «Рядов Алипия» в таблице (с. 265).

Действительно, на листе верхнюю позицию занимает наиболее низкий тропос – гиподорийский (см. от ноты Е в табл. 1). Гипозолийский (от ноты g) располагается ниже – четвертым сверху вниз, т. е. на полтора тона (ведь автору известно, что тропосы-ряды соотносились по полутонам). «Ниже» *на листе бумаги* означает «выше» *по звучанию!*

Таким образом, экспериментально доказана концепция Е. В. Герцмана, согласно которой античные

теоретики так же, как русский советский физиолог, нередко описывали «верх – низ» в совершенной системе не по звучанию, а по записи⁶³.

И самое примечательное, что точность расчетов исследователя никак не пострадала. Ибо как в обычном виде, так и «в зеркальном отражении» величины интервалов не меняются.

А. Ф. Самойлов выстраивает универсальную модель описания «конструкции» нотации, по возможности не обращаясь к специальным музыкально-теоретическим категориям древности. Мы увидим, что даже когда он их привлекает, это носит характер скорее вынужденный или просветительский.

Однако вернемся к основному содержанию рассматриваемого фрагмента статьи⁶⁴. Справедливое указание на различие знаков гиподорийской паргипаты нижних («третья буква первого ряда») и гипоэолийского просламбаноменоса (первая в четвертом ряду), а также гипофригийской паргипаты нижних («третья буква третьего ряда») и дорийского просамбаноменоса (первая в шестом ряду) сопоставляется с аналогичным случаем, когда нота гипоионийской паргипаты нижних («третья буква второго ряда») применяется и для гиполидийского просламбаноменоса («первая буква пятого ряда»). По интервальному соотношению все подобные пары совпадают, но указанная особенность их нотирования не может не вызвать особого внимания, как и сказано автором:

Загадочным при этом является то, что третья буква второго ряда оказывается не в пример только что указанной непоследовательности, равной первой букве пятого ряда, но дальше третья буква третьего ряда опять-таки не равняется первой шестого ряда.

⁶³ См., например: *Герцман Е. В.* Пифагорейское музыкознание. С. 200–207.

⁶⁴ См.: *Самойлов А. Ф.* Алипиевы ряды... С. 358–359.

«Странности и кажущиеся неточности» (по выражению Самойлова) обусловлены внутренней логикой, закономерностями античной нотации, о которых речь пойдет ниже, в ходе анализа системы.

Впервые принципы греческой музыкальной семасии были выявлены, как отмечает А. Ф. Самойлов, в трудах Ф. Беллермана и К. Фортлаге⁶⁵. Автор проявляет осведомленность в вопросе историографии античной нотации и в своей работе основывается на концепции Г. Римана⁶⁶ («В недавнее время немецкий музыкальный историк и теоретик Г. Риман внес новое освещение в толкование основ древнегреческого нотописания и плана конструкции Алипиевых рядов, данное Фортлаге и Беллерманом»⁶⁷).

Самойлов, основательно изучив античную систему нотации и глубоко проникнув в суть механизмов ее действия, воспользовался, по его словам, «крайней простотой и наглядностью» изложения системы Г. Риманом ради создания особой нотной таблицы и шаблона, в отверстиях которого оказывались бы символы того или иного тропоса. Наглядный показ таким образом «единого плана строения Алипиевых рядов» можно понимать двояко: как представление общности интервальной структуры тропосов, так и (что важнее) в качестве отображения базовой специфики нотации⁶⁸.

⁶⁵ *Bellermann J. F.* Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Passim; *Fortlage K.* Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt aus den Tonleitern des Alypius zum ersten Male entwickelt. Leipzig, 1847.

⁶⁶ *Riemann H.* Die dorische Tonart als Grundscala der griechischen Notenschrift // Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, vierter Jahrgang. Leipzig, 1902–1903. S. 558–569.

⁶⁷ *Самойлов А. Ф.* Алипиевы ряды... С. 359–360.

⁶⁸ См. прим. 67 («План, по которому построены ряды Алипия <...> и, наконец самый шаблон»). Как будет ясно позднее,

Итак, рассмотрим основной раздел статьи. Сначала говорится о том, как на материале обыкновенных греческих букв возникают ноты, и описывается внешний облик символов⁶⁹. Но прежде сообщается, что «в связи с особенностями греческих ладов все 24 буквы должны были быть использованы для тонов одной только октавы»⁷⁰. И эта брошенная вскользь фраза требует пространных комментариев.

Во-первых, речь идет о вокальной нотации, которая действительно составлена из алфавитных сегментов⁷¹. Во-вторых, на одну октаву приходится *восемь* знаков основного ряда⁷². Особенность нотации в том, что такие символы (типа *гаммы*) расположены на неодинаковых расстояниях друг от друга. Они составляют ступеневый ряд, построенный по определенному принципу, в котором обнаруживается структура совершенной системы. Следовательно, когда к каждой основной ноте добавляются по два символа типа *альфа* и *бета*, общее количество знаков 24 соответствует полному ионийскому алфавиту. Триады, выстроенные таким образом в алфавитный ряд, действительно охватывают диапазон чуть больше октавы⁷³. В-третьих, «греческие лады», под

задачу демонстрации основополагающих характеристик античной звуковысотной письменности решит не столько сам шаблон, сколько нотная таблица А. Ф. Самойлова, на которую шаблон предполагается накладывать.

⁶⁹ Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды... С. 360–362.

⁷⁰ Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды... С. 360.

⁷¹ См.: Энглин С. Е. Нотация буквенная. С. 475–476.

⁷² Если рассматривать последовательность нот, графически соответствующих неизменному алфавиту, то в октаву выстроятся 8 символов типа *гаммы*. К ним помимо самой *гаммы* (нота № 46) относятся: *дзета* (43), *йота* (40), *мю* (37), *омикрон* (34), *сигма* (31), *фи* (28), *омега* (25).

⁷³ Подробнее см.: Энглин С. Е. Нотация буквенная. С. 465–477.

которыми традиционно понимаются «виды октав» (τὰ εἶδη διὰ πᾶσων), образуются в результате создания октавных построений на ступенях совершенной системы⁷⁴. Так, если за исходные точки взять гипату средних и нэту разделенных, то октава между ними именуется дорийской; если же спуститься на тон вниз (от лиханоса нижних до паранэты разделенных), то возникнет фригийский «лад» и т. д. Тот же результат получается при сдвигах всей системы относительно некоей исходной точки. Когда гипата средних заменяется лиханосом нижних, то и все ступеневое наполнение изменяется, и мы вновь получаем не дорийский, а фригийский вид октавы (аналогично лидийский и т. д.). Действительно, подобные операции с дорийским видом октавы в дорийском тропосе (от гипаты средних до нэты разделенных) при «перестроении» во фригийский тропос дают фригийский вид октавы, лидийский тропос – лидийский вид и т. п. Но все это говорит скорее не о самой нотации, а о ее позднейшем теоретическом осмыслении (или переосмыслении)⁷⁵. Ведь не случайно древние авторы наделили и тропосы, и виды октав одними и теми же наименованиями! Оставалось только найти подходящую октаву, составленную из тетрахордов средних и разделенных, и рассчитать, какие тропосы подходят под формирование соответствующих видов октав⁷⁶.

⁷⁴ Относительно так называемых греческих ладов имеет смысл процитировать: «Читатель, запомни: это не имеет никакого отношения к античной музыке!» (*Герцман Е. В. Система тональная античной музыки. С. 665*).

⁷⁵ Мы не знаем, как древние музыканты-практики осознавали музыкальную систему, каково было их представление о звукорядах и их названиях.

⁷⁶ Безусловно, «вокальный алфавит» совпадает именно с дорийской октавой, а, значит, звукоряды гиподрийского, ги-

Таким образом, 24 буквы необходимы были для формирования восьми триад. Нотация же в целом непосредственно связана со спецификой художественного мышления. Судя по всему, древняя музыкальная письменность обусловлена именно «особенностями греческих ладов», но понимать это следовало бы не применительно к пресловутым «октавным ладам», а к ладофункциональным взаимоотношениям музыкальных звуков⁷⁷.

Можно согласиться с утверждением А. Ф. Самойлова, что алфавитная последовательность из этих 24 букв без графических изменений «наиболее древнего происхождения»⁷⁸. Показательно, как после описания преобразований внешнего облика букв⁷⁹ особо выделяется тот этап в развитии певческой нотации, когда были добавлены к знакам черточки. Это совершенно естественно, так как «<...> буква с черточкой обозначала тот же самый тон, что и буква без черточки, но в другой октаве, т. е. применялся тот же принцип, каким мы по настоящий день пользуемся в нашем современном музыкальном обозначении»⁸⁰.

пофригийского, гиполидийского, лидийского, фригийского и гипердорийского тропосов при попадании на эту октаву образуют соответствующие виды октав. Подобный факт заставляет задуматься, чистой ли теорией были виды октав или они имели какую-то связь с живой музыкальной практикой (нотация возникает именно в среде практиков). Впрочем, нельзя исключать даже простое совпадение...

⁷⁷ См.: *Энглин С. Е.* Нотация буквенная. С. 465–477.

⁷⁸ *Самойлов А. Ф.* Алипиевы ряды... С. 360. Хотя не исключено и иное. См.: *Энглин С. Е.* Нотация буквенная. С. 465–477.

⁷⁹ См.: *Самойлов А. Ф.* Алипиевы ряды... С. 360–362. Этапы становления вокальной нотации, следы которых заметны на графике символов, достаточно очевидны. См.: *Энглин С. Е.* Новый метод... С. 115–121.

⁸⁰ *Самойлов А. Ф.* Алипиевы ряды... С. 361.

Иначе говоря, в древней семиографии обнаружилось нечто более близкое и понятное. Вспомним, что еще в XVIII в. Иоганн Форкель сетовал на алогичность, несовершенство и неудобство использования античной нотации, в которой не отображаются идентичные звуки октавы⁸¹! Самойлов же весьма красочно характеризует гипотетические обстоятельства изобретения октавных диакритических знаков:

Кому-то пришла счастливая мысль в голову, что нет нужды менять и коверкать форму буквы, для того чтобы сделать ее пригодной для обслуживания соседней октавы.

Впрочем, более пристальный анализ системы письменности показывает, что эта октавность, вероятно, могла возникнуть чисто результативно в ходе длительной эволюции системы и сама по себе еще не свидетельствует об октавном мышлении⁸².

Античная нотация иной – неоктавной – природы. Кстати, это также становится понятно, когда в статье А. Ф. Самойлова описывается специфика нотирования⁸³. Ученый глубоко постиг внутренние механизмы функционирования античной графической звукозаписи. Он блестяще ориентируется в материале, однако нужно учитывать, что российский физиолог смотрел на греческую нотацию сквозь призму теории Г. Римана, а римановское изложение имеет свои примечательные черты, что объясняет особенности подачи материала.

Когда А. Ф. Самойлов говорит об обозначении «музыкальных тонов и интервалов»⁸⁴, можно подумать, что античная нотация была как буквенной

⁸¹ *Forkel J. Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig, 1788. Vol. 1. S. 370–371.*

⁸² См.: *Энглин С. Е. Нотация буквенная. С. 475–477.*

⁸³ *Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды... С. 362–370.*

⁸⁴ Там же. С. 362.

(один знак соответствует одному звуку), так и диастематической (нотный символ указывает интервал). Но это не соответствует действительности. В данном случае имеется в виду, что в определенных условиях одни и те же звуки могут обозначаться разными «буквами» и наоборот, один и тот же символ подчас указывал разные высоты. (Вспомним, что автор уже сообщал читателю о таких случаях⁸⁵ и повторяет то же самое вновь⁸⁶.) Это зависит и от высотности, и от конкретного тетрахорда, точнее говоря, от того, какое место внутри звукоряда тетрахорда занимает тот или иной звук, ведь, по словам Александра Филипповича, «каждая из триад среднего алфавита соответствует не столько определенным тонам, сколько определенному интервалу, а именно полутону» (см. табл. 2, с. 266 настоящего издания). Как станет очевидно далее, подразумевается именно интервалалика – отношение между нотируемыми звуками, но сами звуки обозначаются отдельными символами.

Знакомство с принципами нотописи начинается с рассмотрения «среднего ряда» (табл. 2) – той серии букв, которые составляют обычный ионийский алфавит. Совершенно справедливо сказано, что понимать последовательность символов в звуковысотном аспекте следует как бы в обратном порядке – нисходящем, противоположно тому, к чему привыкли современные музыканты. Ведь первые буквы алфавита в качестве нот оказываются выше последних⁸⁷. Триадная специфика «греческого нотописания» поясняется на основе теории о геносах (диатоническом, хроматическом и энгармоническом) как родах, из которых складываются так на-

⁸⁵ *Самойлов А. Ф.* Алипиевы ряды... С. 358–359.

⁸⁶ Там же. С. 362.

⁸⁷ Там же.

зываемые греческие лады⁸⁸. Читателю сообщают о строении дорийского вида октавы, состоящего из двух разделенных диатонических тетрахордов, затем демонстрируется фригийский эйдос⁸⁹. Надо сразу оговориться, что здесь и далее любой полутоновый интервал неверно причисляют к пикнонам⁹⁰. Будем иметь это в виду, так как в данном контексте «сгущение» (пикнон) также означает полутон между гипатоподобными и паргипатоподобными⁹¹ в диатонике, а не только «сжатие», когда рядом оказываются три звука (в хроматике по полутонам или в энгармонике по четвертьтонам)⁹². Таким же образом сначала представлены хроматический и энгармони-

⁸⁸ *Самойлов А. Ф.* Алипиевы ряды... С. 362–364. Речь снова идет об октавных «греческих ладах», складывающихся из пар тетрахордов (диатонического, хроматического или энгармонического «родов»). О геносах см.: *Герцман Е. В.* Генос. С. 140.

⁸⁹ Об эйдосах (видах октав) см.: *Герцман Е. В.* Эйдос // *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. С. 785–786.

⁹⁰ Несомненно, пикнон образуется только в энгармоническом и хроматическом тетрахордах. Диатоника же апикнонна. Подробнее см.: *Герцман Е. В.* Пикнон // Там же. С. 560–561; *Герцман Е. В.* Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур // Вопросы музыковедения. Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. М., 1973. Вып. 2. С. 6–26.

⁹¹ О гипатоподобных, паргипатоподобных и лиханоподобных см.: *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. С. 50–61.

⁹² Забегая вперед, скажу, что нотацию целых тонов следует понимать как обозначение разделительного тона между тетрахордами средних и разделенных (диадзеуксис, ἡ διάζευξις) или диатонического тона между лиханоподобным и верхним гипатоподобным. См.: *Герцман Е. В.* Диадзеуксис // *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. С. 192–193.

ческий тетрахорды, а затем демонстрируется схема, на которой изображены дорийский и фригийский виды октав в трех геносах⁹³:

диатонический	e	f	g	a	h	c	d	e
хроматический	e	f	ges	a	h	c	des	e
энгармонический	e	f ⁺		a	h ⁺	c		e
Три рода фригийского октахорда имеют такой вид:								
диатонический	e	fis	g	a	h	cis	d	e
хроматический	es	fis	g	as	h	cis	d	es
эграномическ.	d	fis ⁺	g		h	cis ⁺	d	

Все вышеизложенное ко времени написания рассматриваемой работы считалось общепризнанным за исключением, конечно, ошибочного *диатонического пикнона*. Важно отметить: ни одна из сомнительных азбучных истин о греческих ладах не мешает правильному изложению основ нотирования в рассматриваемой работе. Ведь в музыкальной письменности чистая теория уступает место точным методам обозначения звуков, а толкования – верному расчету. «Перейдем теперь к описанию приемов обозначения ладов помощью (sic!) греческого музыкального письма», – как сказано в статье по окончании краткого экскурса в теорию.

⁹³ *Самойлов А. Ф.* Алипиевы ряды... С. 364. Крестик над нотами f, c, g и d обозначает повышение звука на четверть тона. Современные ноты – условные эквиваленты, смещенные на полтона вниз по сравнению с общепринятыми. Г. Риман и вслед за ним А. Ф. Самойлов так поступают, чтобы представить дорийский тропос в виде «белоклавишной диатоники».

Ключом к постижению античной семасии являются выявление типологии триад знаков и наблюдение за особенностями записи звуков в звукорядах тропосов (т. е. «в рядах Алипия»). Несмотря на неточность в описании⁹⁴, триада *типологически верно осмыслена*. Каждый элемент получает наименование по пикнону: низкопикнонный звук (в статье передан по-гречески латинскими буквами, *baruрукнон*), среднепикнонный (*mesорукнон*) и высокопикнонный (*охурукнон*). Напомним: важна не корректность названия (и даже понимания); значимо лишь выделение трех элементов и рассмотрение всех нот в свете их принадлежности к указанным типам⁹⁵. Далее приводятся обозначения полутонов в диатонике с помощью пар символов, состоящих из «низкопикнонного» и «среднепикнонного» знаков (типа *гаммы* и *беты*; см. знаки № 25 и 26, 28 и 29, 31 и 32, 34 и 35, 37 и 38, 40 и 41, 43 и 44, 46 и 47⁹⁶), а затем полутонов хроматики и четвертитонов энгармоники – с привлечением всей триады.

Сама методика античной музыкальной записи представлена правильно. Но в первом случае корректнее говорить о принципах нотирования гипатоподобных и паргипатоподобных в диатонических тетра хордах (полутона образуется именно между ними), а во втором – о типе записи I, II и III ступеней хроматических⁹⁷ и энгармонических

⁹⁴ Триада показана как «сгущение», пикнон, хотя необходимо помнить, что в диатонике пикнона нет.

⁹⁵ *Самойлов А. Ф.* Алипиевы ряды... С. 364–365.

⁹⁶ По эквивалентам Г. Римана, e – f, fis – g, gis – a, ais – h, h – c', cis' – d', dis' – e', e' – f'.

⁹⁷ Замечу, что автор не забыл сказать о «черточке» для верхнепикнонного (лиханоподобного) звука в хроматике, которая часто «опускалась». См.: *Энглин С. Е.* Музыкальная логика античной нотации. С. 127.

тетрахордов⁹⁸. Однако только когда «полутон» строится от так называемого низкопикнонного (от символа типа *гаммы*), последующий звук обозначается с помощью «среднепикнонного» знака. Казалось бы, здесь не уйти от пространных рассуждений, комментариев о присутствии знаков для «низкопикнонных» не на всех полутонах. Но вновь, не вдаваясь в подробности, нам предлагают сконцентрировать внимание на тех полутонах, которые уже нотированы. Так читатель убеждается, что остался еще целый ряд необозначенных полутонов, а именно: *f – ges*, *g – as*, *a – b*, *c – des*, *d – es*. В подобных случаях в нотации предусмотрено использование «букв из двух соседних триад». В качестве примера приводится полутон X Ф (*f – ges*), называемый Г. Риманом ложным сгущением (*pseudopyknon*). К сожалению, в тексте не указано, к каким триадным типам относятся эти знаки⁹⁹. В хроматике и энгармонии же лиханоподобный обозначается не среднепикнонным, а высокопикнонным соседней триады¹⁰⁰.

⁹⁸ См.: *Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды...* С. 364–365. Ученый вынужден в тексте статьи приводить лишь ноты, графически совпадающие с античным алфавитом, а таблицы во вкладках к статье представляют собой копии рукописей А. Ф. Самойлова. Это вызвано тем, что «типографии снабжены типами только для нормального греческого алфавита, а не для измененного в интересах музыки» (Там же. С. 365, сноска). Тяжелейшие условия жизни в конце 10-х гг. XX в. не позволяли рассчитывать на изготовление шрифта для печати символов древней семиографии. Уникальный случай: автор работы о нотации поставлен в такие условия, что он вынужден обходиться без нот! Александр Филиппович напомнит своему читателю об этом в соответствующем месте далее. См.: Там же. С. 368, 370.

⁹⁹ Понятно, что имеются в виду верхнепикнонный, а также нижнепикнонный из следующей триады.

¹⁰⁰ См.: *Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды...* С. 366.

Завершив обсуждение нотации, обозначающей диатонические полутоны и пикноны в хроматике и энгармонии¹⁰¹, А. Ф. Самойлов переходит к технике записи целых тонов¹⁰² и более широких интервалов¹⁰³. Применительно к последним верно указана закономерность: «Все средние буквы триад никогда не употреблялись». Иными словами, для обозначения гипатоподобных и лиханоподобных не применяются ноты типа *бета*. Нотация I и III ступеней диатонического тетра хорда и I ступени в хроматике и энгармонии¹⁰⁴ использует низкопикнонный или высокопикнонный типы (*гамма* или *альфа*). Если есть выбор, предпочтение отдается ноте типа *гамма* («при двух равнотонных буквах предпочтение отдается βαρυπικνον»)¹⁰⁵.

¹⁰¹ Исследователь пишет: «Мы познакомились с обозначением полутонов, упрощая, как бы не принимая во внимание энгармонию, содержащую интервалы в четверть тона» (Там же. С. 367).

¹⁰² Как известно, в диатоническом тетра хорде помимо полутона лишь тоны являются несоставными интервалами. См.: *Герцман Е. В.* Интервал составной // *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. С. 236–237.

¹⁰³ Напомню, что метод нотирования, представленный здесь а ργιοι, предполагает запись теоретически осмысленных древними авторами звукорядов, структура которых соответствует трем «родам» тетра хордов. Памятники художественной нотографии, с их разнообразием разнонаправленной интервалики, также подчиняются тетра хордной логике. Более того, музыкальные тексты древних документов, за исключением предельно фрагментарных, позволяют определить их тропос (тот или иной «ряд Алипия»).

¹⁰⁴ Лиханоподобные в хроматическом и энгармоническом тетра хордах предстают в виде верхнего знака исходной триады или верхнего знака соседней триады.

¹⁰⁵ *Самойлов А. Ф.* Алипиевы ряды... С. 367.

Таковы вкратце «правила» греческой нотописи. В качестве задачи на «практическое» их применение нам предлагается «написать <...> один из транспозиционных рядов Алипия, напр., <...> дорийский и именно диатонический ряд» (см. табл. 1, «6-ой ряд») ¹⁰⁶. На этом примере можно подробнее познакомиться со структурой и терминами совершенной системы, которая снабжена условными современными нотными обозначениями и графически выделенными тетра хордами. Но для «опытов» с античной нотацией Самойлов предлагает ограничиться октавным звукорядом от гипаты средних до нэты «раздельных» ¹⁰⁷. Далее демонстрируются пара «диатонических сгущений» (ef и hc, т. е. полутоны) и все остальные звуки – целые тоны. Так, при помощи табл. 2 («средний ряд») автор показывает, как нотировать дорийские диатонические тетра хорды средних и разделенных, руководствуясь принципами античной музыкальной письменности.

Следующими задачами, поставленными перед читателем, станут: нотация «слитного» тетра хорда и хроматический «род дорийского ряда», который «обозначает вместе с тем и энгармонический род». Перед тем как проводить аналогичные «эксперименты» с фригийским тропосом ¹⁰⁸, наше внимание будет обращено на то, что одни знаки присутствуют в диатонике, но отсутствуют в энгармонике и хроматике, и наоборот. Кроме того, это будет описано и в терминах совершенной системы следующим образом:

¹⁰⁶ Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды... С. 367.

¹⁰⁷ Там же. С. 367–368.

¹⁰⁸ Вместе с тем фригийский «ряд» будет показан в качестве вида октавы, поэтому его нотирование начинается с лихано́са нижних и завершается паранэтой разделенных. См.: Там же. С. 369–370.

Указания относительно того, как по суммарным данным рядов Алипия составлять отдельно ряды диатонического, хроматического и энгармонического родов, можно выразить еще иначе, в других терминах: в ряду диатонического рода (см. табл. 1) отсутствуют – Lichanos hypaton chr. et enh., Lichanos meson chr. et enh., Paranete Synemmenon chr. et enh., Paranete diezeugmenon chr. et enh. и Paranete Hyperbolaeon chr. et enh., в рядах же хроматического и энгармонического родов все перечисленные буквы вступают на свои места и вместе с тем исключаются – Lichanos hypaton diat., Lichanos meson diat., Paranete synemmenon diat., Paranete diezeugmenon diat. и Paranete Hyperbolaeon diat¹⁰⁹.

Действительно, в каждом геносе (диатоническом, хроматическом и энгармоническом) могут быть или диатонические лиханосы и паранэты, или хроматико-энгармонические¹¹⁰.

Как известно, строение совершенной системы определяет структуру любого «ряда», так что «все ряды состоят из сгущений на определенных местах и самостоятельных тонов между этими сгущениями»¹¹¹. Под «сгущением» Александр Филиппович понимал пикнон («сжатие»), составленный хроматико-энгармоническим сочетанием трех нижних ступеней тетра хорда (например, гипаты нижних, паргипаты и лиханоса). Если смешивать ладовые формы, это можно совместить с «самостоятельным тоном» – диатоническим лиханосом. Рассматривая же систему

¹⁰⁹ Там же. С. 368–369.

¹¹⁰ Нотация ведь, в сущности, не различает лиханоподобные хроматические и энгармонические, а также отождествляет не только паргипатоподобные в диатонике и хроматике, что допустимо, но и в энгармонии. См.: *Энглин С. Е.* Нотация буквенная... С. 469.

¹¹¹ *Самойлов А. Ф.* Алипиевы ряды... С. 370. Сюда же следует добавить, что «ряды» эти суть тропосы, представляющие собой высотные варианты совершенной системы.

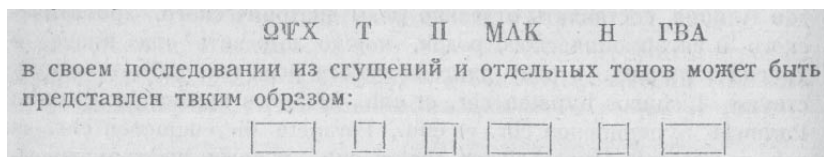
по ладам, требуется либо исключить из нее хроматико-энгармонический лиханос (и тогда никакого «сжатия» не будет, а только полутон между гипатой и паргипатой), либо изъять «самостоятельный» диатонический лиханос (и тогда возникает пикнон).

Вместе с тем именно восприятие нотных последовательностей вдохновило ученого на создание некоего графического воплощения «Алипиевых рядов».

Самостоятельные тоны (лиханоподобные или гипатоподобные. – С. Э.) обозначаются первыми или третьими буквами триад: в одном ряду Алипия определенная триада участвует полностью всеми своими буквами (для нотирования гипатоподобной, паргипатоподобной и хроматико-энгармонической лиханоподобной. – С. Э.), образуя сгущения, а в другом ряду, где данное сгущение не встречается, триада эта может дать одну из своих крайних букв для самостоятельного тона¹¹².

Исследователь представил каждый тропос как последовательность «сгущений» и «самостоятельных тонов». Она получила наглядное отображение в виде шаблона с длинными прямоугольниками для «сгущений» и короткими – для «самостоятельных тонов»:

Чередование сгущений и самостоятельных тонов придает особый, очень характерный облик рядам Алипия или даже частям их. Так, напр., дорийский октахорд (без тетрахорда *synemmenon*)¹¹³



На основе этой графической схемы А. Ф. Самойлов изготовил шаблон «в виде пластинки с отверстиями, который можно было бы накладывать на таб-

¹¹² Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды... С. 370.

¹¹³ Там же.

лицу, составленную из того буквенного материала, из которого построены ряды Алипия»¹¹⁴.

Шаблон Самойлова базируется на звуковысотных данных античной нотации и ее «правилах» – той специфике нотирования звуков тетраордов, о которой сказано выше. Сначала ученый изобразил античные символы по «полутонам». Важно еще раз отметить: собственно триады размещаются и по полутонам, и по тонам, точнее, так распределены нижние символы триад (тип *гамма*). На схеме А. Ф. Самойлова заполнены полутоны между всеми триадами¹¹⁵, а это значит, что показаны модели любых пикнонов, а также нижних пар звуков (только гипатоподобных и пагипатоподобных) в диатонике¹¹⁶.

Поясню на примере¹¹⁷:

A	33	П
	32	Р
	31	С
G	30	Т
	29	У
	28	Ф
F	27	Х
	26	Ψ
	25	Ω

Здесь представлены три триады. Между Ω (№ 25, современный эквивалент нота f) и Ф (№ 28, g) ин-

¹¹⁴ Там же. С. 371.

¹¹⁵ Я условно назвал подобные случаи «неправильной нотацией». См.: *Энглин С. Е.* Музыкальная логика античной нотации. С. 137–141.

¹¹⁶ В последнем случае достаточно исключить третий, верхний элемент обыкновенной триады (тип альфа) или «неправильной» триады.

¹¹⁷ В данной таблице, как и в тексте А. Ф. Самойлова, исключены инструментальные ноты. В табл. на с. 245 приводится полная система с двумя комплектами символов.

тервал в целый тон, как и между Ф и С (№ 31, а)¹¹⁸. Если гипатоподобный звук находится на высоте, записываемой Ω, то паргипатоподобный обозначается Ψ, а лиханоподобный в хроматике или энгармонике – Х. То же относится к другим триадам. Если же исходный звук тетрахорда оказывается между основаниями триад (в данном случае на высотах, эквивалентных *fis* или *gis*), возникает «неправильная» триада, а именно: Х (№ 27, гипатоподобный звук), Ф (№ 28, паргипатоподобный) и Т (№ 30, хроматический или энгармонический лиханоподобный); Т (№ 30), С (31) и П (33) и т. п. Когда триады находятся на полутоновом расстоянии, необходимости в «неправильной нотации» не возникает:

	39	К
	38	Λ
с´	37	М
	36	Ν
	35	Ξ
Н	34	Ο

Например, на полтона выше пикнона Ο Ξ Ν располагается Μ Λ Κ. Поэтому не существует сочетаний гипатоподобного Ν, паргипатоподобного Μ и хроматико-энгармонического лиханоподобного Κ. Такие ситуации были наглядно отображены ученым еще на этапе предварительной подготовки таблицы, и каждый полутон был заполнен соответствующим набором знаков.

Тем не менее, оставалось решить проблему среднего знака триады (типа *беты*). Дело в том, что он должен нотировать только паргипатоподобный звук. Следовательно, пользуясь терминами Самойлова, требовалось исключить появление этого «среднепик-

¹¹⁸ Здесь приводятся общепринятые нотные эквиваленты. У А. Ф. Самойлова, как отмечалось, они сдвинуты на полтона вниз. Ср.: Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды... С. 371.

нонного» на месте «самостоятельных тонов». Ученый находит решение, расположив триады (в том числе «неправильные») по вертикали, а по горизонтали – только нижние символы (типа *гамма*) и верхние (типа *альфа* – там, где между триадами целый тон)¹¹⁹:

f	fis	g	gis	a	ais	h	c	cis	d	dis
X	T	T	Π	Π	N	N	K	H	H	Δ
Ψ	Φ	Υ	С	Р	О	Э	Λ	Ι	Θ	Z
Ω	X̄	Φ̄	T̄	С̄	Π̄	Ο̄	Μ̄	K̄	Ῑ	H̄
e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c	cis	d

Таким образом, на шаблоне¹²⁰ длинные прямоугольники решено было поставить вертикально:

f			c'			f'
X			K			A
Ψ			Λ			B
Ω		T	Μ		H	Γ
e	g	a	h	d'	e'	

Для изображения тетрахорда соединенных над основной таблицей Самойлов помещает еще одну схему (см. табл. 3). В левой верхней части таблицы указано 15 тропосов («рядов»), названия которых должны появляться в специальном окне шаблона, так чтобы соответствовать искомому «ряду Алипия». Наконец, в нижней части схемы расположены названия ступеней совершенной системы (без тетра-

¹¹⁹ «Неправильные» триады отмечены чертой, отделяющей гипатоподобный типа альфы от паргипатоподобного (типа гаммы) из соседней триады. (Такое обозначение «псевдопикнона» предлагал Г. Риман. См.: Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды... С. 366.) Полную таблицу А. Ф. Самойлова см.: табл. 3 (с. 267 настоящего издания).

¹²⁰ Шаблон изображен в табл. 4 (см. с. 266 настоящего издания).

хорда соединенных) применительно к дорийскому тропосу¹²¹.

Шаблон Самойлова, обеспечивая мгновенное автоматическое получение звукорядов тропосов в их нотной записи, ясно демонстрирует принципы древней музыкальной письменности, особенности ее логической структуры. Такое наглядное пособие упрощает процесс объяснения основ греческой семасии. Иными словами, проясняются детали фиксации высоты звуков с помощью античной нотации. Более того, шаблон Самойлова может оказаться полезным в процессе научного постижения специфики античной семиографии.

В заключение своего исследования ученый отмечает:

<...> наш шаблон не только способен демонстрировать единство плана в конструкции Алипиевых рядов, но пригоден также к демонстрации некоторых особенностей самих греческих ладов¹²².

Действительно, в таблице зафиксирована совершенная система применительно к дорийскому тропосу, а в шаблоне – к любому другому (например фригийскому), в зависимости от перемещения по таблице. Так сторонники традиционной теории могут наблюдать соотношение различных видов октав с «основным», так называемым дорийским ладом. Согласно этому учению «какой-нибудь другой лад (т. е. отличный от дорийского. – С. Э.) понимался ими (древними греками. – С. Э.) как некоторое смещение дорийского лада или как перестройка его». Далее автор сообщает о тесисе и динамисе¹²³ – «названиях тонов»

¹²¹ Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды... С. 371–372.

¹²² Там же. С. 373.

¹²³ Подробно о тесисе и динамисе см.: Герцман Е. В. Тесис // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинической и византий-

системы «по положению» и «по значению». Эти чисто теоретические эззерсисы, конечно, небезынтересны многочисленным сторонникам устаревших взглядов на музыку Древней Греции и Рима, но собственно к нотации, а тем более к ее глубинной сути не имеют отношения¹²⁴.

Первое специальное русскоязычное исследование, посвященное античной нотации, создано не антиковедом, а выдающимся физиологом. Его научно-музыкальные интересы в основном касались проблем, связанных с музыкальной акустикой, а исследование семиографии, по-видимому, было только эпизодом в научной деятельности ученого. Однако сфера изучения системы древнегреческой нотации, к сожалению, и по сей день остается маргинальной в контексте классических исследований. По-видимому, такое невнимание к этой тематике со стороны отечественных гуманитариев привело к историческому парадоксу: первопроходцем в области древнегреческой музыкальной семиологии стал «естественник» и музыковед-любитель Александр Филиппович Самойлов.

Изучив западноевропейских труды, в которых были выявлены принципы функционирования греческой музыкальной письменности¹²⁵, А. Ф. Самойлов постиг ее структурные особенности. Это позволило создать таблицу соответствий звуковых высот и их нотографической фиксации. Интервальная структура совершенной системы с учетом ее «родо-

ской музыки. С. 705–706; Герцман Е. В. Динамис // Там же. С. 199–200.

¹²⁴ См.: Самойлов А. Ф. Алипиевы ряды... С. 373–374; табл. 5 и 6 (с. 268–269 настоящего издания).

¹²⁵ См. прим. 65, 66.

вых» особенностей (диатонических и хроматико-энгармонических) легла в основу шаблона с отверстиями, при наложении которого на таблицу возникал нотный материал для того или иного «транспозиционного звукоряда», т. е. для каждого из пятнадцати тропосов¹²⁶. Однако нельзя считать чисто утилитарные¹²⁷ или учебно-методические цели единственным результатом работы отечественного ученого. Таблица А. Ф. Самойлова способна служить аналитическим инструментом для глубокого проникновения в святая святых системы. «Единство плана конструкции» применительно к «Алипиевым рядам», в сущности, обнаруживает, как в нотации проявляется музыкально-смысловое начало, на базе которого выстраиваются конкретные звуковысотные варианты совершенной системы – тропосы, они же звукоряды или «транспозиционные шкалы», или, по-самойловски, – «ряды древнегреческого музыкального письма».

¹²⁶ См.: *Энглин С. Е.* Нотация буквенная. С. 465–477.

¹²⁷ Утилитарность в данном случае означает автоматизацию процесса определения тропоса по определенному набору нот.

Нотированный звуковой континуум

с	п	в	и	с	п	в	и	с	п	в	и	с	п	в	и
о	о	о	и	о	о	о	и	о	о	о	и	о	о	о	и
в	р	к	с	в	р	к	с	в	р	к	с	в	р	к	с
р	я	а	т	р	я	а	т	р	я	а	т	р	я	а	т
е	д	л	р	е	д	л	р	е	д	л	р	е	д	л	р
м	к	ь	у	м	к	ь	у	м	к	ь	у	м	к	ь	у
е	о	н	м	е	о	н	м	е	о	н	м	е	о	н	м
н	в	ы	е	н	в	ы	е	н	в	ы	е	н	в	ы	е
н	ы	й	н	н	ы	й	н	н	ы	й	н	н	ы	й	н
а	й		т	а	й		т	а	й		т	а	й		т
я		з	а	я		з	а	я		з	а	я		з	а
	н	н	л		н	н	л		н	н	л		н	н	л
н	о	а	ь	н	о	а	ь	н	о	а	ь	н	о	а	ь
о	м	к	н	о	м	к	н	о	м	к	н	о	м	к	н
т	е		ы	т	е		ы	т	е		ы	т	е		ы
а	р		й	а	р		й	а	р		й	а	р		й
				a'	54	⌊ ʃ		a	33	ПО		A	12	ИЯ	
					53	Λʃ			32	PO			11	МЯ	
					52	Θʃ			31	CC			10	ЯН	
g''	70	U'Z'	g'	51	Ж ʌ		g	30	Тʃ		G	9	ЦЗ		
	69	A'ʌ'		50	ʃʌ			29	Yʌ			8	ЬΩ		
f''	68	B'/'	f'	49	U'Z		f	28	ФF			7	ЗЭ		
	67	Г'N'		48	A'			27	Xʃ			6	→Т		
	66	Δ'∩'		47	B/			26	Ψ∩		F	5	→Т		
e''	65	E'U'	e'	46	ГN		e	25	Ωʃ			4	ЬР		
	64	Z'∩'		45	Δ∩			24	∇∩		Es	3	ЖЖ		
	63	H'>'		44	E∩			23	β∩			2	ʃϵ		
d''	62	Θ'V'	d'	43	Z∩		d	22	∩Γ			1	∩Γ		
	61	I'<'		42	H>			21	∇∩						
	60	K'П'		41	ΘV			20	F∩						
c''	59	Λ'<'	c'	40	I<		c	19	7∩						
	58	M'ʃ'		39	KП			18	НЭ						
	57	N'X'		38	Λ<			17	ΨШ						
h'	56	Ξ'κ'	h	37	Mʃ		h	16	-E						
	55	O'K'		36	NX			15	κ∩						
				35	Ξκ			14	V∩						
				34	OK		H	13	W∩						

Печатано по определению Совета Общества Археологии,
Истории и Этнографии при Казанском Университете.

Редактор *Н. Никольский*.

Август 1920 г.

Печатать разрешено. № 125.



Алипиевы ряды древне-греческого музыкального письма и демонстрация помощью шаблона единства плана их конструкции.

Греческое музыкальное письмо представляет собою совершенно законченную, строго продуманную и притом сложную систему буквенного обозначения звуков. Эта система вся в прошлом. Она хорошо приспособлена к той музыке с ее богатством ладов и различных их оттенков и подразделений, для которой она была создана. Конструкция древне-греческих ладов и в особенности деление их на три рода,—диатонический, хроматический и энгармонический, для нас теперь в значительной мере чужда, и поэтому усвоение музыкального письма, для которого одним из самых серьезных заданий было именно обслуживание указанных трех ладовых оттенков, представляет большие трудности. Трактатов, в которых мы могли бы найти изложение плана конструкции письма, не осталось от древних времен. Самым ценным и надежным источником в этом отношении нужно считать лишь т. н. Алипиевы ряды или Алипиевы шкалы.

Для того, чтобы облегчить понимание дальнейшего, на таблице I-ой представлены все 15 рядов Алипия ¹⁾ с нотами для пения; ноты для инструментального исполнения мы для упрощения изложения исключим совершенно,—тем более, что все, относящееся к плану устройства рядов, применимо совершенно одинаково, как к певческим, так и к инструментальным нотам.

Каждый из 15-ти рядов представляет собою обозначение тонов с расположением интервалов для т. н. совершенной системы (Systema teleyon) древне-греческих музыкальных теоретиков. Как известно, эта совершенная система обнаруживает на протяжении двух октав такое же распределение интервалов, как в нашей современной мнорной гамме. Это легко усмотреть на нашей таблице Алипиевых рядов, на которой мы под греческими буквами подписали их значение латинскими буквами по системе нашего современного буквенного письма. Под некоторыми буквами в нашей таблице, однако,

¹⁾ Ряды Алипия были впервые полностью отпечатаны Марком Майбомом, голландским музыкальным писателем 17-го столетия, которому принадлежит громадная заслуга за издание сочинений древне-греческих музыкальных теоретиков. Ряды Алипия отпечатаны в сборнике: *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Marcus Meibomius restituit ac Notis explicavit. Amstelodami, apud Ludovicum Elvirium 1652**. Четвертая статья в этом сборнике: *Alupii introductio musica* содержит ряды Алипия. Алипий музыкальный теоретик в 4-ом веке по Р. X.

не поставлены латинские буквы; эти необозначенные греческие буквы рядов мы пока оставим без рассмотрения. В первом, гиподорийском, ряду Алипия мы привели все названия отдельных тонов совершенной системы, которая, конечно, в равной мере относится и ко всем соответственным местам остальных 14-ти рядов. Отношения интервалов во всех рядах одинаковы, и отличие рядов друг от друга состоит лишь в том, что каждый звук верхнего ряда на пол тона ниже соответствующего звука соседнего нижнего ряда. Так, первый тон (Proslambanomenos) гиподорийского ряда на пол тона ниже, чем первый тон гипоиастического ряда, а этот в свою очередь на пол тона ниже, чем первый тон гипозолийского ряда и т. д. Алипиевы ряды и называются поэтому транспозиционными рядами.

В нашей таблице 1-ой расстояние между буквами рядов взяты пропорционально образуемому ими интервалу, поэтому без труда можно судить, где между соседними буквами интервал в тон и где интервал в пол тона; впрочем, об этом можно также судить по подписанным латинским буквам. Мы видим, что между первым и вторым звуком первого ряда находится интервал в целый тон. Отсюда, конечно, ясно, что вторая буква первого ряда должна равняться первой букве третьего ряда. По той же причине вторая буква второго ряда должна равняться первой букве четвертого ряда и т. д. Простой расчет показал бы таким же образом что пятая буква первого ряда должна равняться первой букве восьмого ряда, пятая буква второго ряда должна быть такою же, как и первая буква девятого ряда и т. п. Все это на самом деле и оправдывается ¹⁾. Без труда можно найти целый ряд других следствий, которые тоже оправдываются. Таким образом, могло бы получиться представление, что каждому тону рядов Алипия соответствует раз навсегда данное буквенное обозначение из греческого алфавита, и что знаний этих тоновых обозначений и знаний интервалов рядов достаточно чтобы понять, каким образом ряды эти составлены. Но это на самом деле не так. Возьмем для примера третью букву первого ряда; она на полтора тона ниже первой буквы этого же ряда, поэтому можно было бы думать, что такая же буква будет находиться на первом месте четвертого ряда, ибо это место точно также на полтора тона ниже первой буквы первого ряда. Это, однако, не оправдывается. Загадочным при этом является то, что третья буква второго ряда оказывается не в пример только что указанной не

¹⁾ Так как в октаве имеется лишь 12 полутонов, то 13-ий ряд Алипия повторяет соббою 1-ый ряд, но выше октавой, 14-ий ряд таким же образом повторяет 2-ой и 15-ий 3-ий ряд. Названия транспозиционных рядов заслуживает вследствие этого лишь первые 2 ряда, три последние суть лишь повторение. С другой стороны, Алипий и-совершенно имел разумные основания написать 15, а не 12 рядов; основание эти как не имеющие прямого отношения к нашей теме, могут быть оставлены без рассмотрения.

последовательности, равной первой букве пятого ряда, но дальше третья буква третьего ряда опять таки не равняется первой шестого ряда. Если всмотреться внимательно в ряды Алипия, то не подлежит сомнению, что буквы их не имеют строго фиксированного значения: один и тот же тон один раз обозначается одной буквою, а другой раз другою. В полных рядах Алипия, со включением некоторых не принятых нами пока во внимание букв, число случаев, где один и тот же тон выражается то одной буквой, то другой, или же, наоборот, одна и та же буква обозначает то один, то другой тон, было бы еще больше. Ближайшее знакомство с рядами Алипия приводит, однако, к мысли, что все встречающиеся странности и кажущиеся неточности отнюдь не случайны, что в сущности оне подчиняются какому то закону, что в рядах Алипия заложен какой то своеобразный остро продуманный план. Разгадка этого плана была для музыкальных историков задачей большой важности, ибо только на основе отчетливого понимания рядов Алипия могло получиться отчетливое понимание древне-греческого музыкального письма.

План, по которому построены ряды Алипия, был впервые выяснен в 1847 году двумя немецкими учеными, совершенно независимо друг от друга, Фортлаге ¹⁾ и Беллерманом ²⁾. На основании работ названных ученых ряды Алипия укладываются в рамки определенных, правда, очень сложных и на первый взгляд даже запутанных правил; но, во всяком случае, усвоивши эти правила, мы в состоянии теперь написать все ряды греческими буквами с такою же уверенностью, с какою мы пишем лады буквами нашего современного музыкального письма.

В недавнее время немецкий музыкальный историк и теоретик Г. Римани ³⁾ внес новое освещение в толкование основ древне-гре-

¹⁾ C. Fortlage. Des musikalische System der Griechen. Leipzig, 1847.

²⁾ F. Bellermann. Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin 1847.

³⁾ В своем более раннем сочинении „Studien zur Geschichte der Notenschrift“ (Leipzig, 1878)—H. Riemann придерживается еще системы Fortlage и Bellermann'a, по которой основой нотописания греков служит гиполидийский лад. Впоследствии H. Riemann выработал свою систему и показал, что основой нотописания греков нужно признать, что несомненно вероятнее, дорийский лад. Свою точку зрения H. Riemann защищал в целом ряде работ, между прочим и в большом его руководстве: „Handbuch der Musikgeschichte“, I Band, 1 Teil „die Musik des klassischen Altertums“, Leipzig, 1904. Наиболее обстоятельное изложение своего учения о рядах Алипия и о греческом нотописании H. Riemann дал в статье: Die dorische Tonart als Grundskala der griechischen Notenschrift, Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, vierter Jahrgang. 1902—1903, Leipzig, p. 558. Согласно представлению Риманиа о том, что основой нотописания служил дорийский ряд, этот последний обозначается Риманиа А—а—а', т. е. как наша минорная гамма без диэзов и бемолей, между тем как Беллерман и Фортлаге, исходя из гиполидийского ряда, как основы нотописания, обозначали дорийский ряд с 5 бемолями или 7 диэзами.

ческого нотописания и плана конструкции Алипиевых рядов, данное Фортлаге и Беллерманном. Помимо других преимуществ интерпретации Риманна, о которых мы здесь распространяться не будем, объяснение Алипиевых рядов, данное этим ученым, отличается крайней простотой и наглядностью. Понять и усвоить основания древне-греческого музыкального письма на почве объяснения Римана не представляет никаких затруднений.

Знакомство с работами Римана навело меня на мысль, нельзя ли все буквы древне-греческого музыкального письма расположить в таком порядке, чтобы наложением соответственно подобранного шаблона в виде пластинки с отверстиями получить в отверстиях те буквы, которые составляют один из рядов Алипия и затем передвижением шаблона переходить от одного ряда к другому. Таким приемом как нельзя лучше и проще можно было бы доказать и демонстрировать единый план строения Алипиевых рядов. Такой шаблон мне удалось осуществить, и оказалось, что помимо поставленной первоначально цели, этот шаблон наглядно иллюстрирует и некоторые особенности древне-греческих ладов.

В настоящей статье мы изложим раньше Римановское объяснение древне-греческого нотописания, а затем мое расположение букв, как основу для наложения шаблона и, наконец самый шаблон.

Материалом для обозначения тонов и их интервалов в древне-греческом музыкальном письме служили буквы греческого алфавита. Греческий алфавит содержит 24 буквы. Так как в связи с особенностями греческих ладов все 24 буквы должны были быть использованы для тонов одной только октавы, то для тонов других октав, лежащих выше и ниже основной, свободных букв не оставалось, и потому, кроме нормальных букв, древними греками для целей музыки еще применялись буквы измененные. Изменение заключалось в том, что буква поворачивалась на 180° , так что верхняя часть буквы становилась на место нижней и обратно, т. е. буква ставилась головой вниз, или буква поворачивалась на 90° , или же получала прибавку в виде черточки, или, наоборот, буква лишалась какойнибудь своей части и т. п. На таблице 2-ой мы видим в среднем ряду основную часть, несомненно наиболее древнего происхождения, составленную из нормальных букв. Тоны нижней октавы составлены из измененных букв среднего ряда. Буква А в нижнем ряду опрокинута головой вниз. С буквою В поступить таким же образом было бы не целесообразно, ибо от этого вид ее остался бы не измененным; поэтому, очевидно, над нею произведена другая операция: от нея отнята часть нижнего закругления. Буква Г употреблялась в виде ее зеркального изображение. Буква Δ повертыва-

лась, как и А, головой вниз. С буквами Е и Z ограничиться одним поворачиванием на 180° было безцельно, ибо от этого их вид не менялся, и поэтому от них отнимались нижние черточки. От буквы Н отнималась верхняя левая черточка, буква Θ поворачивалась на 90° и, кроме того, от нея отрезывалась вся нижняя половина, буква I поворачивалась на 90° , К тоже на 90° , Л и М на 180° , букве N придавали вид ее зеркального изображение, Э поворачивалась на 90° и изменялась в ее отчертании. По отношению к букве О ограничиться одним поворачиванием нельзя было, для ее изменения ее снабжали палочкой, пересекавшей нижнюю кривизну. Буквы П и Р опрокидывались головой вниз, вместо С писали З. Дальнейшее изменение букв алфавита Т, Г, Ф, Х, Ф, Ω было произведено в интересах тонов верхней октавы; таким образом получилось группа в шесть букв верхнего ряда (таблица 2-ая с правой стороны), которая известна под названием промежуточной части. Для тонов нижнего ряда эти шесть букв должны были претерпеть иные, более вычурные приемы изменения, как мы это на самом деле и видим. Нужно думать, что изменения последних шести букв алфавита были произведены раньше для верхнего, а затем позже для нижнего ряда: в пользу такого порядка говорит именно более вычурный характер изменений последних шести букв нижнего ряда.

В дальнейшем произошел, повидимому, в деле буквенного обозначения резкий поворот. Кому то пришла счастливая мысль в голову, что нет нужды менять и коверкать форму буквы для того, чтобы сделать ее пригодной для обслуживания соседней октавы: достаточно для этой цели около буквы поставить какую нибудь черточку. Кроме того, в связи с этим нововведением был осуществлен и некоторый другой, в высшей степени важный принцип, а именно: буква с черточкой обозначала тот же самый тон, что и буква без черточки, но в другой октаве, т. е. применялся тот же принцип, каким мы по настоящий день пользуемся в нашем современном буквенном музыкальном обозначении. Таблица 2-ая обнаруживает, что нормальные буквы и соответствующие им измененные нижнего ряда обозначают не одинаковые октавные тоны; напр. буква М среднего ряда обозначает h, буква же М опрокинутая головой вниз в нижнем ряду обозначает не h, а Ais. Последняя буква Ω среднего ряда есть наше e, эта же буква опрокинутая головой вниз обозначает в верхнем ряду fis' и эта же буква повернутая на 90° обозначает в нижнем ряду Dis. Иначе обстоит дело со всеми буквами верхнего ряда, за исключением последних шести в промежуточной части: здесь все буквы с черточками обозначают совершенно точно для верхней октавы тоны среднего ряда. Вследствие этого в верхнем ряду должен был образоваться недочет, ибо если Θ' обозначает, как и О без черточки ais', а с другой стороны

опрокинутое Γ в верхнем ряду есть a' , то для букв Π, ρ, Σ в верхнем ряду нет тонов, и потому мы находим здесь пропуск.

Рассмотрим теперь, каким образом помощью описанного буквенного материала обозначались музыкальные тоны и интервалы. Обратимся прежде всего к среднему ряду, который охватывает тоны в пределах одной октавы и составлен исключительно из нормальных букв. В первую очередь нам нужно освоиться с тем, что ряд A, B, Γ, Δ и т. д. до Ω служит для тонов не в восходящем порядке, а для тонов в нисходящем порядке; следовательно, если бы мы хотели расположить звукоряд в восходящем порядке, как мы к этому привыкли в современных звукорядах, то мы должны были бы начать счет с Ω ; и тогда было бы целесообразно писать справа на лево, чтобы получить ряд в таком виде, в каком он написан древне-греческими музыкантами, или же мы должны приучиться писать и понимать звукоряды в нисходящем направлении.

Нормальный алфавит среднего ряда, обозначающий тоны в нисходящем порядке, разбит, как мы уже указывали раньше, на группы по три буквы, на триады, и именно на восемь триад. Распределение букв по триадам связано с некоторою особенностью греческого нотописания, благодаря которой последнее резко отличается от нашего современного музыкального буквенного письма. Каждая из 8-ми букв латинского алфавита нашего письма (a, b, c, d, e, f, g и h) имеет раз навсегда данное тоновое значение. Не то в древне-греческом нотописании: здесь за буквой алфавита в общем не зафиксировано раз навсегда определенное значение. Поэтому, как мы видели на примере рядов Алипия, один и тот же тон обозначается то одной, то другой буквой; с другой стороны мы познакомимся дальше со случаями, когда одна и та же греческая буква соответствует в одном случае одному, а в другом другому тону. Каждая из триад среднего алфавита соответствует не столько определенным тонам, сколько определенному интервалу, а именно полутону. Чтобы выяснить эту характерную черту греческого нотописания, мы должны раньше остановиться на рассмотрении особенностей трех родов греческих ладов,—диатонического, хроматического и энгармонического, ибо только в связи с этими оттенками ладов и возникла для музыкантов необходимость прибегнуть к триадам. Учение о трех родах ладов заключается в кратких словах в следующем.

Греческие лады составлялись из тетрахордов. Возьмем напр., диатонический дорийский лад:

$$e f g a \parallel h c d e f.$$

В этой октаве или октахорде мы различаем две группы из четырех тонов: один тетрахорд $e f g a$ и другой $h c d e$. Каждый

из этих тетрахордов образован следованием интервалов в таком порядке: полутон, тон; между обоими тетрахордами поставлен разделяющий их интервал (а h, diazeuxis) в один целый тон. В представлении древних греков каждый тетрахорд заключал в себе в определенном месте т. н. сгущение (рукноп) т. е. место, где тоны сближены, сгущены. В отношении представленных нами выше тетрахордов ясно, конечно, что сгущение должно приходиться на месте e f и h c, т. е. как раз там, где находится полутон. В диатоническом дорийском октахорде мы имеем, следовательно, два сгущения, каждое в начале тетрахорда. Возьмем теперь какойнибудь другой лад, напр., фригийский. Мы встретим в этом звукоряде иное, именно для него характерное, расположение интервалов:

e f i s g a h c i s d e

В фригийском октахорде имеются также два сгущения f i s g и c i s d. Обычный прием получения различных ладов состоит именно в смещении полутона, в смещении той группы, которая образует сгущение, рукноп.

Диатонический лад характеризуется тем, что в нем в известном порядке чередуются интервалы в целый тон и в пол тона. Такое представление о диатонизме совершенно соответствует современному представлению. В противоположность этому, лады хроматический и энгармонический понимались древними не в том смысле, как мы это понимаем теперь. Хроматический лад древних греков требовал лишь, чтобы его сгущение состояло не из одного полутона, а из двух, следующих друг за другом, полутонов. Так, если дорийский диатонический тетрахорд обозначается

e f g a

то дорийский хроматический тетрахорд имеет такой вид:

e f ges a

Не трудно усмотреть, что общая величина как диатонического, так и хроматического тетрахорда одинакова: два споловиной тона. Различие заключается в том, как эта общая величина разбита на мелкие интервалы. В диатоническом мы имеем—тон, тон, полутон а в хроматическом—полутон, полутон, полтора тона; в хроматическом тетрахорде два полутонных интервала следуют друг за другом. Указанные отношения можно выразить и так: в хроматическом тетрахорде сгущение состоит не из двух звуков, как в диатоническом, а из трех звуков, при чем крайние звуки сгущения образуют целый тон, и последний делится средним звуком сгущения пополам.

В ладу энгармоническом сгущение тоже состоит из трех звуков, но здесь это сгущение достигает еще большей степени, ибо

крайние звуки сгущения образуют интервал не в один целый тон, а лишь в полтона, и последний делится пополам средним звуком сгущения. Таким образом, дорийский энгармонический тетрахорд имеет следующее расположение интервалов:

$$\begin{array}{c} + \\ e \ f \ f \ a. \end{array}$$

Общая величина интервала всего тетрахорда здесь тоже два с половиною тона, но в начале находится сгущение с общей величиной в пол тона, а затем интервал в два тона. Знак f с крестиком служит для обозначения звука, делящего полутона e f пополам. Напишем теперь все три рода дорийского тетрахорда:

диатонический	e	f	g	a	h	c	d	e
хроматический	e	f	ges	a	h	c	des	e
энгармонический		$\begin{array}{c} + \\ e \ f \ f \end{array}$		a		$\begin{array}{c} + \\ h \ c \ c \end{array}$		e

Три рода фригийского октахорда имеют такой вид:

диатонический	e	fis	g	a	h	cis	d	e
хроматический	es	fis	g	as	h	cis	d	es
энгармоническ.	d		$\begin{array}{c} + \\ fis \ g \ g \end{array}$		h		$\begin{array}{c} + \\ cis \ d \ d \end{array}$	

На рассмотрении других ладов мы сейчас не будем останавливаться; мы встретимся с ними после, когда уясним себе лады в греческой транскрипции.

Перейдем теперь к описанию приемов обозначения ладов помощью греческого музыкального письма. Мы рассмотрим прежде всего, каким способом передавались в греческом нотописании те группы, которые называются сгущением. Каждая триада букв трех рядов алфавита выражала, как мы уже упоминали, в общем определенный полутона. Обозначение этих полутонов в толковании Римана нами дано в таблице 2-ой при помощи латинских букв, помещенных под греческими триадами.

Возьмем для примера триаду

$$\begin{array}{c} \chi \ \psi \ \omega \\ f \ e \end{array}$$

Эту триаду мы должны понимать, как сгущение, *рукнон*. Древне-греческие музыкальные теоретики называли первый, более высокий тон триады—*охурукнон*, третий, более низкий тон триады—*вагурукнон*, а средний *mesорукнон*. Если сгущение являлось эле-

ментом диатонического лада, то в дело шли только две буквы триады: средняя и крайняя низкая, meso—и baryуκνον, т. е. ΨΩ. То, что сказано нами сейчас относительно последней триады среднего ряда 2-ой таблицы применимо, конечно, и ко всем другим триадам. В диатонических ладах мы можем встретить, следовательно, полутоны, кроме отмеченного уже fe—ΨΩ, еще g fis—Υ Φ, a gis—Ρ С, h ais—Ξ Ο, c'h—Λ Μ, d'cis'—Θ Ι, e'dis'—Ε Ζ, f'e'Β Γ¹⁾.

Сгущение хроматическое состоит, как мы видели, из трех звуков с двумя полутонными промежутками между ними. Для обозначения такого сгущения применялись все три буквы триады. Таким образом триада X Ψ Ω обозначала ges f e. Хроматическое сгущение as g fis передается триадой T Υ Φ, хроматическое сгущение bagis триадой Π Ρ С и т. д.

Для энгармонического сгущения употреблялись такие же буквы, как и для хроматического, но в этом случае первую букву триады, охууκνον, снабжали черточкой; впрочем часто черточка опускалась, и тогда род лада не обозначался в самом нотописании, а давался, вероятно, всей совокупностью данной композиции. Таким образом триада X Ψ Ω способна передавать не только следование двух хроматических полутонов друг за другом ges f e, но также и следование двух интервалов в четверть тона каждый, т. е. f f e.

Мы имеем, следовательно,

диатонический полутон f e	Ψ Ω f e
хроматически разделенный тон ges e	X Ψ Ω ges f e
энгармонически разделенный полутон f e	XΨΩ f f e

Из представленных значений букв триад X Ψ Ω видно, что наибольшую устойчивость отличается baryуκνον, потому что во всех случаях эта буква сохраняет одно и то же значение, между тем как Ψ обозначает то f, то f с крестиком, а X обозначает то f, то ges; здесь у нас пример того, что две буквы могут обозначать один и тот же тон Ψ—f и X—f, и что одна и та же буква обозначает разные тоны X—ges и X—f. Все сказанное здесь о последней триаде среднего ряда X Ψ Ω относится, конечно, и ко всем триадам таблицы 2-ой.

¹⁾ Мы привели здесь только те диатонические сгущения, какия имеют место в среднем ряду таблицы 2-ой; конечно, мы могли бы написать и все полутоны из верхняго и нижняго ряда, но мы затруднены в этом отношении тем обстоятельством, что типографии снабжены типами только для нормального греческого алфавита, а не для измененного в интересах музыки.

Обратимся теперь еще раз к диатоническим полутонам. В среднем ряду таблицы 2-й мы отметили восемь полутонов; e f, fis g, gis a, ais h, h c', cis' d', dis' e', e' f. Ясно, однако, что в октаве в распоряжение которой отдан второй ряд таблицы 2-ой, имеются еще и другие полутоны, так, напр., f—fis, или, правильнее, f ges и затем as g, b a, des c, es d. Очевидно, эти полутоны не могут быть выражены буквами одной и той же триады; они требуют букв из двух соседних триад, т. е., напр., для ges f нужно взять Ф X. Римани предлагает называть такое сгущение ложным сгущением, pseudopyknon и ставить между буквами такого ложного сгущения черточку Ф|X; черточка напоминает о том, что участвующие в сгущении буквы взяты из двух соседних триад. Таким же образом мы могли бы написать, кроме рассмотренного ложного сгущения, еще следующие ложные сгущения среднего ряда таблицы 2-ой: C|T, O|П, I|K, Z|H. Сгущение M|N и Γ|Δ не могут существовать, ибо M и N обозначают один и тот же звук h, а Γ и Δ один и тот же звук e.

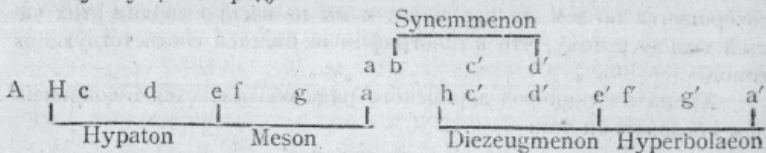
Теперь естественно на очереди вопрос, как обозначаются хроматические и энгармонические сгущения, в которых участвуют ложные полутонные сгущения. В конкретном случае вопрос заключается в следующем. Если, напр., диатонический полутоном ges f представлен ложным сгущением Ф|X, то как обозначить хроматически разделенный целый тон g—f. Конечно, он должен содержать три буквы, и можно было бы думать, что из двух полутонов составленное сгущение имело вид ГФХ; оказывается, однако, что это не так. Для тех случаев, когда в сгущении участвует полутоном выраженный двумя буквами двух соседних триад, третьей буквой сгущения ставилось не mesopyknon, не средняя буква триады, а охурукнон, первая буква ея. Таким образом, хроматически разделенный тон g f будет ТФХ, или по предложению Риманна Т Ф|X. Такой же вид имеет и энгармонически разделенный полутоном ges f, но только охурукнон снабжается черточкой. Согласно сказанному мы можем написать:

диатонический полутоном	Ф X ges f	или по Риманну	Ф X ges f
хроматически разделенный тон	Т Ф X g ges f		Т Ф X g ges f
энгармонически разделенный полутоном	ТФХ + ges ff		ТФ X + ges ff

Следующие, ложные хроматические и энгармонические сгущения в среднем ряду второй таблицы будут: ПСТ, НОП, ННК, ΔZH.

После того как мы познакомились с обозначением полутонов, нам остается рассмотреть прием обозначения целых тонов, т. е. нотации вне применения сгущений. Эта сторона дела гораздо проще. Как общее правило в этом отношении можно отметить, что для обозначения самостоятельных звуков (вне сгущения), разделенных интервалом в один тон или больше, все средние буквы триад никогда не употреблялись: для указанной цели служили исключительно крайние буквы триад. Так, напр., для обозначения тонов g и f мы должны взять два охурукна $T-X$, для тонов f и e таким же образом $\Phi \Omega$. Допустим, что нам нужно взять целый ряд тонов снизу вверх e, f, g, a, b, c, d, e , тогда на основании данного только что правила мы без колебаний напишем (см. табл. 2-ую) $\Omega(e), \Phi(f), C(g), O(a), K(c'), H(d')$; сомнение может только возникнуть относительно того, какую букву взять для e , ибо e обозначается и буквою Γ , и буквою Δ . Для этих случаев существует определенное правило: при двух равнотонных буквах предпочтение отдается вагурукноп, т. е. в данном случае $\Gamma(e)$. Если бы нам предстояло написать ряд целых тонов f, g, a, b, c, d, e, f , то мы взяли бы $X(f), T(g), \Pi(a)$, дальше по правилу о предпочтении низкого тона триады $M(h)$ и затем $I(cis'), Z(dis'), A(f')$.

Познакомившись с правилами греческого нотописания, попытаемся теперь применить эти правила на практике. Пусть нам дана задача написать один из транспозиционных рядов Алипсия, напр., шестой, т. е. дорийский и именно диатонический ряд. Этот ряд имеет в современном буквенном обозначении такой вид (см. таблицу 1-ую, 6-ой ряд):



Мы видим, что дорийский ряд состоит из четырех дорийских тетрахордов Hypaton, Meson, Diezeugmenon, Hyperbolaeon с прибавочным звуком внизу, в данном случае звуком А. Между тетрахордом Meson и Diezeugmenon (средний и раздельный) мы встречаем интервал в один целый тон $a-h$, т. е. diazeuxis (раздел); между первым и вторым тетрахордом, равно как между третьим и четвертым такого раздела нет, здесь последний звук предшествующего тетрахорда есть в то же время и первый звук последующего тетрахорда e и e' , и этот общий для двух тетрахордов звук называется слиянием (Synarhe). В известных случаях можно было и между средним и следующим за ним тетрахордом ставить не раздел, а слияние, и тогда тетрахорд, следовавший за средним, назывался слитным тетрахордом (Synemmenon). Из цельного шестого ряда

Алиппия мы вырежем отрезок, именно ту часть, которая ограничивается октавными буквами е и е'.

А Нс d | e f g a h e' d' e' | f' g' a'

Этот отрезок в восемь звуков представляет собою ничто иное, как дорийский звукоряд или октахорд, с которым мы уже раньше встречались. Начнем с октахорда с раздельным тетрахордом:

e f g a h c' d' e'.

Мы находим здесь два полутонных диатонических сгущения e f и h c, а затем целотонные интервалы f g a h и c' d' e'. Обращаемся к таблице 2-ой и именно к ее основному среднему ряду. Сгущение e f есть $\Omega\Phi$, самостоятельный тон g есть охурукпоп Т, тон a—П, затем идет сгущение h c'—МЛ, самостоятельный тон d'—Н и e', который уже относится к сгущению следующей октавы ГВ. Итак, октахорд имеет следующий вид:

$\Omega\Phi$ Т П МЛ Н ГВ
e f g a h c' d' e' f'

Для октахорда со слитным тетрахордом получим: сначала то же самое, т. е. e f— $\Omega\Phi$, g—Т, но затем следует полутон a b, т. е. ложное сгущение П|О, а затем c'—К и d—Н. Таким образом, весь отрезок получает такой вид:

ab c' d'
П|О К Н
 $\Omega\Phi$ Т П МЛ Н ГВ
e f g a h c' d' e' f'

Обозначение двух остальных частей по обе стороны нашего отрезка совершается по тем же правилам, и мы не воспроизводим этих частей только потому, что в типографии не имеется соответствующих типов.

Хроматический род дорийского ряда обозначается в современном обозначении так:

ab ces' des'
А Нс des e f ges a h c' des' e' f' ges' a'

Если мы опять ограничимся только отрезком от e до e', то получим: сгущение e f ges, составленное из двух соседних полутонов и охватывающих всю триаду $\Omega\Phi\chi$, затем a—П, затем опять сгущение h c' des'—МАК и e', как начальный звук сгущения e' f' ges'—ГВА; в слитном тетрахорде два полутона a b ces охватывают ложное сгущение ПОН и затем звук d'—Н. Таким образом, наш отрезок представляется в таком виде:

ПОН Н
 $\Omega\Phi\chi$ П МАК Г(ВА)

Согласно раньше данным указаниям, записанный только что нами октахорд хроматического рода обозначает вместе с тем и

энгармонический род, но в последнем случае все сгущения нужно понимать как полутон, разделенный пополам.

Мы видим таким образом, что в диатоническом звукоряде применяются буквы, которых нет в двух других родах и обратно,— в последних находятся буквы, не встречающиеся в диатоническом роде. Если бы мы пожелали теперь написать все те буквы, которые встречаются во всех трех родах дорийского ряда, то в пределах от е до е' получим:

Π Ο Ν Κ Η
Ω Ψ Χ Τ Π Μ Α Κ Η Γ (Β Α)

Понимать этот отрезок нужно, конечно, таким образом: если речь идет о диатоническом роде, то буквы Χ, Κ, Α, а также и Ν в связанном тетра хорде отсутствуют, если же имеется в виду хроматический или энгармонический род, то охурукна Χ, Κ, Α и в связанном тетра хорде Ν занимают свои места в сгущениях, а самостоятельные раньше тоны Т, Η и в связанном тетра хорде Κ отсутствуют. Сравним теперь наш отрезок с дорийским рядом из таблицы первой; мы убедимся, что наша транскрипция совершенно правильна. В Алипиевых рядах содержатся, как видно, все буквы, как для диатонического, так и для хроматического и энгармонического родов, и нужно только иметь в виду, какая из букв в каком случае должна быть исключена.

Указания относительно того, как по суммарным данным рядов Алипия составлять отдельно ряды диатонического, хроматического и энгармонического родов, можно выразить еще иначе, в других терминах: в ряду диатонического рода (см. табл. 1) отсутствуют—Lichanos hypaton chr. et enh., Lichanos meson chr. et enh., Paranete Synemmenon chr. et enh., Paranete diezeugmenon chr. et enh. и Paranete Hyperbolaeon chr. et enh., в рядах же хроматического и энгармонического родов все перечисленные буквы вступают на свои места и вместе с тем исключаются—Lichanos hypaton diat., Lichanos meson diat., Paranete synemmenon diat., Paranete diezeugmenon diat. и Paranete hyperbolaeon diat.

Возьмем в качестве дальнейшего примера фригийский транспозиционный ряд

										h c' d' e'														
H	cis	d	e	fis	g	a	h	cis'	d'	e'	fis'	g'	a	h										

Отрезок между е и е' есть фригийский октахордовый лад:

										h c' d' e'																	
										e	fis	g	a	h	cis'	d'	e'										

Напишем этот отрезок с обозначением всех сгущений полностью в виде целых триадъ. Получим:

МАК Н Г
Ω ФΥΤ Π Μ ΙΘΝ Γ

На основании выше данных объяснений мы можем без труда составить все три рода фригийского лада:

Диатонический фригийский лад

ΜΛ Ν Γ
Ω ΦΥ Π Μ ΙΘ Γ,

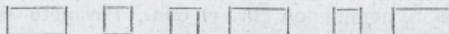
Хроматический и энгармонический фригийский лад

МАК Г
Ω ФΥΤ Μ ΙΘН.

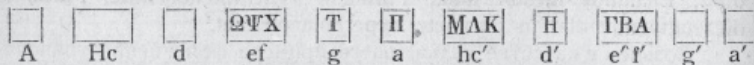
Итак, из ближайшего знакомства с рядами Алияев в их древне-греческой нотации мы усматриваем, что все ряды состоят из сгущений на определенных местах и самостоятельных тонов между этими сгущениями, при чем самостоятельные тоны обозначаются первыми или третьими буквами триад: в одном ряду Алияев определенная триада участвует полностью всеми своими буквами, образуя сгущения, а в другом ряду, где данное сгущение не встречается, триада эта может дать одну из своих крайних букв для самостоятельного тона. Чередование сгущений и самостоятельных тонов придает особый, очень характерный, облик рядам Алияев или даже частям их. Так, напр., дорийский октахорд (без тетрахорда *synemmenon*)

ΩΨΧ Τ Π ΜΑΚ Н ГΒΑ

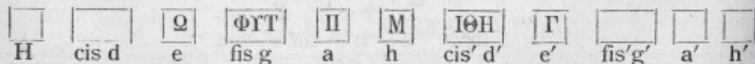
в своем последовании из сгущений и отдельных тонов может быть представлен таким образом:



Сгущение представлено здесь длинным прямоугольником, а самостоятельные тоны короткими прямоугольниками. Если бы мы взяли не отрезок, а весь дорийский ряд, то получилась бы такая схема:



Чередование длинных и коротких прямоугольников соответствует совершенно чередованию сгущений и самостоятельных тонов, и это чередование, конечно, должно совершенно одинаково повторяться во всех рядах Алияев, но только в полученных таким образом прямоугольных окошках должны быть для каждого ряда Алияев свои буквы. Так, напр., для фригийского восьмого ряда получим:



Некоторые окна в начале и в конце ряда не заполнены нами только из за отсутствия соответственных типографских типов.

Такое мое представление о рядах Алипия, как о некоторой графической схеме, подало мне мысль составить шаблон в виде пластинки с отверстиями, который можно было бы накладывать на таблицу, составленную из того буквенного материала, из которого построены ряды Алипия. Ясно, что основой для требуемой таблицы должны дать полутоны, сгущения. Поэтому я начал с того, что расположил все полутоны по одной линии, один за другим, напр.,

e-f, f-fis, fis-g, g-gis, gis-a, a-dis и т. д.

В древне-греческой нотации получим ряд:

ΩΨΧ ΧΦΤ ΦΓΤ ΤΣΗ ΣΡΠ ΡΟΝ ΟΕΝ и т. д.
e f f fis fis g g gis gis a a ais ais h

Не трудно дальше усмотреть, что на основе такого ряда с строго размеченными расстояниями между буквами можно приготовить соответствующий шаблон, в отверстиях которого выступят буквы какогонибудь из рядов Алипия. Но с другой стороны ясно, что получить все ряды Алипия таким образом нельзя: в некоторых местах появятся ряды букв, в своей совокупности не составляющие какойнибудь ряд Алипия. Причина указанного заключается в том, что в маленьких окнах для букв, выражающих самостоятельные тоны, должны при передвижениях шаблона по нашему ряду полутонов попадаться также и mesорукна между, тем как эти буквы самостоятельного значения лишены.

Из сказанного следует, что таблица букв и шаблон должны быть составлены с таким расчетом, чтобы в малых окнах шаблона могли появляться только охурукна и вагурукна. Я потерял безплодно много времени на составление различных комбинаций буквенной таблицы и шаблона, пока не уяснил себе, что буквы таблицы должны быть расположены не по линии, а в плоскости, для того чтобы таким образом наиболее просто избежать возможности появления в маленьких окнах букв mesорукна. Представим себе, что мы написали ряд полутонов как раньше один за другим горизонтально, но тоны, составляющие сгущение, поставили в ряд вертикально, — следовательно:

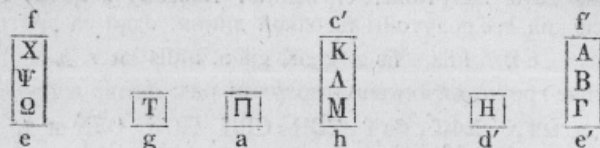
f fis g gis a ais h c cis и т. д.
e f fis g gis a ais h c и т. д.

В буквах греческого нотописания получим:

f fis g gis a ais h c cis d dis
X T T П П N N K H H Δ
Ψ Φ Γ C P O E Λ I Θ Z
Ω X Φ T C Π O M K l H и т. д.
e f fis g gis a ais h c cis d

Соответственно этому плану буквенной таблицы, в шаблоне необходимо сделать надрезание прямоугольных отверстий. При-

ные отверстия для сгущений, для триад, должны быть поставлены вертикально, чтобы сквозь них были видны все буквы триады, а малые отверстия должны быть поставлены таким образом, чтобы они открывали нижние буквы триад, т. е. охурукна и барурукна, имеющие значение самостоятельных тонов. Удовлетворяющий указанным требованиям шаблон имеет, следовательно, такой вид:



По этому плану были приготовлены таблица букв и шаблон для всех трех октав, и оказалось, что с совершенною правильностью все ряды Алипия появлялись по очереди в окнах нашей своеобразной графической схемы.

Когда самая существенная часть задачи была осуществлена, то дальше шаблону можно было ставить и другие требования. Так, очень легко было осуществить и появление в специальных окнах букв тетрахорда *synemmenon*, но для этого нужно было над первой таблицей букв расположить еще другую, как это мы видим на таблице 3-ей, где представлено полное расположение букв, на которые накладывается шаблон. Далее очень удобным и легко осуществимым оказалось появление в специальном окне названия, открывающегося в каждом данном случае Алипиевого ряда. На таблице 3-ей сверху слева видны все 15 названий. Кроме того, на таблице 3-ей внизу поставлены названия тонов совершенной системы в тех местах, которые соответствуют дорийскому шестому ряду Алипия. Самый шаблон представлен на таблице 4-ой. Все прямоугольники в табл. 4-ой нужно представить себе вырезанными, и если эту таблицу наложить на таблицу 3-ю, то в верхнем окне слева появятся названия ряда, а в других окнах встанут все сгущения и самостоятельные тоны данного ряда. В окнах появятся также и буквы нашего буквенного современного обозначения, а обозначение тонов совершенной системы и обозначение тетрахордов придется как раз на надлежащие места. Наложим шаблон табл. 4 на буквенную таблицу 3 так, чтобы в окнах появился дорийский ряд; результат такого наложения мы видим на таблице 5-ой. Сравнение этого ряда с рядом шестым Алипия из таблицы 1-ой обнаруживает, что ряд в отверстиях шаблона показан правильно. Перемещая таблицу 4-ую по таблице 3-ей мы получим таким же образом все 15 рядов.

Описанные таблицы и шаблон составлены так, что обнаруживаемый ими ряд содержит весь буквенный материал для всех трех родов данного Алипиевого ряда. Те простые правила, на основании

которых из такого буквенного материала составляется ряд диатонический с одной стороны, хроматический и энгармонический с другой, были нами указаны раньше. Без всякого труда можно было бы, как это легко усмотреть, построить на основе описанного принципа таблицу и шаблон только для одного диатонического рода, или только для хроматического и энгармонического родов.

Далее оказалось, что наш шаблон не только способен демонстрировать единство плана в конструкции Алипиевых рядов, но пригоден также к демонстрации некоторых особенностей самих греческих ладов. Мы видим на нашей таблице 5-ой результат наложения шаблона на буквенную таблицу. Обозначение тонов совершенной системы даны в виде двух тождественных рядов; из них верхний принадлежит шаблону, нижний буквенной таблице. Поэтому, если мы передвигаем шаблон по таблице, то верхние названия таблицы совершенной системы смещаются вместе с шаблоном, названия же нижнего ряда остаются, как часть неподвижной таблицы, на месте. Передвинем шаблон так, чтобы появился напр., гипердорийский ряд (см. таблицу 6-ую). В этом случае названия тонов совершенной системы в верхнем ряду, оставшемся на месте, относятся к прежнему дорийскому ряду, а названия совершенной системы гипердорийского ряда сдвинутся вместе со всем шаблоном несколько влево. Как известно, греки исходили во всех своих теоретико-музыкальных рассуждениях из основного дорийского лада, и к нему были приурочены названия тонов совершенной системы. Какойнибудь другой лад понимался ими, как некоторое смещение дорийского лада или как перестройка его, и в этом случае обозначение тонов лада менялось. Дорийский лад

e f g a h c' d' e'

перестраивался смещением полутонов напр. в фригийский лад,

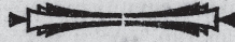
e fis g a h cis d e'.

Нужно при этом принимать во внимание, что греки представляли себе дорийский лад, как отрезок из совершенной системы дорийского ряда, а фригийский лад, как отрезок из фригийского транспозиционного ряда; поэтому названия тонов в этих двух ладах были различны. Это же относится и ко всем другим ладам. Те названия тонов, которые были приурочены к дорийскому исходному ряду, почитались названиями по положению, *per thesin*, а те, которые были приурочены к другому ряду, полученному перестройкой, понимались, как названия по смыслу, по значению, *per dynamin*. На нашей таблице 6-ой очень хорошо видно, что в гипердорийском ряду, напр., d—H есть *Mese Meson* по положению, но вместе с тем H есть *Paranete diezeugmenon* по значению, *Proslambanomenos*

d по положению есть вместе с тем Lichanos Hupaton по значению и т. д.

Таким образом, наш шаблон дает не только все ряды Алипия в их буквенном обозначении, свидетельствуя единство плана их строения, но передает, кроме того, в наглядной форме и некоторые особенности их музыкально теоретического значения.

А. Ф. Самойлов.



[Таблица 1]*

Ряды Алфия.

	Lautbuch.	Kypriot				Meson				Symmetanon					
		Κυπρ	Αρβυρ	Κηλ. de mel.	Σιδων	Κυπρ	Αρβυρ	Κηλ. de mel.	Σιδων	Mese	Ph	Mese	Ph	Mese	Ph
1# Итодорский ²	ο β	κ	γ	λ	ς	ι	α	ω	ν	μ	φ	χ	ψ	τ	θ
4b Итоиоттский ²	γ	λ	φ	ι	ω	ι	ζ	ν	λ	φ	χ	ψ	τ	θ	α
3# Итофритский ²	β	φ	η	ι	—	ζ	ε	ν	ω	φ	χ	ψ	τ	θ	α
2b Итополтский ²	λ	ι	ω	κ	ι	ν	λ	φ	χ	ψ	τ	θ	α	β	γ
5# Итодидский ²	φ	ω	ν	κ	ζ	λ	ρ	φ	χ	ψ	τ	θ	α	β	γ
Ворийский ²	ι	—	α	ι	ν	ω	φ	χ	ψ	τ	θ	α	β	γ	δ
5b Тастивский ²	ω	ι	ζ	ν	λ	φ	χ	ψ	τ	θ	α	β	γ	δ	ε
2# Фритский ²	η	ζ	φ	ν	ω	φ	χ	ψ	τ	θ	α	β	γ	δ	ε
3b Фалиский ²	ι	ν	λ	φ	χ	ψ	τ	θ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η
4# Лидийский ²	ζ	λ	ρ	ν	φ	ο	ρ	μ	κ	ι	θ	η	γ	δ	ε
1b Итердиртский ²	ν	ω	φ	χ	ψ	τ	θ	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ
6b Итериставский ²	λ	χ	φ	τ	ο	ο	ε	ι	λ	φ	χ	ψ	τ	θ	α
1# Итерфритский ²	ω	φ	τ	π	—	μ	λ	κ	η	γ	δ	ε	ζ	η	θ
4b Итералтский ²	χ	τ	ο	π	ο	κ	ι	η	ζ	φ	χ	ψ	τ	θ	α
3# Итердидский ²	φ	ο	ρ	π	μ	ι	θ	η	γ	δ	ε	ζ	η	θ	α

* В статье А. Ф. Самойлова заголовок «Таблица 1» отсутствует.

Таблица 2

						таблица 2.		
Υ'	ΑΒΓ'	ΔΕΖ'	ΗΘΙ'	ΚΛΜ'	ΝΞΟ'		⊥⊥ϕ	ЖАУ
ψ'	φ' ε'	ε' δις	δ' αις	ε' ρ'	ρ' αις		α' γις	γ' φις
	ΑΒΓ	ΔΕΖ	ΗΘΙ	ΚΛΜ	ΝΞΟ	ΠΡС	ΤΥϕ	ΧΥΩ
	φ' ε'	ε' δις	δ' αις	ε' ρ'	ρ' αις	α' γις	γ' φις	φ' ε'
	ΥΡΓ	ΔΦΖ	ΗΨ	ΧΥΩ	ΙΗΦ	ЦБЗ	Т-Р	Ж-У
	ε' δις	δ' αις	ε' ρ'	η' αις	ι' γις	γ' φις	φ' ε'	ε' δις

Таблица 4

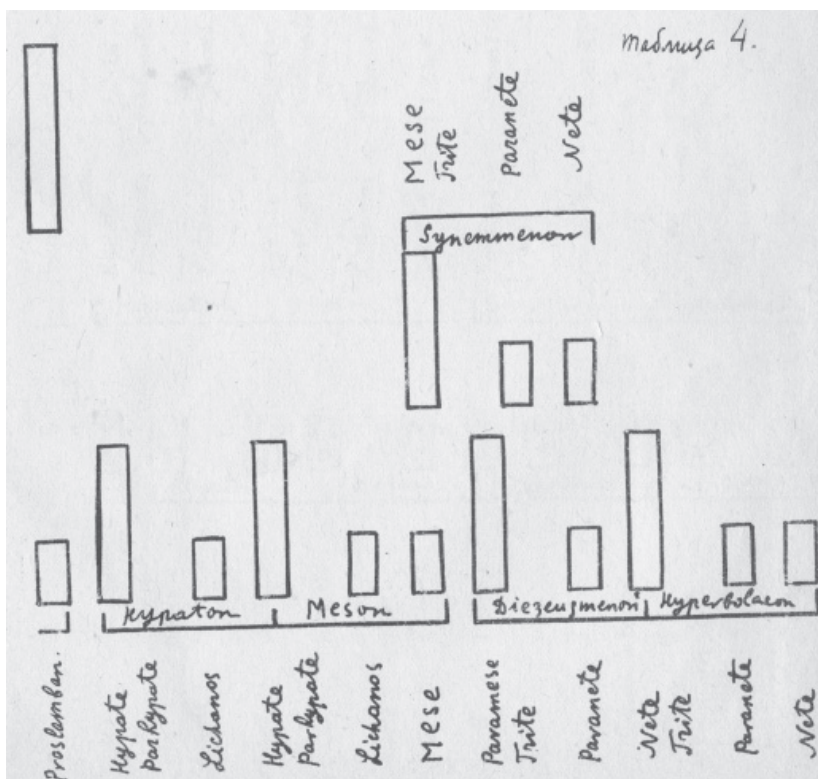


Таблица 5

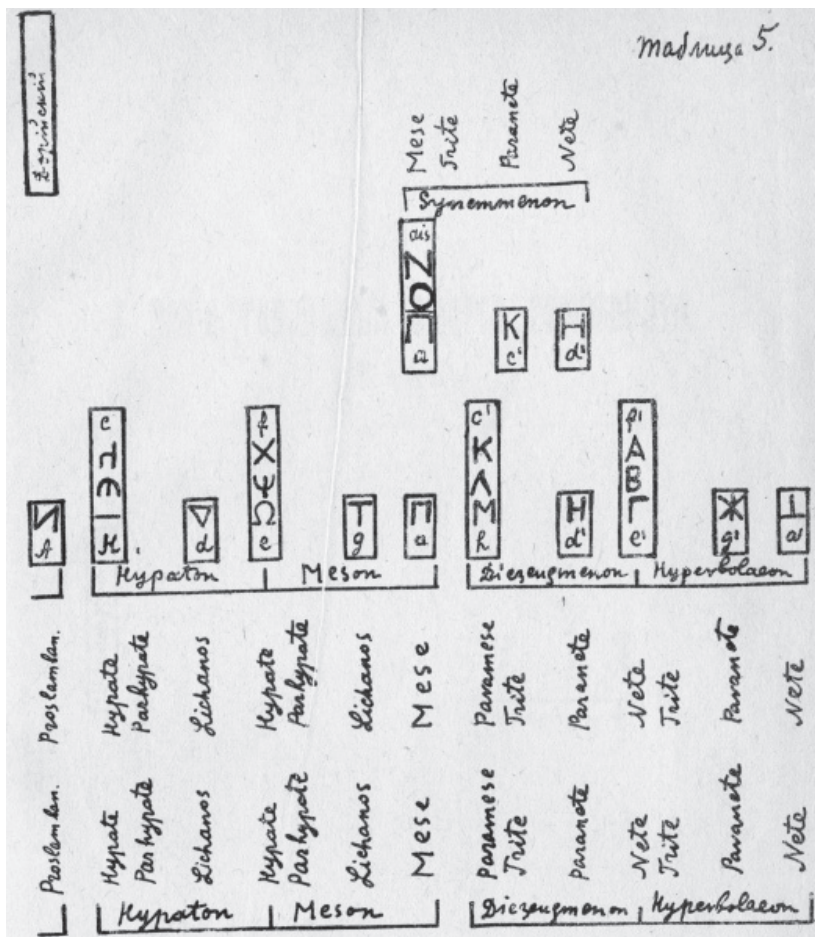
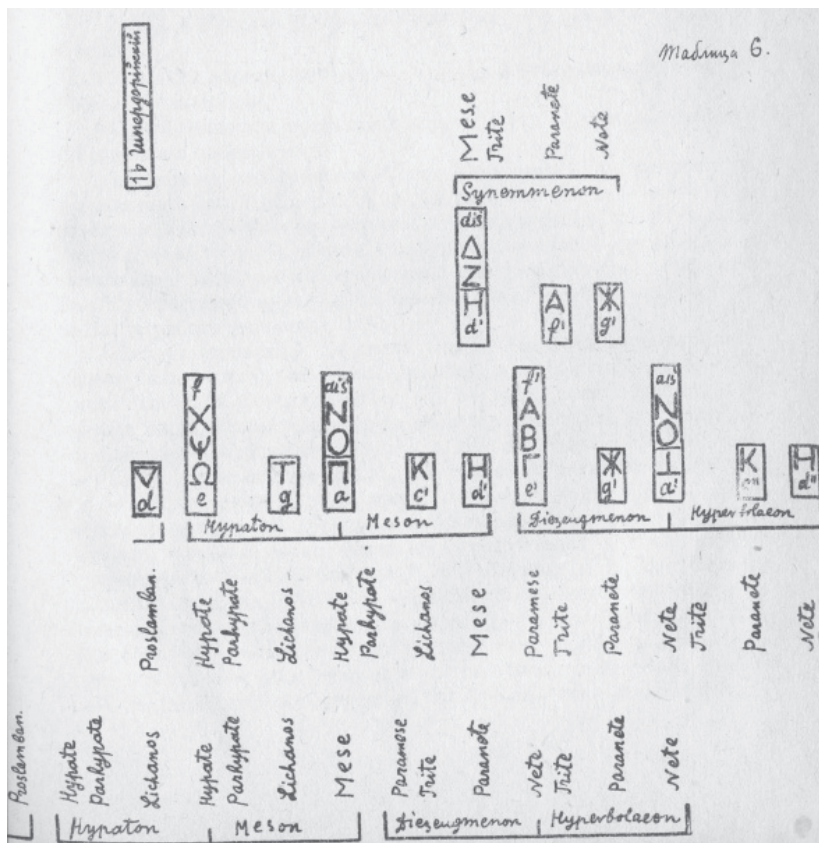


Таблица 6



Письма Б. В. Асафьева А. В. Оссовскому

А. А. Порфирьева (Санкт-Петербург)

Преамбула

Эта поначалу казавшаяся шуточной работа выросла из годами развивавшегося интереса к одной бумажке: году в 2005 или 2006-м мне поручили написать комментарий к статье Игоря Глебова «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» для переиздания институтского сборника 1924 г.¹ Асафьевым я никогда не занималась и, чтобы не ударить в грязь лицом, для начала отправилась в Кабинет рукописей поинтересоваться, какие из имеющихся там документов могли бы мне помочь. Дело в том, что так называемый комментарий вовсе не мыслился редакторами переиздания как обычные пояснения к тексту. Он должен был иметь вид эссе на тему о том, какое значение мысли Асафьева как «метод» имеют для нас – точнее, для меня – сегодня. И вчитываясь в текст «Теории музыкально-исторического процесса» того самого Асафьева, которым мое поколение было буквально изнасиловано в разных учебных заведениях, я поняла, что представления о Великом учении, отложившиеся в результате этого неприятного процесса, совершенно не соответствуют тому, что почти пылает передо мной на хрупких пожелтевших страницах. Открытие «другого» всегда сопровождается всплеском энтузиазма. И, прочитав сформулированную программу асафьевского *Sistematische*

¹ Задачи и методы изучения искусств. СПб., 2012. Проект переиздания классических трудов РИИИ был одним из направлений в подготовке к празднованию 100-летия Института.

Musikwissenschaft², я попала в привычную ловушку симпатии к немецким истокам этой «теории истории музыки», провоцировавшей желание показать, «как это было на самом деле». Поэтому упомянутая «бумажка» – «Отчет о зарубежной командировке»³, прочитанная мною чуть ли не первой, так мощно отложилась в памяти, что и сейчас, спустя десять лет, легко возникает перед глазами как образ.

Это была первая рукопись Асафьева, которую я держала в руках, и, возможно, именно касание глазом, интуитивное следование за начертанием букв сыграло какую-то роль в моем отношении к «объекту исследования», или, лучше сказать, персонажу. Потому что публикуя папочку писем Асафьева, я вовсе не собираюсь навязывать любопытствующему читателю окаменелый и однозначный «итог» научно-исследовательского процесса. За время, проплы-

² Не поленюсь ее переписать, потому что подозреваю, что не для меня одной она долго оставалась в тени официально пестуемых трудов академика. Итак, основанием постижения «музыкально-исторического» является: 1) изучение возможно большего числа рукописей произведения / произведений; 2) выявление суждений о нем современников; 3) реконструкция музыкального языка эпохи; 4) особое внимание к «проявлениям музыки в окружающем быте»; 5) анализ теоретических трактатов, современных музыкальным сочинениям, 6) обобщение распространенной композиторской практики; 7) изучение личного творческого почерка; 8) изучение современных композитору музыкальных инструментов; 9) то же в области современной исполнительской практики; 10) осознание характера контактов музыки с другими областями искусства. Кроме того, указывается на важность понимания современной композитору специфики музыкального образования, особенностей нотации, техники нотопечатания.

³ Отчет о зарубежной командировке. 1929 г. КР РИИИ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 134.

вшее сквозь мое зыбкое рассредоточенное внимание с момента первого соприкосновения до настоящей минуты, я успела 1) очень много прочесть; 2) понять, что самая лучшая история забывчива, а мифология – оглушительна, и действует даже на тех, кто ей сознательно сопротивляется.

1) Чтение было связано не столько с Асафьевым, сколько с работой над энциклопедией Института, наиболее интенсивно происходившей в 2010 и 2011 гг., когда я почти насквозь изучила содержимое фондов РИИИ и Консерватории в ЦГАЛИ СПб. В итоге энциклопедия зависла, а стопка тетрадей с архивными выписками очень даже пригодилась в комментировании писем Асафьева. Из книг реальную пользу принесли «Материалы к биографии Б. В. Асафьева» (Л., 1981), собранные и комментированные Андреем Николаевичем Крюковым, которому спешу принести хоть и запоздалую, но искреннейшую и глубочайшую благодарность. Наш добрейший Андрей Николаевич, как всегда, не заявляя никаких лозунговых позиций, представил читателям необходимейшее для понимания личности нашего героя, тактично и скрупулезно ответил почти на все вопросы, возникающие при чтении других, еще не опубликованных документов. Кстати, в «Материалах» нашлась и пресловутая «бумажка», которой ученый, разумеется, не мог пропустить.

Полезным был и сборник «Воспоминания о Б. В. Асафьеве» (Л., 1974), также составленный и во многом инициированный А. Н. Крюковым, имеющий лишь один свойственный почти всей советской книжной продукции недостаток – отсутствие алфавитного указателя. Кроме того, мне часто приходилось заглядывать в составленный Еленой Михайловной Орловой список трудов и публикаций Асафьева, напечатанный в пятом томе его «Избран-

ных трудов». Сверяясь по выложенным в сеть описям архива Асафьева в РГАЛИ, можно увидеть, что эта библиография очень надежна, и даже архивные пополнения не внесли в нее существенных изменений.

Капитальный опус, совершенно необходимый для того, кто хочет понять, где и в каких условиях происходило действие драмы, разворачивающейся перед нами в письмах, – исследование К. А. Кумпан «Институт истории искусств на рубеже 1920–1930-х гг.»⁴. Некоторые имена, упоминаемые Асафьевым, нашлись также в «Кратком словаре педагогов», вошедшем в том «100 лет Ленинградской консерватории. Исторический очерк» (Л., 1962).

Массив исследований и других текстов, опубликованных Асафьевым в 1920-е гг., достаточно полно представлен в библиотеке Института.

2) Из чтения и поисков, обусловленных необходимостью понять реалии, о которых идет речь в публикуемых письмах Асафьева Александру Вячеславовичу Оссовскому, постепенно сложилась следующая картинка.

Вопреки внушенному Консерваторией представлению «Асафьев – великий музыковед», из документов видно, что Борис Владимирович поступил на работу в Музыкальный разряд Института истории искусств прежде всего как преподаватель и, попав в благоприятную среду, предложил развернуть в нем «научно-исследовательские организации»⁵. Так

⁴ Кумпан К. А. Институт истории искусств на рубеже 1920–1930-х гг. // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. По архивным материалам. М., 2014. Книга представляет собой примерно четверть вывешенного на сайте Пушкинского Дома проекта «Институты культуры Ленинграда на переломе от 1920-х к 1930-м годам»: <http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10460> (дата последнего обращения 27 дек. 2015).

образовалась структура, научная деятельность которой была направлена на *новое качество образования* новой для России специальности Musikwissenschaft. В эту специальность входило всё перечисленное Асафьевым в «Теории музыкально-исторического процесса» и еще многое другое, поскольку начинал он с преподавания русской народной песни, а как раз в это время и не без влияния фольклорных экспедиций со студентами конденсировалось и принимало форму его ощущение интонации. Исходной позицией строительства образовательного цикла стали достижения немецких, австрийских и французских ученых, также ориентированных на обучение студентов. Из наиболее явных заимствований (в 1920-е гг. их и не думали скрывать) можно назвать целостное изучение музыкальной культуры городов – по-русски: музыкальное краеведение; расшифровку старинных рукописей с реконструкцией и изданием российских Denkmäler'ов – музыкальных произведений, ценность и очарование которых были прочно забыты. К этому присоединилось личное открытие Асафьева – процессуальность музыкального акта, – им он заразил своих поклонников тех лет. Собственно, что для него значили «процесс» и «интонация», начинаешь понимать только при чтении воспоминаний о том, как он играл на фортепиано, или – особенно – о совместном музицировании. Анатолий Никодимович Дмитриев написал, что на всю жизнь запомнил, как впервые играл с Асафьевым

⁵ Докладная записка Б. В. Асафьева в Правление ИИИ (май 1921 г.) «О создании при музыкальном факультете научно-исследовательских организаций» // Материалы к биографии Б. В. Асафьева / Сост., вступ. статья и коммент. А. Н. Крюкова. Л., 1981. С. 192–193. (В дальнейшем: *Крюков, 1981.*)

в четыре руки, и о том, что ему открылось тогда в вальсах Иоганна Штрауса.

Все это было наложено на строгие представления об элементах музыки, так что в самом начале Асафьев декларировал себя как «формалист». Затем, когда стали приставать с социологией, пригодилась метода изучения музыкального быта. Одной рукой писались «Симфонические этюды», другая посылала студента Юрия Зандера на сплошную роспись камер-фурьерских журналов, а еще одному аспиранту было предложено заняться распутыванием партитуры Арайи, чтобы привести ее в публикабельный вид, понятный музыкантам исполнителям.

Нужно преодолеть определенный барьер, чтобы почувствовать, насколько *дикими* были подобные установки в контексте тогдашнего музыкального профессионализма и в контексте ленинградской жизни того времени. Тем не менее Асафьев – организатор «музыковедения» как исследовательско-образовательного процесса – приобрел авторитет и был в 1925 г. приглашен в Консерваторию, чтобы развивать нечто аналогичное. Энтузиазм тех, кому это пришлось по вкусу, нашел замечательное выражение в... служебной характеристике 1927 г.:

Проф. Асафьев – блестящий музыкальный писатель мирового масштаба. Крупнейший русский музыкальный ученый, совершенно исключительный по своей широте эрудиции, с острым и пытливым умом. Стоит в первом ряду самых замечательных авторитетов Европы. *Основоположник русской музыкальной науки, основатель Отдела теории и истории музыки в Институте истории искусств.* Создатель самобытной школы музыкознания, сплотивший вокруг себя плеяду последователей и учеников, крупный идеолог, стоящий на уровне современности. *Его инициативой, знаниями и энергией создано в Консерватории научно-*

*музыкальное отделение. Чуткий и большой отзывчивости человек*⁶ (курсив мой. – А. П.).

Можно было бы улыбнуться стилю преувеличений, однако если связать эту характеристику, *принятую Ученым советом Консерватории*, с письмом Оссовскому из Москвы, написанным 27 марта 1927 г., т. е. за неделю до утверждения официальной бумаги, становится ясно, что характеристику сочинили⁷ специально для Главнауки, чтобы все-таки попробовать отправить Асафьева в командировку в Германию на празднование бетховенского юбилея.

Не буду распространяться о том, что зарубежная командировка входила в список особых привилегий, назначавшихся советской властью. Когда я впервые решила просмотреть письма Оссовскому, мною более всего двигало любопытство, есть ли среди них полученные из поездки, отчет о которой послужил причиной и толчком всей затеи. И если есть, что именно писал Асафьев из-за той самой границы, за которую он с трудом, но все-таки попал и за которую его больше никогда не выпускали. Доверяли ли он Оссовскому? Что его больше всего привлекло, оставило след, эмоционально взвинтило, и о чем он умолчал? Чем письма, если таковые найдутся, отличаются от официальных отчетов и описаний европейского турне в «Красной газете»?

Нужно сразу сказать, что группа «зарубежных» писем нашлась, она интересна для читателя, но в общем предсказуема. Больше всего Асафьева взволновали музыкальные впечатления и рукописи Бетховена, затем следуют богатства библиотек и общение

⁶ Характеристика Б. В. Асафьева, принятая Советом ЛГК 2 и 4 апреля 1927 г. *Крюков, 1981. С. 225–226.*

⁷ И не вообще «сочинили», а именно Оссовский ее и написал.

с коллегами (Адлер, Закс; жаль, что Курт в Швейцарии – его здесь ценят очень высоко). Асафьев ни слова не написал о гастролях оперной студии, с которой вместе поехал и ради которой, собственно, был послан. И ни слова не сообщил о своем пребывании у Прокофьевых и парижских встречах. Характерно, что в написанном позже и опубликованном Крюковым листочке, озаглавленном «Мои поездки»⁸, он педантично перечислил все пункты, которые посетил вместе с Прокофьевыми и П. А. Ламмом во время путешествия по Швейцарии, но ни в какой форме не упомянул своих спутников. Далее возникают и более неудобные вопросы: почему до сих пор не опубликована переписка Асафьева с Мясковским и Прокофьевым – персонами «самого высшего разряда»? Почему столь чтимый основоположник нашей науки до сих пор не удостоился биографии, которая не состояла бы из фигур умолчания вперемешку с откровенным враньем? Почему, наконец, в фонде Асафьева в РГАЛИ около двадцати единиц хранения не имеют заголовков и по-прежнему никому не доступны?

Если же вдуматься в смысл асафьевских научных предпочтений, обнаруживающих себя в его работах, в репертуаре концертов и оперных театров, в том, какие книги и переводы печатал Музыкальный разряд в 1922–1931 гг., станет совершенно очевидно, что список в письме № 2 демонстрирует их без всяких опасений. Об увлечении Асафьева Куртом и сходстве их основополагающих музыкальных представлений говорили еще когда я училась в Консерватории и были живы ученики Асафьева. Но это не отразилось ни в каких текстах по истории музыкознания. Никто не писал и о том, как Асафьеву при-

⁸ Крюков, 1981. С. 58–60.

шлось выживать, когда навалились диалектический материализм, чистки, комиссии и бесконечные реорганизации. В эпоху развитого социализма вторая книжечка Крюкова, тогда никем по достоинству не оцененная, была единичным независимым поступком, противостоявшим привычке изъясняться суконным языком партийных решений и думать соответствующими понятиями. Само слово «советский» в приложении к ученому-музыканту было клеймом «качества»: для убежденных – знаком того, что он – советский – намного выше каких-то там Куртов, и именно он открыл нам подлинную диалектику музыкальной мысли. Для других – сомневающихся или уже не веривших – эта метка семафора об изначальной сомнительности ее носителя.

Если непредвзято посмотреть на ситуацию, о которой рассказывают публикуемые письма, станет ясно, что в 1920-е гг. Асафьев начал как формалист с небольшим привеском феноменолога, потом, преследуя собственные цели «теории истории музыки», стал размахивать флажком социологии, чтобы успокоить преследователей. Через два года социология перестала проходить, поскольку была умопостигаемой наукой, а Великий перелом должен был способствовать утверждению нового вероучения. Пока Асафьев ездил по европам и надеялся набраться премудрости, чтобы поделиться ею с учениками, студентов Консерватории было повелено учить на клубных работников, а Институт как образовательный центр вообще постарались поскорее прикрыть. Новые программы курсов, которые непонятно на чем было основывать, – такие заботы одолели наших авгуров в начале 1930-х гг. И ведь от выбора марксистского «источника» могла зависеть жизнь, потому что необдуманная ссылка на завтрашнего «уклониста» становилась смертельно опасной – людей ножницами из энциклопедий выстригали. Стоит

ли судить нашего героя, который, оказавшись в подобном положении, сначала решил спросить у присланного партийного управленца, соответствует ли общему курсу выбранное им руководство по политической экономии (для того чтобы не промахнуться с лекциями по истории средневековой музыкальной культуры), а потом буквально возопил к Оссовскому, что вообще больше не хочет читать лекций, а будет преподавать гармонию, полифонию, композицию – практические предметы, под критерии марксизма не подпадающие.

История 1930-х гг. оставила лакуны и в институтском архиве, и в частной переписке. Учитывая количество расстрелянных бывших директоров (три), это немудрено. Напоминаю об этом не из удовольствия беречь раны, а потому что хор тех, кто сегодня воспринимает Асафьева в духе предисловия Кабалевского к его Избранным трудам, активно звучит на интернет-форумах, где старику бесповоротно отказано в проблесках мысли и пользе для чтения. На самом деле, из документов следует, что Асафьев выжил только потому, что вовремя «заткнул фонтан», прекратил отстаивать Стравинского, Берга, подлинного Мусоргского и начал сочинять музыку. После особенно тяжких событий в Институте он свернул даже сотрудничество в прессе: за два года не сделал ни одной публикации. У него были другие, многочисленные способы музыкального общения.

Не собираясь делать из него ангела, я все-таки позволю себе дать слово его восхищенным ученикам. Да, он умел очаровывать, но и сам увлекался не меньше.

Рассказывает Э. И. Каплан. Дело происходит в 1925 г. Асафьев не может найти режиссера для постановки «Бастьена и Бастьенны» в Оперной студии консерватории:

Как-то раз Борис Владимирович предложил мне поехать с ним в Детское село. Гуляя по парку, мы наткнулись на кучку детей, с увлечением во что-то игравшую. Дети были маленькие, приблизительно от четырех до шести лет. Они не обратили на нас никакого внимания, они продолжали свою игру. Какую? – не сразу поняли мы: дети играли в театр. Нам стало так же интересно, как и им. Мы начали что-то подсказывать, что-то подстраивать на песке, что-то изображать. Незаметно мы отвлекли ребят от темы и переключили на «Бастьена и Бастьенну». Они с удовольствием импровизировали на «предложенную тему», и история юной любви и доброго колдуна получила свое прихотливое и неожиданное развитие. На секунду отрезвившись, я вдруг увидел Бориса Владимировича, стоявшего так же, как и я, на коленях в песке. Шляпа была скинута, пальто нараспашку, в руках он держал воображаемую скрипку, на устах играла кокетливая девическая улыбка, и голос тонкой фистулой выводил арию Бастьенны. Я было ахнул, но дети подхватили фистулу барабанным боем и колдовской пляской Коласа, и меня снова ввергло в водоворот этого театра. Мы пели музыку, рассказывали содержание, направляя мизансцены и воздвигая из песка и листьев декорации. Где-то перед глазами мелькнули мамы, пришедшие за своими дочками и сыночками и застывшие амфитеатром вокруг нас. А мы продолжали, ставили и переставляли, играли и пели вперемежку с ребятами, направляя их и в то же время принимая от них очень театральные и очень логические подсказы. Мамы смеялись и даже хлопали нам. Закончилось хохотом. Вытирая платком слезы, Борис Владимирович выдавил из себя – ставить «Бастьенну» будете вы и, по-моему, так, как только что поставили в этом неописуемо милом театре на песке⁹.

Дмитриев, как уже сказано, поделился переживаниями, связанными с игрой Асафьева, – а играл он много и охотно, постоянно участвовал в институтских концертах – и очень живо рассказал о том, как мэтр, сидя в углу, принимал активное участие в театральных репетициях. А вот Абрам Акимыч Го-

⁹ Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л., 1974. С. 192–193.

зенпуд не менее живо поведал о том, что Асафьев транслировал музыковедам. Он записывал монологи Мастера сразу по возвращении домой, и его памяти, оживленной чувством восхищения, вполне можно доверять. Асафьев любил вспоминать Европу. Разговор происходит в Москве в 1944 или 1945 г. После длинного экскурса в Зальцбургский фестиваль и изумительного описания шедшего там площадного спектакля по пьесе Гофмансталя «Каждый человек» Асафьев страниц через пять переходит к общим ощущениям:

Дни моего пребывания в Зальцбурге и Вене <...> навсегда останутся для меня незабвенными, как и поездка в Германию, Швейцарию. Я все время вспоминал слова Версилова из «Подростка» о священных камнях Европы. Здесь всё для меня близко, потому что я шел по следам дорогих моему сердцу Моцарта, Шуберта, Бетховена. Вы знаете, никогда дотоле я не чувствовал их так близко, как здесь. Бродя не только по Пратеру – там всегда много народу, но по улочкам и переулкам Вены, вслушиваясь в песни, в музыку, что неслась из открытых окон, что играли военные оркестры (это были не только марши и вальсы, но и мелодии Моцарта и Шуберта), я по-настоящему ощутил сердечность этой музыки. Я и ранее был моцартианцем, но теперь утвердился в этом. Тогда я много работал в библиотеках, в архивах. Собрания Вены, Берлина, Бонна – там я смотрел рукописи Бетховена – огромны и драгоценны. Да, да, когда видишь почерк композитора – небрежно набросанное, перечеркнутое, заново написанное, – понимаешь и чувствуешь непосредственную близость к художнику. Я пережил то же чувство, какое испытывал, глядя на рукописи Пушкина и Глинки у нас. Что это – трепет, благоговение? Вероятно. Но было и другое. Благоговение исключает возможность изучения. А здесь слух и зрение обострились – я видел и слышал, как рождается мелодия и гармония, словно я становился сопричастным процессу творения мира. Это незабываемо¹⁰.

¹⁰ Воспоминания о Б. В. Асафьеве. С. 217–218.

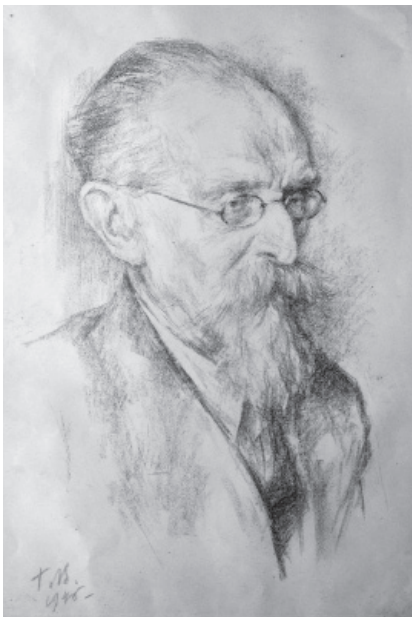
Читатель уже понял что за текстами Асафьева мне видится увлекающийся и увлекающий, непосредственно музыкальный человек-артист (по Блоку), раздражающе нелепый в других ипостасях. Думаю, что его слишком много оценивали, и пора к нему просто присмотреться, постараться его почувствовать. И мне кажется совершенно невинным вернуться к его изучению, которое по разным причинам почти не состоялось. Мне, впитавшей с медом речей Аркадия Иосифовича Климовицкого именно асафьевского «Бориса Годунова» и не его одного, сейчас очевидно, что несмотря на все издержки «советского», многие ценности Асафьева мое поколение восприняло так рано, что они действуют сами по себе, помимо сознания.

Публикуемые письма и записки написаны на самых разных листках: почтовых; из блокнота; оторванных от более крупных листов и т. д. Чернила синие, зеленые; карандаш. Все письма не имеют конвертов. Нумерация писем и листов нанесена карандашом при описи. Хранятся в фонде А. В. Оссовского (КР РИИИ. Ф. 22. Оп. 1. Ед. хр. 27). В начале каждого публикуемого письма стоит его порядковый номер, затем число (если в квадратных скобках – добавлено мной: Асафьев писал число то в начале, то в конце писем). Письма № 40–47 не датированы автором, они были кем-то сложены вместе и помещены между письмами 1939 и 1942 гг. Как выяснилось, они относятся к разным годам, и я постаралась установить примерное время их отправки по содержанию, не нарушая архивной нумерации листов.

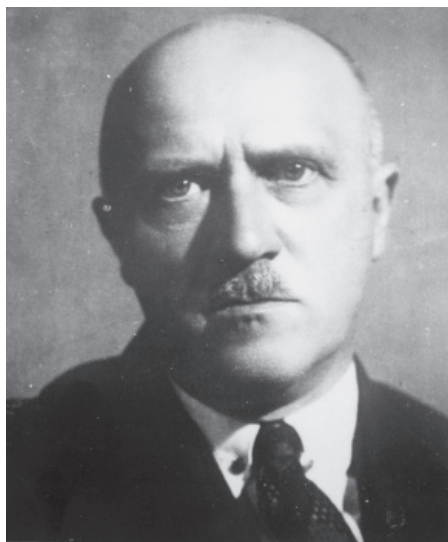
В публикации нумерация обозначена в начале каждого листа цифрами в круглых скобках. Все подчеркивания в тексте писем принадлежат их автору или Оссовскому (красный карандаш). Примечания

Асафьева отмечены звездочкой, мои примечания – цифрами. При расшифровке сохранены все особенности правописания и пунктуации Б. В. Асафьева. В примечаниях использовано небольшое количество писем Оссовского, хранящихся в фонде Асафьева в Музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Еще восемь писем Оссовского имеется в РГАЛИ (Ф. 2658. Оп. 1. Д. 652), но привлечь их к настоящей публикации не удалось по чисто техническим причинам. Письма дополнены воспроизведением текста небольшой статьи Асафьева, впервые опубликованной в сборнике «В годы Великой Отечественной войны. Воспоминания, материалы» Л., 1959. С. 27–37. В ней есть и фотографии, но, скажем так, – условные, не поддающиеся перепечатке. Публикация была сделана по докладу, произнесенному на заседании «Музыкального сектора Института истории искусств Академии наук СССР» (с. 27), т. е. событие состоялось в Москве. В рассказе Асафьева много подробностей о том, в каких обстоятельствах писались блокадные труды и письма; есть и совершенно удивительные детали.

Санкт-Петербург, 27 декабря 2015 г.



Г. Верейский. Портрет А. В. Оссовского. Литография. 1946 г.



Б. В. Асафьев. Фотография. Б. д.



Б. В. Асафьев в своем кабинете. Фотография. Б. д.



Б. В. Асафьев в своем кабинете у рояля. Фотография. Б. д.

№ 1

22/1 1922

(1) Глубокоуважаемый Александр Вячеславович!

Меня очень мучает, все-таки, вопрос о заголовке. Мне думается, что он гораздо серьезнее, чем я к нему вчера отнесся. Ведь мы выступаем с новой благой вестью после долгих лет молчания. Надо, чтобы название говорило всем. Слово «Филармония» неизбежно поведет к представлениям об исключительно местном органе, в пределах одной лишь вотчины. Меня это беспокоит. Дело уж очень хорошее, жаль его испортить. Поэтому, я, подумав, отстаиваю титул «Орфей»¹. Мы, музыканты, (2) имеем на него право больше, чем кто либо и, мне кажется, надо просто не считаться с тем, что какое-то там издательство наименовалось раньше нас. Думаю, что и издательство-то не из крупных, хотя и не видел ни одной книжки. Да и зачем менять хорошее пришедшее на ум и всем нам понравившееся на таком хорошем заседании-встрече заглавие на искусственные поправки!? Мне вот только об этом и хотелось Вам написать, ибо зайти сам не могу – мне сегодня очень

¹ Речь идет о названии цикла музыковедческих исследований, намеченного к изданию в Институте истории искусств. «Орфей» – не издательство, а серия книг, издававшаяся «Мусагетом» в 1910-х гг. Под этой маркой вышли «Цветочки» Св. Франциска Ассизского, «Аврора» Я. Бёме, «Проповеди и рассуждения» Майстера Экхарта и несколько других книг духовного содержания. Курировал серию Вяч. Иванов. См.: *Безродный М.* Издательство «Мусагет» // Книжное дело в России во второй половине XIX – начале XX в.: Сб. науч. трудов / Ред. Н. Г. Патрушева. СПб., 2004. Вып. 12. С. 40–56. См. также: URL: http://musaget.narod.ru/musaget_bezrodnj.htm (дата последнего обращения: 08.07.2014).

нездоровится. Привет Эм[илию] Альб[ертовичу]² и Арт[уру] Серг[еевичу]³, сам он зайдет. С уважением.
Б. Асафьев.

№ 2

[23/I 1925]

(3) Дорогой Александр Вячеславович!

Посылаю, как обещал, мой Curriculum vitae. Потерял прежние и потому провозился долго над составлением нового. Увы, кое что пропустил, ибо точно не помню. Программу курса сделать не успел⁴. Простите великодушно. Я представляю ее тотчас как будет нужно. Название курса значит такое: «Учение об основных элементах музыки и история развития музыкальных форм». Курс основан на важнейших достижениях современ[енного] музыкознания по ра-

² Купер Эмиль Альбертович (1877–1960), дирижер, в 1919–1924 гг. главный дирижер Мариинского театра и Филармонии, профессор Консерватории, в 1924–1926 гг. – главный дирижер Рижского оперного театра.

³ Лурье Артур Сергеевич (Artur-Vincent Lourié, 1892–1966), композитор, ученик А. К. Глазунова. В 1920–1922 гг., как и Асафьев, деятель МУЗО Наркомпроса. В 1921 г. работал в Институте. В письме Жаку Гандшину (осень 1921 г.) Асафьев сообщил: «К нам милостью высшей назначен Лурье, как действительный член, т. е. профессор. Ничего против него лично не имею, но рука у него недобрая: на что свою лапу наложит – погибнет растение». См.: *Крюков А. Н. Материалы к биографии Б. В. Асафьева. Л., 1981. С. 96.* (В дальнейшем: *Крюков, 1981.*) Упоминаний о Лурье-сотруднике в архиве Института (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82) не обнаружено.

⁴ В этом письме речь идет о делах Ленинградской консерватории. Оссовский – заместитель А. К. Глазунова, Асафьев – глава Научного отделения Научно-композиторского факультета (только что приглашен).

ботам Римана⁵, Шеринга⁶, Адлера⁷, Аберта⁸, Курта⁹, Combarieu¹⁰, Lach'a¹¹, Rutz'a¹² и др., включая мои собственные воззрения, проверенные теперь по последним данным западной науки о музыке. Курс преподаю двухгодичный при 4 лекц[ионных] часах и крайне желательном семинарии для лиц желающих специализироваться¹³. Семинарий намерен посвя-

⁵ Риман Карл Вильгельм Юлиус Хуго (Riemann, 1849–1919), немецкий музыковед; с 1914 г. директор Института музыкальной науки.

⁶ Шеринг Арнольд (Schering, 1877–1941, немецкий музыковед; в 1904–1939 гг. главный редактор *Bach-Jahrbuch*.

⁷ Адлер Гвидо (Adler, 1855–1941), австрийский музыковед; в 1894–1938 гг. руководил изданием серии *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* («Памятники музыкального искусства Австрии»).

⁸ Аберт Герман (Abert, 1871–1927), немецкий музыковед, глава академической комиссии по изданию серии *Denkmäler der Deutschen Tonkunst* («Памятники немецкого музыкального искусства»).

⁹ Курт Эрнст (Kurth, 1886–1946), австрийско-швейцарский музыковед.

¹⁰ Комбарье Жюль Леон Жан (Combarieu, 1859–1916), французский историк музыки.

¹¹ Лаш Роберт (Lach, ум. в сент. 1958), венский музыковед из окружения Г. Адлера. В 1926 г. опубликовал работу *Das Konstruktionprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache u. Literatur* («Принцип повтора в конструкциях музыки, языка и литературы») (*Acad. d. Wiss. Wien*).

¹² Рутц Ханс (Rutz, 1889–1973), немецкий музыковед из Веймара; в 1930-е гг. упоминается в изданиях национал-социалистов.

¹³ Возможно, программа находится в архиве Асафьева в папке «Планы и программы курсов по истории, социологии и теории музыки, музыкальной эстетике и др.» (РГА-ЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Д. 265). Некоторые из них опубликованы: *Крюков, 1981*. С. 231–241. См. также: «Учебный план

тить истории учений о мелосе, гармонии, контрапункте и ритме. Курс охватывает фольклор, эволюцию муз[ыкального] языка и средств муз[ыкального] выражения, а главное историю форм, как процесс непрерывного развития в связи с анали- (4) зом памятников муз[ыкального] творчества и трактатов о музыке так, чтобы *дело* художников всегда соответственно рассматривалось и со стороны практического овладения материалом и со стороны умозаключения о сделанном. Думаю, что в этот курс войдут четыре из намеченных Вами: повышенно исторический, народное творчество, учение о мелодике и – частью – история инструментовки, как одного из средств выражения.

Ваш Б. Асафьев
23/I 1925 г.

№ 3

[2/VI 1926]

(5) Дорогой Александр Вячеславович!

Не сердитесь на меня, но быть сегодня на заседании оперного комитета¹⁴ как и вообще в Консерватории не могу. Надеюсь вы меня поймете. Мне надо собраться с духом и многое обдумать и решить после происшедшего.

Ваш Б. Асафьев
2/VI 1926

№ 4

[20/XII 1926]

(6) Дорогой Александр Вячеславович!

Не сердитесь на меня. Я не приеду. Ведь кажется важного ничего нет, а я хочу серьезно полечиться и

и объяснительная записка для музыковедческого факультета Ленинградской консерватории». 1925–1929. (РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Д. 23).

¹⁴ Видимо, имеется в виду консерваторский комитет, решавший дела оперной студии. Асафьев добивался полно-

отдохнуть. Сердце возбуждается при каждом движении, усталости, разговоре и т. д. А тут меня еще Филармония доняла. Вас я буду рад видеть всегда, когда вы захотите проехаться к нам [одно слово нрзб.] вместе с супругой! И Алекс[андр] Конст[антинович] собирался побывать¹⁵. Хотя я никуда далеко не хожу и не уезжаю, но все таки накануне как надумаете, дайте телеграмму. От телефона я отказался: авансы замучили. Но с переговорной станции всегда можно сказать. № телеф[она] прежний 168. Ягинев¹⁶ очень просил вам напомнить о визе от уполномоченного на книгу «Труды конференции».

Дорогой Алекс[андр] Вяч[еславович], позвольте без всяких неискренности поблагодарить вас, Ал[ександра] Конст[антиновича] и Верховина¹⁷ за ласковое и доброе отношение ко мне. (7) Если я выскочу из тяжелого состояния и жизненной неурядицы, в какой нахожусь, после ряда всяких житейских неудач и шестилетней жизни в сыром помещении, то только благодаря Вам и Консерватории. Особенно я признателен Алекс[андру] Константиновичу, принимая во внимание все несходство моих вкусов с его. Но ведь его-то я нежно люблю, как и всю прошлую русскую музыку! Чем же я повинен, если я честно и открыто защищаю Мусоргского и Страв[инского] и Прокофьева, музыку которых я тоже слышу, как слышу совр[еменную] жизнь и ее требования. Если бы Ал[ександр] Конст[антинович] это понял. Всего

ценных постановок с оркестром и мечтал о современном репертуаре.

¹⁵ Б. В. Асафьев недавно переехал в Детское Село (г. Пушкин) и приглашает в гости А. В. Оссовского и А. К. Глазунова.

¹⁶ Неустановленное лицо.

¹⁷ Верховин Адольф Наумович – проректор Консерватории по административно-хозяйственной части во второй половине 1920-х гг.

вам доброго, дорогой Алекс[андр] Вяч[еславович],
помните, что я всегда рад вас видеть.

Ваш Б. Асафьев
20/ XII 1926

№ 5

[23/III 1927]

(8) Дорогой Александр Вячеславович!

Присланные мне произведения Ружицкого¹⁸ просмотрел с большим интересом. Очень рад был познакомиться с этим талантливым, столь свободно владеющим техникой и обладающим хорошим вкусом композитором. К сожалению оба сюжета, на которые написаны оба сочинения, не соответствуют тому, что желательно для нашего театра. «Эрос и Психея» – насквозь идеалистическая концепция. «Пан Твардовский» – глубоко национально польское произведение – принадлежит к типу блестящих фантастических = феерических балетов, от которых наша балетная сцена уходит. Все-таки я бы хотел еще поискать среди польских сценическо=музыкальных произведений что либо нам подходящее. Не непременно нужно, чтобы сочинение было современным по музыке.

Преданный вам Б. Асафьев
23/III 1927.

№ 6

[26/III 1927]

(9) Дорогой Александр Вячеславович!

Я не посылаю письма Алек[сандру] Константиновичу¹⁹. У меня было предчувствие неладного. И действительно со мной поступили в Москве так, как не поступают с людьми, поездку которых считают

¹⁸ Ружицкий Людомир (Rózićky, 1883–1953) – польский композитор, участник объединения «Млада Польша».

¹⁹ А. К. Глазунов.

нужной и рекламируют²⁰. Коротко: я потратился на паспорт (50 р.), на билеты, на карточки, на анкеты, на кое какую одежду и т. д., а поехали Яворский²¹ (в 4 раз!), Ив[анов]-Борецкий²² и Лебединский²³. Отказано мне, Мясковскому²⁴ и Мелких²⁵, после того как нас же манили и после того, как мы проделали всю процедуру. Я совершенно упал духом. Единственный человек, который меня поддержал – М. П. Кри-

²⁰ Речь идет о поездке в Вену на бетховенские торжества, приуроченные к 100-летию кончины композитора. Как видно из письма, поехали только москвичи во главе с активистом РАПМа, который в тот момент еще не окончил Консерваторию. Документы, представленные Асафьевым для этой поездки, имеются в РГАЛИ (Ф. 2658. Оп. 1. Д. 800).

²¹ Яворский Болеслав Леопольдович (1877–1942), музыковед, пианист, композитор. В 1921–1925 гг. заведующий отделом музыкальных учебных заведений Главпрофобра, в 1922–1930 гг. председатель музыкальной секции и член Ученого совета Наркомпроса, в 1921–1931 гг. – действительный член ГАХН (позднее ГАИС), в 1927 г. почетный член Института истории искусств.

²² Иванов-Борецкий Михаил Владимирович (1874–1936), музыковед, композитор, педагог, создатель Научно-исследовательского отделения Московской консерватории, ученый секретарь ГИМН.

²³ Лебединский Лев Николаевич (1904–1992), в 1925–1930 гг. председатель РАПМ, в 1930 г. окончил научно-композиторский факультет Московской консерватории. Впоследствии известен как исследователь башкирского фольклора. О поездке опубликовал статью «Бетховенские торжества в Вене» (Правда. 1927. № 88).

²⁴ Мясковский Николай Яковлевич (1881–1950), композитор, друг и доверенное лицо Асафьева. В фонде Мясковского в РГАЛИ сохранилось 271 письмо Асафьева за 1908–1944 гг.

²⁵ Мелких Дмитрий Михеевич (1885–1943), композитор, ученик Яворского, в 1926–1927 гг. соредатор журнала «Современная музыка».

сти²⁶. Он говорит, что надо немедленно хлопотать об единоличной командировке со льготой на паспорт, и что он берется попробовать, если ему возможно скорее пришлют обращенное к Главнауке ходатайство о желательности моей командировки с целью музыковедческой (работа над курсами, **(10)** необходимость чтения и личного знакомства с муз[ыкальной] жизнью и муз[ыкальными] деятелями). В письме к П. И. Новицкому²⁷ я подробнее пишу о том же. Такие ходатайства нужны от Консерватории и Института. Послать на имя Кристи, но с обращением в Главнауку. Я вероятно задержусь в Москве дня два-три, т. к. чувствую себя нехорошо, а потом вернусь. Поэтому все посылать надо на имя Кристи.

В Москве я узнал, что Боннская поездка для меня урезана, т. к. наша Консерватория ходатайствует за Щербачева²⁸. Итак, мне ничего не остается делать,

²⁶ Кристи Михаил Петрович (1875–1956), старый большевик, в 1900-е гг. крымский журналист, издатель газет «Южный курьер», «Накануне», «Южный листок» и др., вышедших в Керчи и одна за другой закрывавшихся за антиправительственную пропаганду. Затем швейцарский эмигрант, вернувшийся в Россию в том самом «пломбированном вагоне». Почетный член «Русского общества любителей мироведения», запрещенного и разгромленного в 1932 г. В 1918–1926 гг. деятель петроградского Наркомпроса, в 1926–1928 гг., т. е. в то самое время, к которому относится письмо Асафьева, занимал пост заместителя начальника Главнауки, в 1928 г. стал директором Третьяковской галереи. В 1937 г. был арестован за то, что в разделе «Формальные искания» продолжал выставлять В. В. Кандинского и К. С. Малевича. Но в мясорубку не попал, был выпущен и назначен председателем Московского союза художников (1938–1948).

²⁷ Новицкий Павел Иванович (1888–1971), искусствовед, в 1927 г. заведующий Художественным отделом Главнауки.

²⁸ Щербачев Владимир Владимирович (1889–1952), композитор, ученик М. О. Штейнберга. В 1920–1923 гг. председатель МУЗО Наркомпроса. В 1921–1925 гг. работал

как просить о командировке сейчас и если не дадут, то успокоиться и забыть об Европе. Она для более способных и ценных людей. Еще просьба: очень прошу снять мою кандидатуру в кандидаты Членов Правления²⁹. Я чувствую себя абсолютно неспособным к какой бы то ни было деятельности, кроме специально=научной, педагогической и литературной. Я хочу замкнуться. [Подчеркнуто карандашом и отмечено им же на полях. – А. П.] Посылаю Вам привет. За вас я спокоен. Уезжая, я узнал, что студенчество с вами.

Ваш Б. Асафьев
Москва 26/III 1927

№ 7

[14/V 1927]

(11) Дорогой Александр Вячеславович!

Я очень хотел быть сегодня на «Фаусте», но мне бесповоротно не везет. Ночью опять стало что-то нарывать под носом, но чуть левее. Сегодня лежу не

в Музыкальном разряде Института истории искусств, в 1923–1931 и в 1944–1948 гг. профессор класса композиции Ленинградской консерватории.

²⁹ Имеется в виду Правление Ленинградской консерватории. В его составе было пять членов. Асафьев был избран в Правление летом 1925 г., через несколько месяцев после его приглашения в Консерваторию. Состав Правления, утвержденный 5 июня 1925 г.: ректор – Глазунов, проректор по учебной части – Оссовский, его заместитель – Асафьев, проректор по административно-хозяйственной части – Верховин, член правления по делам учащихся – Городинский (*Крюков, 1981. С. 223.* Городинский Виктор Маркович, 1902–1959, музыковед и музыкальный деятель, в 1925 г. – студент Консерватории). Из опубликованного А. Н. Крюковым «Протокола... о новом составе Правления» от 28 марта 1927 г. видно, что мнения насчет Асафьева и его отказа разошлись. Глазунов прямо заявил: «Я с присутствующей профессурой стою за проф. Штейнберга и против Асафьева» (*Крюков, 1981. С. 225.*)

двигаюсь. Опять та же история: вероятно образуется фурункул. Надеюсь только на то, что рано захватили и, б[ыть] м[ожет], удастся разогнать. У меня до вас два дела: не помню, говорил ли вам, что в среду в 11 часов у меня в семинарии доклад Белого³⁰. Очень хочется, чтобы вы были. После Белого доклад Сергеева³¹. С Белым я поговорил по душам часа два, узнал в нем интереснейшего человека невероятной скромности и даровитости. Я досажую, что я не познакомился с ним раньше, а сам он стеснялся придти ко мне. Я бы горячо выдвинул его в аспирантуру. А теперь это поздно?! Во всяком случае надо найти возможность поддержать этого человека, но осторожно, не показывая вида, что ему хотят помочь – а то опять замкнется. Он хочет работы. Буду вас умолять

³⁰ Белый Юрий (Георгий) Кондратьевич (1901–1942), музыковед. В 1922 г. окончил Консерваторию в Тифлисе, в 1926 г. – Ленинградскую консерваторию по классу композиции (ученик А. М. Житомирского), в 1927–1930 гг. – аспирант-музыковед Асафьева в Ленинградской консерватории. С 1928 г. – научный сотрудник второй категории (без зарплаты) в Институте истории искусств. В 1929–1931 и в 1935–1936 гг. преподавал историю музыки в Консерватории. Личное дело Белого сохранилось в фонде Консерватории ЦГИА СПб (Ф. 298. Оп. 2. Д. 227).

³¹ Сергеев Николай Николаевич (1908–1998), музыковед, педагог, учился в аспирантуре у Асафьева. В 1920-е гг. секретарь музыковедческого отделения Ленинградской консерватории. В 1927 г. Асафьев упоминает его как своего спутника в путешествии «поездом в Новгород, оттуда паромом по Ильменю и Ловати в Старую Руссу – поездом в Псков – Тригорское, Михайловское, Пушкинские (Святые) горы – Псков – Детское» (Крюков, 1981. С. 60). Сохранил некоторые рукописи Асафьева, считавшиеся утерянными. В 1960–1970-е гг. преподавал в Музыкальном училище им. М. П. Мусоргского и в ДМШ Московского района. См: *Климовицкий А. И.* Николай Николаевич Сергеев // Музыкальная академия. 2013. № 4. С. 43–44.

помочь мне в необходимости его поддержать. Второе дело малое: кажется, в Ленинграде Юровский³². Если вы его увидите, дайте ему мой телеф[он] в Детском и адрес на всякий случай. Главное: привет ему и просьба позвонить.

Всего доброго. Ваш Б. Асафьев
14/V 1927

P. S. Очень волнуюсь, но надеюсь, что захватив нарыв сразу, ко вторнику ликвидирую. Я был и у вас кислый, оттого что еще в среду что-то было не то уже, а четверг и пятницу еле-еле дотянул.

№ 8

[20/VIII 1927]

(12) Дорогой Алек[сандр] Вяч[еславович]!

Приветствую вас. В самом начале будущей недели я буду в Консерватории, чтобы вас повидать. Если бы вы позвонили в Детское, когда это лучше всего сделать, чтобы поговорить, не отрывая вас от работы.

Тлф. 168.

Сегодня же пишу вам по делу. Если не ошибаюсь сегодня в субботу есть экзамен по ф[орте]-п[иано]. Я знаю, что вакансий мало, но я очень прошу вас обратить внимание на экзаменующуюся из Омска барышню по фамилии Яшерова. Я имею точные сведения, что она имеет давнее родство с Балакиревым по материнской линии. Я не знаю ее муз[ыкального] дарования и ее игры, но если она не бездарна, мне думается, ее следовало бы поддержать, если только (13) есть какая л[ибо] возможность. Она очень

³² Скорее всего это Юровский Александр Наумович (1882–1952), пианист, музыкально-издательский работник, в 1920-е гг. заведующий Музыкальным сектором Госиздата. В архиве Асафьева хранятся восемь писем Юровского этого времени (РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Д. 757).

скромная. Лично я своей просьбой вовсе не хочу чего л[ибо] преуказывать, но лишь обращаю ваше внимание, зная хорошо, что вы меня поймете и что это останется между нами, п[отому] что это было бы добрым делом. Думаю, что я еще не опоздал.

Ваш Б. Асафьев
20/VIII 1927

№ 9

[8/IX 1927]

(14) Дорогой Алек[сандр] Вяч[еславович]!

Я ото всех прячусь и неистово работаю. В субботу я привез вам уже 150 страниц переведенного курса³³. [подч. красным карандашом] Можно будет отдавать переписывать. Переделывать приходится на каждом шагу – в сущности курс наполовину будет мой. Число листов скажу в субботу. К 20 сентября рассчитываю вам сдать все, и тогда сразу же возьмусь за первый выпуск Курта³⁴ [подч. красным карандашом] и приготовлю его к 30 сентября вместе со своей книжкой о русской интонации³⁵ которая

³³ Асафьев работает над переводом учебника К. Нефа «История западно-европейской музыки» (Л., 1930. 324 с. 2-е изд. – 1938). Подробности будут ясны из писем.

³⁴ Можно заключить, что предполагалось выпустить несколько книг Курта и что «Основы линейного контрапункта» к сентябрю 1927 г. Эвальд уже перевела, как она сообщает в Предисловии (*Курт Э. Основы линейного контрапункта / Пер. З. В. Эвальд. Ред. Б. В. Асафьева. М., 1931. С. 10*). В лавине архивных материалов, которую мне пришлось просмотреть, мелькнул и перевод «Романтической гармонии», сделанный между 1927 и 1929 гг., но не могу вспомнить фамилию переводчика. Вообще работа над переводами фундаментальных немецких исследований была «барщиной» аспирантов Асафьева, учившихся в 1925–1930 гг.

³⁵ В библиографии Е. М. Орловой упоминается рукопись «Обоснование русской музыкальной интонации» (22 с.

готова и требует только просмотра. Итак, все это вполне реально. Вопрос только выдержит ли голова. Но пусть лучше реализуются курс и Курт, чем будет цела голова. Кроме того у меня совсем готовы для записи [Введение и первая часть Вузовского курса истории [подч. красным карандашом] (XIX век – его первая часть!)]³⁶ В работе мне помогает флюс, а потому не соблазняет хорошая погода.

Привет. Б. Асафьев
8/IX 1927

№ 10

[12/X 1927]

(15) Дорогой Александр Вячеславович!

Очень прошу вас меня выручить: у меня наиподлиннейший бронхит. Это трудно начиналось уже с субботы. Сейчас сильно ломает. Конечно, я не сорву

1925–1926). См.: *Асафьев Б. В.* Собрание сочинений. М., 1957. Т. 5. С. 314. Далее: *Орлова. Библиография*).

³⁶ По-видимому, речь идет о книге «Русская музыка от начала XIX в.», которой Асафьев сначала хотел «дополнить» учебник Нефа. В 1927 г. рукопись была готова. В письме Прокофьеву от 21 октября 1930 г. Асафьев писал: «<...> Книга была уже в 1927 сделана. Потом я чинил что мог и злился». Цит. по: *Асафьев Б. В.* Русская музыка. XIX и начала XX века. Л., 1968. С. 5. Из предисловия узнаем, что книга должна была печататься под грифом Ленинградской консерватории в Музсекторе Госиздата, но выйти в благоприятное время не успела и была опубликована издательством «Academia» в 1930 г. К этой дате РАПИМ успел победить и АСМ и самого Асафьева, чем и объясняется его замечание в письме. В результате переделок Стравинский еле попал в список упоминаемых, пришлось убрать культовую музыку etc. Последний печатный лист издательство просто выбросило. Часть рукописи Асафьева, которую редакторы привлекли к изданию 1968 г., сохранилась у педагога Музыкального училища им. М. П. Мусоргского Н. Н. Сергеева (см. прим. 31).

заседания и приеду, но к самому заседанию т. е. к 5 часам. Так как завтра четверг и я буду сидеть дома над Куртом – то, значит, беды не будет. Но сейчас ехать на беседу с музыковедами не могу. Прошу вас вызвать Сергеева и просить его сказать, чтобы все пришли в субботу и чтобы не сердились, что я заставил зря прийти. Я приду в Консерваторию в 5 1/4 часов, самое большее 5 ч. 20 мин. и очень просил бы его перед заседанием со мной свидеться.

Затем, вероятно, вы увидите Каплана³⁷. Надо ему сказать, чтобы в четверг ко мне не приезжал. Впрочем, вероятно, я сам его увижу вечером на заседании у Мусиной³⁸.

Еще: придется отложить беседу с Бергельсоном до субботы (пусть Сергеев ему скажет).

Еще: как быть с Войткевич? Б[ыть] м[ожет] вы с ней поговорите без меня? Она все просит отпустить душу на покаяние. И боится, и дрожит. Она такая жалостливая и жалостная, что у меня рука не поднимется ей отказать. Б[ыть] м[ожет] взять ее на год? Попробовать? Или успеем с ней побеседовать перед самым заседанием? О Тимофееве³⁹ еще узнал вчера

³⁷ Каплан Эммануил Иосифович (1891–1961), оперный режиссер, профессор кафедры оперной режиссуры. Историю своих отношений с Асафьевым и поездки на Зальцбургский фестиваль, о которой речь пойдет дальше, Каплан очень живо и подробно рассказал в воспоминаниях «Мои университеты» – Борис Владимирович Асафьев: Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л., 1974. С. 189–225. (В дальнейшем: *Воспоминания об Асафьеве*.)

³⁸ Мусина Дарья Михайловна (1870–1947), певица; преподавала пластику и пение в оперном классе, участвовала в подготовке спектаклей Оперной студии.

³⁹ Тимофеев, Бергельсон, Войткевич – очевидно, студенты, которых решают брать или не брать в аспирантуру.

беспокоящие меня вещи, и в то же время Кушнарев⁴⁰, по словам Финагина⁴¹, верит в этого субъекта и даже говорил, что Тим[офеев] великолепно усвоил книгу Танеева⁴². Финагин из разговора с ним убедился, что ничего он не усвоил – все это наглые самоуверенные слова. Полферов⁴³ в п'ой степени! Простите, что Вас беспокою. Итак, до вечера.

Привет. Б. Асафьев
12/X 1927

№ 11

17/X 1927

(16) Дорогой Александр Вячеславович!

Очень поджидал вас. Что-то видимо опять вас задержало. Ужасно досадно. У меня ни то бронхит, ни то легкий катар верхних дыхательных путей, т[ак] к[ак] сиплю и кашляю. Скрипучее дерево какое-то. Чтобы не терять времени, я пользуюсь простудой и вставляю в Nef'a русскую музыку XIX века: оперу и симфонию в плане (исторического) объяснения важнейших явлений. Думаю, что этим вас порадую. Вряд ли удастся вставить камерную музыку,

⁴⁰ Кушнарев Христофор Степанович (1890–1960), композитор, музыковед, легендарный учитель полифонии. Преподавал в консерватории с 1925 г.

⁴¹ Финагин Алексей Васильевич (1890–1942), музыковед; в 1922–1929 гг. ученый секретарь сначала Музыкального разряда, а затем – Института истории искусств.

⁴² *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. Лейпциг. М. П. Беляев, 1909.

⁴³ Полферов Яков Яковлевич (1891–1966), музыковед, дирижер, композитор (ученик М. О. Штейнберга). В 1921–1924 гг. в Петрограде: директор 4-го Музыкального училища, редактор журнала «Ежегодник Петроградских гос. акад. театров», чиновник Наркомпроса. Упомянут в «Записных книжках» Штейнберга как автор музыки к спектаклю alexандринского театра «Антоний и Клеопатра» (1923).

ибо это усложнит изложение. Посылаю вам еще десять тетрадей. Работаю напряженно все время, но с удовольствием. Curt'a пока отложил, чтобы закончить р[усскую] музыку в учебнике. Я надеялся зачитать вам вчера свое введение к интонации. Мне не хочется сдавать для переписки не прочитав вам. Очень беспокоюсь о совещании по журналам. Я убедился, что «Музыка и музыканты» это совсем не то, что хотите вы. Так мне кажется. Я даже думаю, что не лучше ли действительно разделить? Академич-**(17)** ным как сборники этого журнала не сделать, а живой злободневный журнал, конечно, нужен не менее сборников. За эти дни я даже сообразил как его сделать. Сообразил также как построить на новых началах аспирантский семинарий по социологии. Совсем краткую программу с основными тезисами посылаю вам на просмотр (копии нет!)⁴⁴. Здесь есть любопытные положения, которые я тороплюсь зафиксировать за собой, чтобы не вышло как с Лосевым⁴⁵. В этой программе я не затронул еще пресловутого вопроса о форме и содержании, динамической теории музыки, психологических учений etc. Но в данном случае это не важно. Приеду я только в пятницу утром прямо на лекцию по истории музыки и надеюсь завезти всего Neř'a. Еще мысль давно мелькнувшая: у Neř'a нет главы о фуге (возникновение и эволюция канонических форм). Не вставить ли там, где глава о Бахе, главу «Wohltemperirtes Klavier»? А в XIX веке главу: краткий обзор муз[ыкально] теоретических учений и практической мысли о музыке?

Привет. Ваш Б. Асафьев

⁴⁴ Приложения к письму нет. Возможно, что-то найдется в папке с учебными программами в РГАЛИ (см. прим. 13).

⁴⁵ Эпизод с Лосевым (А. Ф.?) никем никогда не комментировался. Кстати, и сами воспоминания Асафьева до сих пор полностью не изданы.

№ 12

21/X 1927

(18) Дорогой А. В.!

Я относительно журнала своих соображений не имел, и ваша мысль о *Beiheft*'ах мне нравится. Т. е. журнал один, наполненность его серьезная, но в основных сборниках чисто акад[емические] большие статьи, законч[енные] работы, а в малых тетрадях – острое и живое в смысле тесной спайки с жизнью. Но тогда надо слить две коллегии. Я полагаю, что б[ольшие] сборники чаще, чем в два месяца один не выпустить при общей занятости. Малые же должны выходить хотя бы в три недели раз. Я расспрашивал Сергеева о составе их коллегии. Я убедился, что нельзя, напр[имер], ни в коем случае выпускать из виду Кавязина⁴⁶, хотя он и не консерв[аторский] человек. Вы поспрошайте про него Сергеева и, думаю, согласитесь со мною. Понятна мне роль и других их сочленов. Если бы устроить слияние – мне кажется дело наладить можно.

Я убежден, что в понедельник я смогу вполне приехать. У меня кашель стал легче, уже две ночи, хоть с 4 ч., но все же мог спать. Лично я думаю, что все это остатки давнего катарра легких, полученного еще в Кронштадте в зимних поездках по морю в летней одежде, а также шестилетней сырой квартиры. Вот и скриплю при всех переменах в климате.

В *Beiheft*'ах должен быть отлично (19) представлен провинц[иальный] отдел. Это первое условие; провинц[иальный] отдел в смысле муз[ыкально] краеведческом. Связи у меня кое какие есть. Но и в Ленинграде надо зацепить все проявления музыки на «окраинах» (не в смысле лишь местоположения!). Я думаю, это мыслимо только силами студен-

⁴⁶ Неустановленное лицо.

тов⁴⁷. Отдел музыки нацменьшинств я бы поручил Гиппиусу⁴⁸. У него есть связи. Об одном умоляю: поменьше дела мне! Я должен в этот год во что бы то ни стало кончить свои работы..... [отточие автора]. Вспомнил: а Немцов⁴⁹ опять «надул» с реорганизацией нашей композ[иторской] артели? Я понимаю, почему не хотят.

Привет. Б. Асафьев

№ 13

[25/X 1927]

(20) Дорогой Александр Вячеславович!

Я получил выписку из протокола Правления от 15/X. Что это: негласный мне выговор? Объявление не было сорвано. Я просил снять его в виду того, что оно было вывешено без моего ведома, как человека, имеющего некоторое отношение к данному отделению. Выписка меня очень взволновала. Очевидно, М. О.⁵⁰ даже после того как сказал мне, что инцидент исчерпан – вновь возбудил вопрос в Правлении⁵¹. Я повторяю опять, что я с удовольствием в любой момент готов снять с себя обязанности пред-

⁴⁷ Асафьев начинает мечтать о «тотальной фиксации» музыкальной интонации улиц в связи с речью. В 1928–1929 гг. такая работа упоминалась в планах Института.

⁴⁸ Гиппиус Евгений Владимирович (1903–1985), музыковед, фольклорист. В 1927 г. учился у Асафьева в аспирантуре в Институте истории искусств.

⁴⁹ Неустановленное лицо.

⁵⁰ Штейнберг Максимилиан Осеевич (1883–1946), композитор, ученик Н. А. Римского-Корсакова. В 1906–1946 гг. преподавал композицию и оркестровку в консерватории. Работал также в Институте истории искусств.

⁵¹ Летом 1927 г. Асафьев все-таки был утвержден членом Правления Консерватории, а Штейнберг в Правление не вошел.

седателя отделения⁵² и готов сделать это в первой же предметной комиссии и передать кому угодно. Я так поглощен сейчас научно-творческой работой, что с радостью сниму с себя заботы и буду читать предложенные мне лекции. **(21)** Я не хотел обо всем этом говорить сегодня при Борисе Николаевиче, но зашел в кабинет к вам, чтобы излить душу. Я умоляю – пусть мое положение в Консерв[атории] будет самым незаметным, пусть будет один какой л[ибо] курс, а то выходит, что я куда то все лезу, тогда как – даю вам слово – кроме разговоров с вами и чисто деловых бесед с Орловым⁵³ и Сергеевым я замкнулся окончательно.

Это письмо, дорогой АВ., направляю к вам для совета, что мне делать, и ни в какой мере оно не касается вас, чье отношение ко мне я ценю и ценю. Вероятно о моем поступке было доложено и Глазуну, и я уже боюсь, не оттого ли вам пришлось его успокаивать.

Если самое заявление в Правление было сделано вами в целях предупреждения инцидентов – то я протестую только против редакции: сорвано. Должен вам сказать, что на Отделении, всетаки, не покойно, и происходит то, что я ожидал: органику⁵⁴

⁵² Асафьев был председателем Научно-музыкального отделения Научно-композиторского факультета.

⁵³ Орлов Георгий Павлович (1900–1940), музыковед, в 1927 г. аспирант Асафьева в Консерватории, в 1925–1931 гг. заведующий библиотекой Консерватории. Личное дело Орлова хранится в ЦГАЛИ СПб. (Ф. 298. Оп. 2. Д. 2369).

⁵⁴ Сюжет с «органикой» не вполне ясен. Под «органикой» вообще Асафьев в эти годы подразумевал психофизические начала композиторского творчества, понимание «музыки как реального искусства, отражающего во времени явления нашей душевной жизни». Курс был поручен С. Л. Гинзбургу (в 1926–1928 гг. он числился «доцентом по Органике»: ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 1. Д. 225. Л. 37), возможно, в этом курсе развивались мысли Асафьева, они вызвали насмешки и

будут слушать все, а на остальные предметы – ее продолжение – времени нет. Я уже готов пожертвовать теор[етической] формой и перенести ее, как я вам говорил на 4 курс, только для композиторов и одного Гиппиуса – тем самым освобождается время для инструментоведения. Но боюсь, чтобы это не подлило масла в огонь, т. к. уже пошли слухи, что одному из профессоров надо набрать учеников etc. Простите АВ. за беспокойство, повторяю: слова сбоку повестки – «для сведения проф. Б. Асафьева» меня очень взволновали. (*) Вот скоро приедет Вл. Вл.⁵⁵ и быть может он не откажется взять н[аучно] муз[ыкальное] отделение. У него это выходит как то лучше, а то я даже не умею объяснить какие курсы нужны и почему они нужны.

Привет Б. Асафьев
25/X 1927

(*) а таить про себя своих опасений мне не хочется

№ 14

16/XII 1927

(22) Дорогой Александр Вячеславович!

Так как я второй уже день совсем без голоса и говорю с трудом шепотом, причем все горло распуши и нет надежды, что завтра в субботу я смогу поехать – я решил письменно изложить вам мою точку зрения на положение в вокальном отделе, как оно представляется мне в данный момент. Излагаю мою точку зрения на отдельном листке, чтобы – если это будет нужно – вы могли бы включить мое мнение в

прямое неприятие в Консерватории. К тому же, Штейнберг требовал часы на два годичных курса: инструментоведения и инструментовки, которые считал более важными (см. письмо № 18).

⁵⁵ В. В. Щербачев.

дела Правления⁵⁶. Подумав об этом деле в текущие дни на основании слышанных мною разноречивых мнений, я пришел к выводу такому: я не допускаю такой возможности, чтобы студенчество решилось на протест без достаточных оснований. Протест же составлен так, что основания не вполне ясны. Надо их установить. Я лично полагаю, что, если бы воля профессоров вокального отдела была бы действительно едина – студенчество не выступило бы и подчинилось бы выборам. Странно также, почему мы имеем в данном случае расхождение профессуры со студенчеством, в той степени, как обычно не бывает на других отделах? Все это требует рассмотрения протеста до утверждения **(23)** протокола. Нельзя и даже было бы демагогично ставить вопрос такого рассмотрения под точку зрения недоверия к профессуре или оскорбления всеми глубоко уважаемой К. Н. Дорлиак⁵⁷. Поскольку мне удалось выяснить дело, студенчество ни в коем случае не желало ее оскорбить, и тут есть что-то катастрофическое не в личном отношении студенчества к Дорлиак, а в самом положении внутри отдела, так как, по моему, протест студенчества это вовсе не злостный на-

⁵⁶ Отдельный листок, содержание которого почти полностью совпадает с содержанием письма, опубликован в: *Крюков 1981*. С. 226–227. В примечании сообщается, что протест студентов был вызван тем, что председателем вокального отделения преподаватели избрали персону, не получившую ни одного студенческого голоса.

⁵⁷ Дорлиак Ксения Николаевна (1882–1945); окончила Смольный институт; фрейлина, профессиональная певица; выступала на Мариинской сцене, пела в парижских постановках Вагнера. Преподавала в Консерватории с 1914 г., с 1918 г. – профессор и руководитель Оперной студии. С 1930 г. работала в Московской консерватории. Мать Нины Львовны Дорлиак (1908–1998), певицы, Народной артистки СССР.

скок, а лишь стрелка барометра, отклонившаяся к буре не по своей вине. Так мне думается, и потому мне кажется справедливым послушать внимательнее *altera pars*, и если и тогда нельзя будет найти решения, то передать дело Уполномоченному. Ведь Правление же орган всей Консерватории, а Консерватория – профессора и студенчество, делить которых на враждебные лагеря было бы безумием.

Если необходимо, А. В., то прочитайте и письмо это.

Ваш Б. Асафьев

№ 15

29/ХІІ 1927

(24) Дорогой Александр Вячеславович!

Лично я к вам не могу заехать, т. к. сегодня хороню мать, а дальше, думаю, засесть дней на 10–15 прочно: отдохнуть и поработать. Я знаю по дошедшим до меня сведениям, что вы мною недовольны. Оправдываться не буду. Последние две недели у меня были кошмарные, и я просил бы вас осудить меня не раньше, чем от меня же узнаете о мною пережитом. Да, в тот день, когда было заседание Правления по делам вок[ального] отдела⁵⁸, я должен был по причинам не от меня зависившим выехать в Ленинград и вечером даже зашел на «Руслана», ибо обещал достать место *m-me Hindemith*⁵⁹. Но те, кто вам об этом сообщили, не отдали себе отчет в простой вещи: что в жизни так бывает тяжело, что можно кинуться на «Руслана», чтобы забыться, – но что не так то легко было пойти в Правление. Пищу об этом не в досаде на вас, а желая исправить сообщение осведомителей, если они сообщили вам не

⁵⁸ 17 декабря 1927 г.

⁵⁹ То есть жене Пауля Хиндемита, приехавшей вместе с ним в Ленинград.

совсем точные сведения. Но зато после неосторожной поездки в субботу, я уже не попал ни на чествование Гиндемита⁶⁰ в Консерв[атории], ни на последний концерт квартета, ни на «Кармен» etc. Пишу вам АВ все вышесказанное только ради того, чтобы между нами не было бы чего л[ибо] необъясненного. Уклоняться от того заседания я не собирался, и то мое письмо к вам довольно четко и ясно указывало мою точку зрения: я не мог присоединиться к профессуре, ибо, по совести говоря, не верил в единение профессуры и твердо был убежден, что студенты не сделали бы столь решительного шага, если бы в отделе не было трещины. Я и теперь остаюсь на этой точке зрения, хотя и не знаю, как сложились дальше дела. То же, что я не уклоняюсь, когда моя поддержка имеет полный активный смысл, доказывается моим поведением в вопросе о разделении н[аучно]=комп[озиторского] факультета⁶¹. Вся моя беда в том, что я не владею даром слова, но я использовал все имеющиеся во мне силы для того чтобы повернуть рычаг в этом деле на должную сторону и я этого добился. Но чем же я виноват, что я пасую, когда приходится говорить в собрании. А разве в общ[ественной] деятельности я не держу самых смелых позиций, в театре, например: Саломея – Апельсины – Воцек – Борис etc. Сумел же я

⁶⁰ Хиндемит Пауль (Hindemith, 1895–1963) – немецкий композитор, дирижер, музыкальный теоретик; в 1927 г. приехал в Ленинград с концертами Амар-квартета, в котором он играл на альте. Концерты состоялись в Большом зале филармонии 6, 10, 13, 17 и 20 декабря. Помимо классической исполнялась музыка Стравинского, Бартока и самого Хиндемита. Чествование композитора в Консерватории состоялось 19 декабря.

⁶¹ В результате музыковеды отделились от композиторов и был образован Музыковедческий факультет (1928 г.).

провести все это, не **(25)** боясь злейших нареканий? Нет, не в уклонении причина, что я не мог притти [sic!] в ту злосчастную субботу!.....[отточие автора]. Ну, словом, первая половина каникул для меня пропала совсем. Кончаю личную несущественную часть письма, чтобы перейти на то существенное ради чего я вас тревожу. Я прошу вас во имя общего нашего дела борьбы за новые течения и лозунги в музыке не отказать войти актуально в работу в реформированном МУЗО Института⁶². Я прошу у вас хотя бы одного вечера в неделю (*) и прошу вашей работы в качестве заведывающего [sic!] секцией муз[ыкальной] литературы⁶³. Все Музо по новому плану моему делится на 3 секции:

⁶² Трения Асафьева с Музыкальным разрядом впервые привели к скандалу в 1926 г., когда он подал заявление об уходе из Института (Крюков, 1981. С. 217). Пик второго скандала пришелся на рубеж 1927–1928 гг., когда ученым секретарем Отдела теории и истории музыки, выросшего из Музыкального разряда Института истории искусств, был назначен С. А. Гинзбург (18 ноября 1927 г.). В результате от работы в отделе отказались А. Н. Римский-Корсаков, С. А. Дианин, В. Д. Комарова, А. В. Финагин, П. И. Коваленков, В. Ф. Шишмарёв, М. О. Штейнберг. Позже выяснилось, что из списков сотрудников исчезли также Д. Г. Маггид, А. В. Дружинин, В. А. Прокофьев. История конфликта отражена в папке с делами МУЗО за 1927–1928 гг.: ЦГИА СПб. Ф. 82. Оп. 3. Д. 31. В большинстве возмущенных писем, написанных директору Института и председателю Ученого совета, говорится, что реорганизация Асафьева была задумана и проведена без учета мнения основных сотрудников, что были грубо нарушены их академические права. К лету 1928 г. Асафьев добился своего, и новое МУЗО заработало в том виде, который изложен в письме. Из 27 сотрудников, числившихся в Отделе теории и истории музыки, в реформированном МУЗО осталось 14.

⁶³ Оссовский согласился и с этого времени непрерывно работал в Институте истории искусств, в 1943 г. стал его директором.

секция муз[ыкального] языка (зав. Немировский⁶⁴)
" муз[ыкальной] литературы (зав. Оссовский)
" муз[ыкальной] культуры (зав. Асафьев)

Первая секция делится на три кабинета:

кабинет муз[ыкальной] интонации (Буцкой⁶⁵)
" " инструментоведения (Гинзбург⁶⁶)
" " акустики и психофизиологии
(Немиров[ский])

Вторая делится на два кабинета:

кабинет муз[ыкального] формообразования
(Щербачев)
" изучения муз[ыкальных] стилей (Асафьев)

Третья делится на два кабинета:

кабинет изучения муз[ыкального] быта и
муз[ыкальной] деятельности (Грубер⁶⁷)

⁶⁴ Немировский Лев Григорьевич (1883–1942) – инженер, скрипач, педагог, ученый-акустик; работал в Институте истории искусств в 1925–1930 гг. С 1928 г. – заведующий Кабинетом музыкальной акустики и психофизиологии секции Музыкального языка МУЗО, с марта 1929 г. – заведующий Музыкальной лабораторией (сведения из неопубликованной статьи А. Б. Никанорова).

⁶⁵ Буцкой Анатолий Константинович (1892–1965) – композитор, музыковед. С 1925 г. преподавал музыкально-теоретические дисциплины в Ленинградской консерватории; член Музыкального отдела Института истории искусств.

⁶⁶ Гинзбург Семен Львович (1901–1978) – музыковед, инструментовед; в 1927 г. – аспирант Асафьева; работал в Институте истории искусств, с 1928 г. ученый секретарь Музыкального отдела. С 1925 г. преподавал в Консерватории.

⁶⁷ Грубер Роман Ильич (1895–1962) – музыковед, учился в Институте истории искусств у Асафьева, Преображенского, Штейнберга, с 1922 г. научный сотрудник института, аспирант Асафьева.

" семейнографии и источниковедения (Преображенский⁶⁸) (при последнем картотека).

Т. о. весь план сконцентрирован, все дисциплины связаны друг с другом:

язык – произведение – культура (жизнь)

музыка

Принципы: тесная связь с «боями» за музыку в жизни и полный отказ от прошлого ради прошлого, акустики ради акустики etc. Отказ от распухания Музо подобно опухоли рака в смысле захвата всех прилегающих соседних научных дисциплин при бегстве от самой музыки.

С Институтом в целом Музо связано тремя комиссиями: а) комиссия по изучению взаимоотношения музыки и слова (Лито), б) ком[иссия] по изучению музыки в современном театре (Тео), в) ком[иссия] по изучению отражения музыки в живописи (Изо). Весь издат[ельский] план конструируется на практических основах. И вообще в основу всей работы ставится лозунг научно исслед[овательского] практицизма.

До курсов я еще не добрался. Но и работа над этим планом и его проведение отняли много сил. Шлю вам сердечный привет. Ваш Б. Асафьев.

(*) в крайнем случае в две недели

№ 16

12/1 1928

(26) Дорогой Александр Вячеславович!

Жаль, что вчера вы не попали в Институт. Или это я виноват, что не сообщил вам. Тогда простите.

⁶⁸ Преображенский Антонин Викторович (1870–1929) – музыковед, специалист по музыкальной медиевистике, православному и в особенности русскому церковному пению. С 1920 г. преподавал в Консерватории и в Институте истории искусств, был также научным сотрудником Музыкального разряда.

Была очень приятная атмосфера. Впервые за два с половиной года.

Эвальд к вам зайдет. Она – ваш секретарь. Попросите ее показать вам общую схему Музо. Только сейчас получил книгу М.=Blattau⁶⁹ о фуге. Ура! Сейчас же засяду ее читать, и тогда быстро закончу книгу⁷⁰.

У меня новая беда – умер отец жены! Голова идет кругом. Поэтому не мог начать лекции на этой неделе и не мог работать. Опять оторвался. Успел только ради забавы написать несколько писем глухих людей. Спросите у Эвальд о впечатлении, я некоторые из них прочитал в Институте.

Вероятно в субботу похороны отца жены и я опять не смогу попасть в Правление. [два слова нрзб.]

Крепко жму вашу руку. Привет.

Ваш Б. Асафьев

(27) [на об. л. 27 карандашом очень неразборчиво записана программа фортепьянного вечера: Роже-Дюкас, Мило, Равель, Орик, ..., Пуленк, Салер,, Гранадос, Альбенис (*)

(*) 1-е отделение Франция, 2-е – Испания].

№ 17

17/I 1928

(28) Дорогой Александр Вячеславович!

Вчера звонил вам дважды сперва из Детского, потом из города (в городе звонил часов в 7 1/2) – не добился ни на квартиру (сказали – трубка не повешена, либо испорчен аппарат), ни в Л.Г.К.

⁶⁹ Müller-Blattau J. Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Königsberg. 1923. Упоминается в статье: Асафьев Б. В. Кризис западноевропейского музыковедения // Из прошлого советской музыкальной культуры. М., 1975. С. 234.

⁷⁰ Речь идет об учебнике Нефа, в который Асафьев собирался вставить раздел о фуге.

Вечером видел Сергеева. Он говорил мне насчет заседания. Если бы вы могли сделать это заседание в четверг 19го/І в три или после трех (в 3 1/2, в 4) я был бы колоссально вам признателен, т. к. в четверг с 12 до 3 слушаю репетиции «Бориса» в театре и ругаюсь из-за «Игрока»⁷¹.

Тогда в четверг после заседания я просил бы еще о беседе с вами. Много накопилось. Сегодня же и завтра я буду сплошь писать.

Не могли бы вы в пятницу в 7 час. быть в Институте махітум на полтора часа? Там теперь атмосфера чистая. Впервые после 2 1/2 лет можно дышать. Эвальд, вероятно, к вам зайдет.

Ваш Б. Асафьев

№ 18

1/II 1928

(29) Дорогой Александр Вячеславович!

Если у вас есть капля времени – ответьте мне на несколько вопросов:

1) У меня просят в «Жизнь искусства» статьи о Мусоргском. Я понимаю, что это нужно. Но у меня ничего нет. Очень будет неудобно, если дать им напечатать мою вставную характеристику М-[усоргско]го из учебника истории с примечанием: это взято из дополнительной главы о русской музыке, введенной мною в мой перевод курса «Истории музыки» Нефа?? Решите вы. Б[ыть] м[ожет] это будет маленькой оповестительной рекламой для книги. Или же это не хорошо. Я право не знаю⁷².

⁷¹ Асафьев намеревался настоять на постановке оперы Прокофьева «Игрок» в Мариинском театре. В это время там шли репетиции «Бориса Годунова» в авторской редакции, реконструированной П. А. Ламмом и Асафьевым.

⁷² Между тем в январе и феврале 1928 г. вышли: сборник статей Б. В. Асафьева «К восстановлению “Бориса Годуно-

2) Сборник Дебюсси⁷³ сделать необходимо. В то же время я с досадой вижу, что его не осилить в том чудесном плане, какой предложили вы. Не примете ли вы мою мысль: при вашей основной статье о мировоззрении Дебюсси присоединить к ней обстоятельную работу об исполнениях Дебюсси в Петербурге и его пребывании здесь, а затем «между» заполнить **(30)** нить статьями по личному выбору тех, кто сможет, но статьями над отдельными произведениями или областями [sic!]. Напр[имер] Дебюсси – Верлен. Декоративность заглавий Дебюсси (это заглавие даю только приблизительно: мысль эта Друскина⁷⁴ – связать поэтическую сторону названий Д[ебюсси] с традицией кавесинистов etc. Словом тут и поэтика и характерология). Трансформация сонаты и сонат-

ва» Мусоргского. М.: Муз. Сектор Госиздата. 1928. 72 с.; восемь статей в русской периодике (в том числе и в «Жизни искусства»: № 7. С. 6) и одна в польском журнале. См.: Орлова. Библиография. С. 321–322.

⁷³ В марте 1928 г. исполнилось 10 лет со дня смерти Дебюсси. В Институте состоялось открытое заседание МУЗО с докладами и концертом. Асафьев рассказывал о мировоззрении Дебюсси, Буцкой – о прелюдиях (их исполнял А. Д. Каменский), С. Д. Маггид подготовила резюме об исполнении музыки Дебюсси в России (ЦАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Д. 38). Сборник, о котором пишет Асафьев, обсуждался два года и был включен в план Института, но так и не вышел.

⁷⁴ Друскин Михаил Семенович (1905–1991), музыковед, пианист, педагог. В 1921 г. учился на физико-математическом факультете Петроградского университета, с 1922 – в Институте истории искусств и в Петроградской консерватории (фортепиано), в 1924 г. стал научным сотрудником Музыкального разряда Института. В 1925–1928 гг. был активным членом Ленинградского отделения Ассоциации современной музыки (ЛАСМ). С 1935 г. до конца жизни преподавал в Ленинградской консерватории; доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств.

ности у Дебюсси etc. в таком роде. Тогда за время вашей поездки я бы тут выявил все темы и двинул дело.

Теперь pro homo sua:

Прошел ли мой отпуск? Окончательно ли ушел весь январь или дней за 5 я смогу что-нибудь получить из жалованья?

Теперь между нами: я знаю, что с органикой не вышло, и объясняю это общей мне непонятной неприязнью к Гинзбургу, но когда я вернусь из отпуска я буду требовать снятия части своих часов в пользу этого курса, потому что дело не в Гинзб[урге] а в принципе. Если Штейнберг не понимает что такое органика, так я перестану понимать что такое инструментовка и инструментоведение, растянутые на два года, т. е. по году каждое. Затем я прошу вас передать ему, что если декан не понимает, что за предметы преподаются на одном из подведомственных ему отделений – то выхода есть два: снять с места председателя отделения на что тот с удовольствием пойдет или закрыть самое отделение как «болтологическое» и отнимающее у Консерватории слишком много денег.

При том гонении на гуманизм, к[отор]ое ощущается в Консерватории, последнее было бы последовательно. Еще: я приношу глубокое извинение в своем незнании конституции. Я думал, что я имею право созывать заседания моего отдела. Раз этого нельзя делать – впредь не буду. Я удивлен, почему Штейнберг не выразил протест мне лично, хотя очень мирно со мной разговаривал, а сделал это в Правлении. Мой поступок – лишнее доказательство (в связи еще с инцидентом по поводу моего предложения Каменскому⁷⁵) что мне надо просить освободить меня от

⁷⁵ Каменский Александр Данилович (1900–1952), пианист, педагог. Окончил Консерваторию в 1928 г. по классу фортепиано, в 1928–1930 гг. занимался в аспирантуре под ру-

отдела или Консерваторию от отдела. Все это очень неприятно. Пока пишу вам как проект. Но когда вернусь, буду добиваться прав органики или своей отставки. Простите.

Ваш Б. Асафьев

№ 19

12/V 1928

(31) Дорогой Александр Вячеславович!

Если можно, то хоть в двух словах сообщите, что случилось. Я беспокоюсь за Консерваторию⁷⁶. Вчера циркулировало столько всяких слухов, что я окончательно запутался. Звонить вам поздно не хотелось. Привет. Письмо ваше конечно буду знать только я.

Ваш Б. Асафьев

№ 20

[18/V 1928]

(32) Дорогой Александр Вячеславович!

Я пишу в поезде и оттого пишу карандашом – извините. Извините также, что вынужден писать вам про неприятные вещи, когда вам самому нелегко.

ководством Л. В. Николаева. В 1929 и в 1934–1952 гг. преподавал игру на фортепиано; в 1935 г. доцент, в 1945 г. профессор.

⁷⁶ Начинаясь реорганизация Консерватории. См.: Материалы о реорганизации консерватории. Май 1928 г. – 17 декабря 1929 г. ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 1. Д. 198. Изменения предполагались масштабные, вводился Учебно-политический совет, Консерватория должна была выпускать «работников массовой потребности» – преподавателей общеобразовательных школ и рабфаков, клубных деятелей и лекторов, «ориентированных на периферию». Музыкантам предлагалось изучать социологию искусства и первый Пятилетний план. Тогда же возникла идея «планового направления окончивших вуз на профессиональную работу», т. е. принудительного распределения, которое закончилось только вместе с советской властью.

Я хотел даже прямо подавать заявление в Правление, но решил сперва посоветоваться с вами. У меня создалось упорное впечатление, что меня выживают из Консерватории. На Консерваторию мне указывают, как на источник всяких темных слухов и т. д. Но это дело второстепенное.

Главное, я опять получил жалованья 57 р. (значит в месяц выходит 114). Секретарь отделения получает 63. Значит, если вся моя работа так оценивается – я не нужен. Сейчас я интенсивно работаю. Но мне гораздо проще оставить за собой с осени только обяз[ательную] историю музыки. Я буду получать ту же сумму, но без всех тех работ и ответственности, какие имею с отделением. Недаром, я еще в марте хотел уйти. Сейчас, когда я наряду с семинарием и лекциями, редактирую переводы для зачетов, принимаю зачеты, веду заседания, руковожу аспирантами и т. д. – меня подрезывают [sic!]. Конечно, как бы я ни кричал, что я на самом деле серьезно болен, что у меня семья, что у меня свыше 50 р. в месяц уходит на книги, ноты и журналы, т. к. я обязан быть в курсе всего, мне не поверят, как не поверят и тому, что все слухи о моих чудовищных расходах преувеличены, что на Мусоргском я не наживался⁷⁷ (а если и «нажился», то не более, чем А. Н. Р[имский]-К[орсаков] на редактировании дневника своего отца, писем М[усоргского]го и т. д.). Но опять-таки не в этом дело, а в том, что за 114 р. я работать не могу и отказываюсь. Я ни сколько не сомневаюсь, что эти деньги вычислены на строго законном основании и я очень рад, если секретарь фактически получает больше меня, но при моих очень небольших силах я должен себя щадить и хочу вести за эти деньги (57 р.) только лекторскую и семинарскую

⁷⁷ Издание клавира «Бориса Годунова» в оригинальной редакции и постановка оперы на сцене Мариинского театра.

работу. Поэтому я прошу разрешения передать все по отделению, что выходит за пределы лекторства, включая все руководство, президиуму Отделения или уже не знаю кому. Об этом я и хочу просить правление, но дождусь вашего со - **(33)** вета до вторника. Иного выхода нет, п[отому] что никто не хочет понять как мне тяжело живется и как много реальных сил я затратил этой зимой на учебник, к[отор]ый действительно чего то стоит!!.

Второе дело. Я слышал от Каплана, что Студия хочет везти какие-то абсолютно не подходящие постановки⁷⁸. Во 1), странно, что я – кое что в этом деле

⁷⁸ Речь идет о поездке Оперной студии Консерватории на Зальцбургский фестиваль. Асафьев предлагал везти поставленные Капланом оперы: «Бастьен и Бастьенна» Моцарта (1925) и «Саламанкская пещера» (1928, «Die Höhle von Salamanca») Бернхарда Паумгартнера, (1887–1971), австрийского дирижера, композитора и музыковеда, основателя и руководителя Зальцбургского фестиваля. Из переписки Паумгартнера с Асафьевым (*Крюков, 1981. С. 135, 137*) следует, что именно желание австрийца увидеть оперу на сцене в Зальцбурге стало поводом для приглашения студии под руководством Асафьева. О причинах «оппозиции в Консерватории» Асафьев писал в рецензии на постановку «Саламанкской пещеры» в «Красной газете» (26 апреля 1928 г.): «Оперная студия консерватории откликнулась на живые искания и опыты наших дней в области музыкальной театральности. В устах заядлых традиционалистов, конечно, неизбежны возражения против внедрения нового репертуара и новых постановочных принципов в “очаг традиций”, которым хотят сделать оперную студию враги ее жизнеспособности». Цитируя в воспоминаниях этот пассаж, Каплан пишет: «Зальцбург хотел два названия: “Бастьен и Бастьенна” и “Саламанкская пещера”. «После длительных дискуссий Глазунов и Оссовский остановились на предложении Асафьева добавить к этим двум спектаклям “Каменного гостя” Даргомыжского и “Кашея бессмертного” Римского-Корсакова» (*Воспоминания об Асафьеве. С. 195–196*).

сделавший – ничего не знаю, во 2) имейте в виду, что постановки должны быть театрально=современные и в 3) что на меня возложена в личном плане вся худож[ественная] ответственность за то, что покажет Студия, и что я вынужден теперь же сообщить в Вену, за какие постановки я отвечаю, и за какие нет (*). Я никого обижать не хочу. Но имею же я право самозащиты, если по моему убеждению ничто, кроме вызвавших в Консерватории оппозицию «Höhle» и «Bastien» не может быть показано там, как бы ни ценилось высоко здесь.

С приветом Б. Асафьев
18/V 1928

(*) Консерватория, конечно, может брать на себя ответственность за всё, но по отношению ко мне это, кажется, не совсем этично.

№ 21

21 /IX 28 Vetrax, Htel Savoie

(34) Дорогой Александр Вячеславович!

Только сейчас я вполне выяснил, что мне нельзя выехать в данный момент или хотя бы через несколько дней. Нужные мне материалы в Париже я смогу получить только с 1/X. Считая minimum 10–15 дней в Париже, чтобы справиться с работой и кое что услышать и увидеть, а затем необходимость остановки в Берлине, я вижу, что раньше как числа 15/X мне не выехать домой. Время мое шло так: почти месяц отнял Зальцбург (*). Затем три недели я работал в Вене (у Адлера, который жил в нескольких шагах от меня и советами которого я пользовался, а потом в Albertin'e⁷⁹ – в отделении Госуд[арственной] Муз[ыкальной] Библ[иотеки]). В начале сентября я получил франц[узскую] визу и хотел двинуться в

⁷⁹ Венский музей.

Париж, но силы меня покинули, денег не стало, ибо никакой субсидии я не получил. Тогда я воспользовался дружеской поддержкой С. С. Прокофьева (от его супруги и от него лично привет Вам и Вашей супруге) и решил отдохнуть у него⁸⁰, иначе меня не хватило бы на зиму. Сейчас я чувствую себя крепче и через несколько дней еду в Париж. С этим письмом Вам посылаю заявление в Правление ЛГК. Оно опаздывает, п[отому] что я до сего дня не мог получить точных сведений из Парижа и распределить своего времени. Я прошу Вашей поддержки в Правлении. Ехать назад, не сделав половины своей работы, не получив нужных мне сведений и знаний и не ознакомившись хоть отчасти с жизнью музыки двух крупнейших столиц, я считаю бессмысленным. Зато я привезу с собой большой запас знаний,

⁸⁰ Асафьев приехал к Прокофьевым в Савойю 8 сентября из Женевы. Их совместное времяпрепровождение Прокофьев подробно описал в дневнике. 25 сентября – 1 октября Прокофьев со своей женой, Асафьев и П. А. Ламм путешествовали на автомобиле по Швейцарии. «Второго [октября] Асафьев уехал в Париж, где ему надо было порыться в библиотеках. Кроме того, он рассчитывал найти в Париже свою почту. Он очень поправился и расцвел за время своего пребывания у меня» (*Прокофьев С. С. Дневник. Париж, 2002. Т. 2. С. 642.*) 5 октября Прокофьевы тоже уехали в Париж. Асафьев пробыл там до 29 сентября, вместе с Прокофьевым встречался с Сувчинским (Петр Петрович, 1892–1985), Дукельским (Владимир Александрович, 1903–1969, композитор), Дягилевым (Сергей Павлович, 1872–1929), Кохно (Борис Евгеньевич, 1904–1990, либреттист, балетовед, секретарь Дягилева), играл Дягилеву Первую сонату Шостаковича, и «Вокализ» Попова (Гавриил Николаевич, 1904–1972), чтобы получить для одного из них заказ на сочинение балета. «Дягилев решает остановиться на Попове и поручает Асафьеву устроить его приезд в Париж <...> Асафьев очень доволен, что его командировка закончилась заказом балета советскому композитору: за это его погладят по головке» (Там же. С. 643).

к[отор]ые пригодятся моим слушателям, тем более, что я работаю над курсами. Подробно о здешней жизни не могу писать: нет времени, а свободное время хочется погулять и подышать здешним редким по своей чистоте воздухом, тем более что здесь еще тепло даже жарко. Конечно, в дальнейшем, когда уеду от Прокофьева, мне будет очень тяжело жить в материальном отношении, но я упрямо решил использовать Париж. Визу во Францию я долго ждал, а теперь – когда не на что ехать – имею визу и в Италию! Досадно. Простите, дорогой А. В., за «раскиданное» письмо, спешу его отправить. Передайте мой привет всем близким мне профессорам и студентам, а также членам Правления. Поверьте, что я зря не теряю времени. Я как-ниб[удь] здесь проживу и беспокоюсь только за Ирину Степановну⁸¹, в случае если нельзя будет продолжить мне отпуска с содержанием. Передайте мои лучшие пожелания Вашей супруге. Желаю Вам всего доброго.

Ваш Б. Асафьев

PS Писать мне лучше всего так: Grandes Editions Musicales, 22, rue d'Anjon, Paris VIII. Где я буду жить, я еще не знаю. Сообщите мне, где В. В. Щербачев или его супруга. Возможно, что я вернусь и раньше 20/X, но беру большой срок, чтобы не обмануться в своих расчетах.

(*) Уже тогда, 15–20 августа мне стало ясно, что в один месяц, включая отдых, мне не справиться с работой. Но я думаю, возможно мою двухмесячную научную командировку рассматривать, плюс Зальцбург Тогда моя просьба о продлении не включает в себе ничего необычного и захватного! Месяц поездки со Студией,

⁸¹ Жена Асафьева. Ей во время европейского турне было написано 17 писем (РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Д. 453).

отнявший у меня много сил, и два месяца командировки – и составляют время от 20 /VII по 20/X.

№ 22

30/X 1928 Бонн

(35) [Немецкая почт. открытка с фотографией дома, где родился Бетховен, Bonngasse, 20]

Дорогой Александр Вячеславович! Шлю Вам, Варваре Александровне⁸² и всем, кто мне дорог в Консерватории привет из Бонна, где я сегодня целое утро провел среди манускриптов Бетховена. Вечером еду в Берлин. Деньги, увы, не получил. Материально страдаю [4 или 5 слов нрзб.] Ваш Б. Асафьев

№ 23

2/X 1928

(36) [Немецкая почтовая карточка, обратный адрес: Prof. B. Assafieff. Berlin NW7, Mittel Str. 36 – Hotel Westfalia. Почт. штемп.: 2. 11. 28. Все даты в открытке октябрьские. Это ошибка Асафьева. В следующем письме те же концерты и те же числа датированы ноябрем].

Дорогой Александр Вячеславович!

Приветствую Вас из Берлина. Слушаю здесь много хорошей музыки, но пока нахожусь в очень взволнованном состоянии. Набрести на след командировочных денег все еще не удалось (а не верить в них и не надеяться на них я не мог и не имел права), ехать же самому в Вену невыносимо. Рассчитываю так, что если числа до 9/X вопрос не выяснится, то еду назад, оставив здесь взятые авансом ноты, книги и т. д. и в летнем пальто. Почему именно до 9/X жду? Потому что к этому только числу получу кое что в долг и смогу взять билеты на поезд (это если ничего не будет известно о венских деньгах). Помимо того 9/X здесь

⁸² Жена Оссовского.

играет Рахманинов. Конечно, уж заодно его надо послушать. К сожалению тут сейчас нет ни Гизекинга⁸³ (играет только 13/X), ни Фуртвенглера⁸⁴ (играет 11/X). Досадно страшно. Фуртвенглер играет 11/X с Рахманиновым. Работаю здесь в муз[ыкальной] библиотеке. Поразительно. Завтра вероятно встречу с Куртом Заксом⁸⁵ и буду в инструм[ентальном] музее⁸⁶. Вообще глотаю всё, что могу поглотить. Ирине Степановне не говорите о моем взволнованном состоянии. Привет Варв[аре] Алек[сандровне] и всем друзьям.

Ваш Б. Асафьев

№ 24

16/XI 1928. Берлин

(37) Дорогой Александр Вячеславович!

Наконец то я получил командировочные деньги. Теперь могу здесь расплатиться и готовиться в путь. К сожалению тут по дороге стоит суббота, когда заперто до часу, и воскресенье. Боюсь, что раньше как ко вторнику не управиться с визами, вещами etc. – возни много. Но главное достигнуто и я счастлив. Сыскал деньги Дзимитровский⁸⁷ и мне их перевел

⁸³ Гизекинг Вальтер (Giseking, 1885–1956), немецкий пианист.

⁸⁴ Фуртвенглер Вильгельм (Furtwängler, 1886–1954), немецкий дирижер и композитор.

⁸⁵ Закс Курт (Sachs, 1881–1956), немецкий музыковед, отец современного музыкального инструментоведения. Во время встречи с Асафьевым – профессор Берлинского университета.

⁸⁶ Речь идет о берлинском Музее музыкальных инструментов.

⁸⁷ Дзимитровский Абрам Исакович (ок. 1875 – после 1940), музыкальный деятель. Родился в Литве, жил в Киеве, при поддержке сахарозаводчика Л. И. Бродского смог получить образование и закончил Венскую консерваторию.

сюда из Вены. Музыкальная жизнь Берлина напряжена до крайности. Я не имею свободного часа, все заполнено – и все-таки я не успею исчерпать всего. Так я еще не мог попасть в Fonogramm-Archiv⁸⁸, затем ко многим именитым в музыкознании персонам. Часто приходится бывать на 2 концертах и спектаклях в один день, а я смотрю только самое важное. Судите сами: 8/XI я слушал «Эдипа» и «Солдата»⁸⁹ (Клемперер⁹⁰), 9/XI – Klavierabend Рахманинова, 11/XI – Концерт Фуртвенглера с Рахманиновым, 12/XI – «Cardillac»⁹¹ Хиндемита (Клемперер), 13/XI – Гизекинг, а днем ген[еральная] репетиция новой оперы у Бруно Вальтера⁹². Кроме того 9/XI

В 1922 г. переехал в Вену по приглашению издательства Universal Editon, где проработал более пятнадцати лет. В 1925–1933 гг. заведовал его русским отделом, сотрудничал с советскими композиторами, радушно принимал музыкантов, приехавших в Вену из России. В РГАЛИ хранится около трехсот его писем к В. В. Держановскому, Н. Я. Мясковскому, Б. Л. Яворскому, А. М. Мосолову, Р. М. Глиэру, П. А. Ламму, С. С. Прокофьеву и др. В 1940 г. эмигрировал в США. Сведения о нем собраны в диссертации: *Бобрик О. А.* Венское издательство Universal Editon и советские музыканты: история сотрудничества в 1925–1945 гг. М., 2007.

⁸⁸ При Берлинском университете.

⁸⁹ Оперы «Царь Эдип» и «История Солдата» И. Ф. Стравинского.

⁹⁰ Клемперер Отто (Klemperer, 1885–1973), немецкий дирижер и композитор, в 1927–1931 гг. руководил берлинской Кролл-оперой, где и были поставлены произведения Стравинского.

⁹¹ «Кардильяк» – опера П. Хиндемита; премьера в 1926 г. в Дрездене. В Берлине шла в Кролл-опере.

⁹² Вальтер Бруно (Walter, 1876–1962), немецкий дирижер; в 1925–1929 гг. руководил Городской оперой в Берлине (Шарлоттенбург).

утром был на шубертовском концерте Клейбера⁹³ (славная 1 симфония). 14/XI Кружок молодых берлинских композиторов (очень крепкие юноши), 15/XI Берлинская группа Ассоциации Совр[еменной] Музыки, 16/XI сегодня еду в Дрезден, завтра 17/XI первый вечер современной русской музыки (конечно, и здесь москвичи впереди и опять Шиллингер⁹⁴ – кстати, он уже уехал в Америку) и завтра же трио с Крейцером⁹⁵. У последнего я провел два чудесных вечера (он шлет привет вам и всем знакомым): он очень интересный человек. Смысл внедрения музыковедческого отделения в Консерваторию и всей нашей музыкально идеологической стройки здесь очень хорошо понимают и приветствуют. Крейцер и его супруга шлют еще привет Рензину⁹⁶ и часто о нем вспоминают. – В промежутках между концертами и театром я работаю в библиотеке и в музеях. Познакомился с Curt Sachs'ом и его новыми рабо-

⁹³ Клайбер Эрих (Kleiber, 1890–1956), австрийский дирижер и композитор; с 1925 г. руководил Берлинской государственной оперой (Unter den Linden).

⁹⁴ Шиллингер Иосиф Моисеевич (1895–1943), композитор и теоретик, энтузиаст «электрической» музыки, в 1928 г. был сопредседателем Асафьева в АСМ – и в качестве ее представителя отправился на стажировку в США.

⁹⁵ Крейцер Леонид Давидович (1884–1953), русский пианист и композитор. Окончил Петербургскую консерваторию по классам А. Н. Есиповой и А. К. Глазунова. В Берлине выступал как пианист и дирижер, а также в составе фортепианного трио, в 1921–1932 гг. был профессором берлинской Высшей школы музыки.

⁹⁶ Рензин Исая Михайлович (1903–1969), пианист. Окончил Ленинградскую консерваторию в 1925 г. по классу Л. В. Николаева, одновременно занимался в классе композиции у М. О. Штейнберга и дирижирования у Н. А. Малько. В 1925–1950 гг. преподавал в Консерватории игру на фортепиано, в 1928 г. – доцент, в 1935 г. – профессор.

та- **(38)** ми. Человек он дивный, скромный. Знания его потрясающи. – Работы Эрнеста Курта ценятся очень высоко. Сам он сейчас в Базеле. Летом в Вене мне удалось провести несколько содержательных бесед с Г. Адлером, и даже поработать с помощью его материалов. В последнее время я познакомился с обстоятельными историческими исследованиями в области музыкального образования (кое что привезу с собой), нащупал путь к чисто социологическим новым работам (напр., Siziologie u. Chorgesang⁹⁷) etc. Вообще, я в Берлине (да и в Париже) частью уже растратил результаты своего двухнедельного отдыха в Савойе, но все же бодр и свеж. Но в голове у меня все как то очень сложно нагромождено. Я жадно хватаю знания и впечатления, а когда буду синтезировать – боюсь и думать. В целом, я доволен поездкой. Жаль только, что, несмотря на полученную визу, ускользнула Италия – (из за денег). Подумать только, что никто меня не уведомил, и если бы не ваша телеграмма – следов бы не найти. Поездка моя была бы смята и потеряла бы смысл! Дорогой А. В., я очень хорошо отдаю себе отчет в том, как ужасно мое опоздание⁹⁸, но я надеюсь на свои восстановленные силы и постараюсь нагнать. Ведь зато я приобрел колоссальный багаж знаний и все их, как всегда, щедро отдам студентам. Поэтому, если только нет трудностей формальных, я очень прошу вас походатайствовать за меня в Правлении и не задерживать денег для Ирины Степановны. Я бы очень просил вас также узнать у нее как вообще обстоят у ней дела с деньгами, не нуждается ли она? Простите, что беспокою вас, но я знаю, что попросив вас, я могу

⁹⁷ Социология и хоровое пение.

⁹⁸ Командировка планировалась на два месяца, а растянулась почти на четыре.

не волноваться за жену. Целую вас. Привет Владимиру Владимировичу⁹⁹, Штейнбергу, Рязанову¹⁰⁰, Тюлину¹⁰¹, Кушнареву, Гинзбургу, Орлову, Сергееву и всем моим друзьям студентам. Очень соскучился (это совсем не жест в воздух, а действительное ощущение). Мой глубокий поклон Варваре Александровне.

Ваш Б. Асафьев

PS Я выезжаю 19/XI, если только меня не задержат «шубертовские дни», т. е. концерт. Но я хочу постараться попасть на репетиции – Рахманинов играет прекрасно, но мне дороже прежнее его исполнение. Он очень постарел и выглядит измученным.

№ 25

20/XI 1928 Berlin

(39) Дорогой Александр Вячеславович!

Как я предполагал, так и вышло: мне пришлось остаться на шубертовские дни, неловко было уехать. Вчера был на концерте в Hoch Schule¹⁰². Оркестр исполнял С-dur'ную симфонию (большую). Очень недурно. Вообще было торжественно. Я рад, что присутствовал. Здесь в Hoch Schule есть свой Ос-

⁹⁹ В. В. Щербачев.

¹⁰⁰ Рязанов Петр Борисович (1891–1942), композитор, музыковед. Окончил Ленинградскую консерваторию в 1925 г. по классу композиции у А. М. Житомирского, в 1925–1942 гг. преподавал композицию и теорию музыки, в 1927 г. – доцент, в 1935 г. – профессор.

¹⁰¹ Тюлин Юрий Николаевич (1893–1978), музыковед-теоретик, композитор. Окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции у Н. А. Соколова (ученика Н. А. Римского-Корсакова). Создатель учения о гармонических функциях, автор учебника гармонии. Всю жизнь преподавал в Консерватории; доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств.

¹⁰² Высшая школа музыки в Берлине.

совский – главный двигатель всей машины, ибо Шреккер¹⁰³ всегда отсутствует – это проф. Г. Шинеман¹⁰⁴, очень интересный человек. Везу с собой интересный годовой отчет Hoch-Schule и ряд работ по школьному муз[ыкальному] образованию. Музыказнание представлено в Hoch-Schule прекрасно, особенно область сравнит[ельного] музыкального знания и инструментоведения. Книг и материалов у меня столько набралось, что часть оставляю, будут присылать. Выехать хотел завтра 21/XI, но оказывается, что в этот день большой праздник (Buss tag¹⁰⁵) и закрыты все учреждения, значит, не достать виз, значит еду 22/XI или 23/XI. Завтра буду слушать «Faust'a» Бузони¹⁰⁶. Имя его здесь свято в некоторых кругах. Провожу чудесные вечера с Крейцером – это интереснейший человек – суровый скептик в быту, первый слой; за которым обнажается красивая сущность. Великолепное трио составляют Крейцер, Фейерман¹⁰⁷ и – скрипача к со-

¹⁰³ Шреккер Франц (Schreker, 1878–1934), австрийский композитор, мастер оперного жанра. В 1920–1931 гг. директор берлинской Высшей школы музыки. Приезжал в Ленинград в 1925 г. в связи с постановкой оперы «Дальний звон» на сцене Мариинского театра (премьера: Франкфурт-на-Майне, 1912).

¹⁰⁴ Шюнеман Георг (Schünemann, 1884–1945), немецкий музыковед, педагог. С 1920 г. профессор, затем заместитель директора по музыковедческим курсам, наконец в 1932–1933 гг. директор берлинской Высшей школы музыки. С 1936 г. соредaktor журнала Archiv für Musikforschung. В числе его трудов история берлинской Singakademie.

¹⁰⁵ Покаянный день после поминального воскресенья.

¹⁰⁶ Бузони Феруччо (Busoni, 1866–1924), итальянский композитор и пианист, его опера «Доктор Фауст» шла в Берлине с 1926 г.

¹⁰⁷ Фейерман Эммануил (Feuermann, 1902–1942), прославленный австрийский виолончелист. Учился в Вене, давал концерты с 1913 г. Помимо Крейцера играл в ансамблях

жалению сейчас не помню. Вообще чего я тут только не переслушал и не перечитал.

Шлю вам и всем приветы. До скорого свидания.

Ваш Б. Асафьев

№ 26

5/Х 1930 Детское Село

(40) Дорогой Александр Вячеславович!

Я долго не отвечал на Ваше письмо, глубоко встряхнувшее меня. Не отвечал, потому что не мог, не знал, не умел, как ответить. И сейчас не могу, не знаю. Пишу только потому, что ответа требует все мое я, моя душа, сердце. Но Ваше письмо редкое. Я такими не избалован. Таких писем я имел в жизни два-три. Оно творческое. Оно глубоко человеческое. На него нельзя писать ответ. Надо написать хорошую книгу и посвятить Вам. Да как ее напишешь? Вы так чутко, бережно, нежно отнеслись к моей работе и ко мне, вы сумели вычитать мое сердце в книге, вы почувствовали меня, живого, настоящего – не того растерянного измученного quasi деятеля, вытащенного из воды на поверхность, к-[ото]рый решительно не умеет себя вести, а очень скромного, робкого и доверчивого романтика, презренного интеллигента, одновременно безвольного и сильного (упорством духа, ищущего и любознательного). Я вдвойне взволнован Вашим письмом еще и потому, что в нем я увидел непривычную сейчас ласковость. Вы знали почти большую часть людей, о ком я писал. Вы сумели понять мои слова о них, сумели не быть близоруким. О как это редко. И еще: в то время как «глас мира» твердит о каких то мифических «асафьевцах» и «глебовцах», вредном племе-

с А. Шнабелем, Б. Губерманом, Я. Хейфицем, Артуром Рубинштейном, в 1929–1933 гг. профессор Высшей школы музыки в Берлине.

ни, в то время как я-то знаю, что их нет и не было, а есть либо многоликие слушатели (и добрые и злые) и есть – ну, не хочу говорить кто, – в это время я получаю нежный чуткий привет и ласковый отклик от вас, от самостоятельного, прошедшего длительную школу жизни муз[ыкального] деятеля, к[отор]ый, казалось бы, мог и имел полное право эгоистично пройти мимо меня. В самом деле, ни от одного из своих якобы учеников я никогда не слышал таких чутких (мне приходится повторять все время это слово) таких человеческих «доходчивых» мыслей по поводу моих работ. Дорогой Ал. Вяч., я счастлив, искренно счастлив. Пусть как угодно ругают книгу. Я удовлетворен, она имеет право на существование, если вызвала такое письмо, как Ваше. Ведь Вы, испытав столько в жизни, вы, наблюдаю- **(41)** дая и меня только с теневой стороны, в деле, в растерянности – Вы так свежо, так радостно, так творчески ярко умеете подойти к человеку, к-[отор]ый для 99 % либо terra incognita (это еще слава Богу) либо давно известный негодяй, интриган, выскочка, «человек из подполья» и т. д. и т. д. Право, мне подчас смешно, сколько люди нагромождают сору вокруг моей персоны. А я, всего на всего, еще гимназист, к-[отор]ый норовит удрать с урока пораньше, чтобы успеть на ближайший поезд к своей работе, книгам и природе, дорожа каждым мигом. А в деле я не человек, а тень. И вот Вы угадали, что тень эта не от злобы, не от черноты душевной, не от бездны пороков, а всего на всего от неумения сделать так, чтобы ни с кем не кусаясь сохранить себя. И получается «скверность»: непримиримого не примирить! И я долблю себе: да, надо кусаться, надо грызться, надо кричать о себе, надо толкать падающих. К счастью – для меня все это на мою же погибель только еще теория. Простите, АВ., что письмо к Вам выходит письмом о себе, да и вообще все письмо мое «сплошь сквер-

ное голосоведение» как сказал бы Лядов. Но так уж выходит. Я давно собирался писать и знал, что не сумею сказать главного. И действительно хожу кругом да около. Как ниб[удь] устно попробую доказать Вам, что хочется. Для конца же не могу не подсадовать на себя за это неумение сказать просто и ясно: спасибо. Не примите за позу, А.В., – я ведь расплакался, читая Ваши строки. А то немного, что Вы, как всегда скромно и застенчиво, открыли про себя – я умею оценить. Больше: я давно догадывался, что все это так, но не смел Вам сказать. Я глубоко понимаю Вас. Я же сам нежно любил и Лядова, и Р[имского]=Корсакова, да и Глазунова по своему, люблю. Я мучительно переживаю, что я не – верный ученик. Но верным слепым быть не хочу, да и не могу. Лядов, любя меня, испортил меня как композитора. Так зачем же я буду лицемером и ханжой там, где я на своем пути. Вот сейчас в работе над «Хованщиной»¹⁰⁸ я ужасаюсь на каждом шагу и тоскую, тоскую и досажую на Р[имского]=Корсакова. Как он мог снижаться до роли учителя чистописания, не будучи таковым. Нет, тут что-то от женского (я скажу грубо, очень грубо: постельного, т. е. самого худшего из пленов и пленений) влияния. Вероятно, первый в жизни этот сладостный плен стал пленом Додона. – Дорогой А.В., в заключение совсем шепотом скажу: ведь тогда я до конца понял. Оценил и полюбил Вас и угадал Вас, когда Вы (не знаю, помните ли) поведали мне просто и застенчиво про свои беды и прощание с жизнью (кажется в Одессе). Жму Вашу руку. Ваш Б. Асафьев.

¹⁰⁸ Асафьев вместе с Ламмом восстанавливал авторскую редакцию оперы, как это было сделано с «Борисом Годуновым».

PS. А Чайковского, раз полюбив, уж не разлюбишь¹⁰⁹.

№ 27

4/XII 1930

(42) Дорогой Александр Вячеславович!

Вчера я просидел в Радио до того, пока можно было, до исчезновения света. К сожалению, Авлов¹¹⁰

¹⁰⁹ Асафьев отвечает на один пассаж из письма Оссовского, написанного еще 17 июля 1930 г. (ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 171. Д. 731. С. 8): «Дерзаю напомнить Вам о Вашем чудесном замечательном замысле превратить в книгу Ваши мысли, наблюдения и обобщения об интонационных основах творчества Чайковского. До сих пор ясно помню тот вечер, когда Вы так увлеченно, так ярко, так свежо и смело, со щедростью богача-миллионера бросали у себя в комнате перед нами, двумя-тремя слушателями, мысль за мыслью, одна другой глубже и пронизательней об интонации Чайковского. Юбилей близится, и Институту чрезвычайно лестно было бы издать к этому сроку Вашу книгу».

¹¹⁰ Г. А. Авлов был направлен в Институт истории искусств Гублитом в порядке «пополнения коллектива молодыми пролетарскими и марксистскими силами». 5 марта 1930 г. Правлением Института он зачислен на Театральный отдел как «специалист по клубной самодеятельности и агитпропбригадам»: ЦГИА СПб. Ф. 82. Оп. 3. Д. 45. Л. 87. См.: *Кумпан К. А.* Институт истории искусств на рубеже 1920–1930-х гг. // *Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде.* М., 2014. С. 84. На том же заседании правления были упразднены Пушкинский комитет Ю. Оксмана и Комитет русского языка В. В. Виноградова. Комиссия, обследовавшая Институт, заключила: «По подбору научных сотрудников институт является своего рода паноптикумом» (Там же. С. 89), а «комиссия по чистке» отметила: «Политическое лицо Института в достаточной мере характеризуется тем, что процент работников, арестовываемых ОГПУ, достаточно велик» (13 сентября 1930 г. Там же. С. 116). Сюжет отношений с радио не совсем понятен в связи с Институтом. А Консерватория, очевидно, предполагала готовить специалистов и для работы на радио.

был не более 20ти минут при мне и ушел, не вернувшись более. Ехать сегодня в город специально к вечеру я не могу: ведь это значит вернуться на 11.40. Сейчас такая тьма, так скользко, так грязно, что возвращаться одному ужасно. Ведь я для того освободил себе вечера от театра и ПШИ, чтобы вечером быть дома и возвращаться не позже как на 9.20. Но не в этом, конечно, дело, а в том, как быть. Я не знаю, говорил ли С. А.¹¹¹ с Авловым. Если нет и если Авлов действует без него, хотя С. А. как будто привлечен в Радио окончательно, то значит хорошо, что я не говорил с Авловым: во 1) это обстоятельство неувязки с Музо Радио в лице С. А. подтверждает некоторые мои догадки, и во 2) лично я в Радио не хочу выйти за пределы роли консультирующей, т. е. ответов на то, когда и о чем спрашивают.

Теперь о Радио Уклоне¹¹². Я держусь вчерашней точки зрения. Я не против Радио уклона. Делать его нужно. Что за беда, если на некоторые предметы не будет сейчас работников – явятся, их надо вызвать к жизни. А вот т[ак] сказать место и связь с факультетом это труднее, п[отому] что вся система деления ЛГК отстала от жизни. Если Радио уклон будет как бы клином – он, как я вам вчера говорил, поведет естественно к реорганизации всей ЛГК **(43)** на производственную линию. Это мне ясно. Ясно и то, что это естественно и нужно и к этому надо быть готовым. В этом смысле у меня и продуман весь план. При нашем же теперешнем положении надо делать Радио-уклон как опыт т. е. клинообразно. Вас пугает нагрузка – надо разгрузить от других предметов, надо пойти на такую связь конструкторско-педаго-

¹¹¹ С. А. Гинзбург.

¹¹² Идет еще одна реорганизация Консерватории.

гического с музыковедческим, чтобы связь эта стала органической! [Все подчеркивания красным карандашом] Пусть за счет чисто исслед[овательской] работы, на к-[отор]ую надо оставлять быть может 10 % студентов и это максимум. Но повторяю Радио уклон сможет быть осуществлен по настоящему лишь при реорганизации всей ЛГК, а сейчас пусть клин. Если будет необходимо, изложите мою точку зрения, хотя я до поры до времени не склонен был бы рассказывать о своем плане. Но если надо – скажите, что Радио уклон поведет за собой реорганизацию всех факультетов – это моя точка зрения. Посоветуйтесь еще с Гиппиусом. Покажите ему это письмо. Ваш Б. Асафьев

PS. Кроме того я еще связан на целый день московским телефоном.

№ 28

10/V 1931

(44) Дорогой Александр Вячеславович!

Спасибо за письмо. Благодаря ему мне стало ясно положение дела. К сожалению я все еще охрипши: вчера рискнул погулять, но зато не спал ночью от кашля, а сегодня – еще хуже (плохо сердце). Не везет. Дело в том, что и в театре срочные дела, необходимо бывать на репетициях «Ч[ерного] яра»¹¹³, а я вот опять засел.

Тезисы мои держите у себя. Я вижу теперь, что мой доклад даже не подвергнется [подчеркнуто красным карандашом] обсуждению и просто будет приложен к протоколу («слушали» – «приняли к сведению»). Поэтому я полагаю достаточным то, что записано бу-

¹¹³ Речь идет об опере А. Ф. Пащенко «Черный яр» (либретто Л. Н. Сейфуллиной и В. Правдухина), поставленной в Мариинском театре (ГАТОБ) в 1931 г.

дет в протоколе (кстати, Крохмаль¹¹⁴ мне протокола не показала: со 2-м курсом она хотела приехать ко мне 29 или 30го, я ждал, но не дождался).

Свой доклад я считал и продолжаю считать «финальным» осведомлением для истор[ической] группы о сделанной мной работе и проведенном курсе. Как я сказал – уже я истории читать больше не буду. Прошу Вас передайте об этом Острецову¹¹⁵ как председателю еще раз. Ведь я же на заседании сделал об этом личное заявление и просил обсудить мое сообщение и затем принять мою просьбу об освобождении меня хотя бы на год от истории для учебы в сфере методологии. – Вместо этого я должен составить программу?!

Очевидно за моим отказом после- **(45)** дует удаление меня из ЛГК, т. к. повидимому больше мне читать нечего, просьбу же мою о переводе меня на технологические предметы¹¹⁶, не уважили, как не уважили в прошлом и позапрошлом году мою прось-

¹¹⁴ Крохмаль (Крохмаль-Олябинская) Марфа Павловна (1905–1953), музыковед. В 1934 г. закончила инструкторское отделение Ленинградской консерватории, в 1937 г. – аспирантуру по истории музыки под руководством Р. И. Грубера. С 1932 г. – преподаватель, в 1947–1950 гг. доцент кафедры истории музыки. В 1935–1941 гг. работала в МУЗО Института, с 15 марта 1938 г. – ученый секретарь сектора музыки. «2-й курс» – это, вероятно, план второго курса ее занятий со студентами.

¹¹⁵ Острецов И. А., «молодой активный коммунист», заведующий Гублитом, был направлен на работу в Литературном отделе Института истории искусств, в группу «марксистской идеологии». См.: *Кумпан К.* Институт истории искусств на рубеже 1920–1930-х гг. С. 84.

¹¹⁶ То есть преподавание теоретических дисциплин и композиции. Специально замечу, что в 1930–1932 гг. Асафьев не написал ни слова для периодической печати.

бу о курсе театральной композиции (впрочем, в ЛГК считают, что композитор не должен обучаться композиции музыки театра!). Итак, вывод печальный, и я готов на оный, т. е. на удаление. Но я решительно не знаю, к кому же обратиться!! Ведь не с кем (*) в ЛГК поговорить так, чтобы поняли, как мне тяжело. Болезни не верят, безусловному переутомлению не верят, трудности и сложности, кропотливости и масштабу проделанных работ не верят, мучительности моего положения не верят etc. etc. очевидно, я – нуль. Я уже говорил с Пшибышевским¹¹⁷. Но и он не верит мне и все сводит к «хандре». А у меня нет хандры. Наоборот, очень трезвый и спокойный учет положения. Очевидно, мне с добрейшим Болесл[авом] Станиславичем не суждено увидеться. Чертова погода не пустит его в Детское, а мне не вылезти до 12–13 в Ленинград. Передайте ему (если он еще не уехал) мой нежнейший привет, а если у него будет охота и желание побеседовать с вами обо мне, то попросите у него совета, как же мне быть?! Простите за беспокойство. Ваш Б. Асафьев

(*) разумею лиц официальных

¹¹⁷ Пшибышевский Болеслав Станиславович (1892–1937), музыковед. Учился в Варшавской консерватории, после Октябрьской революции переехал в Москву, в 1920–1933 член ВКП(б), преподавал в Коммунистическом институте национальных меньшинств им. Мархлевского (учебное заведение системы Коминтерна), в 1929–1931 гг. – ректор Московской консерватории (был назначен для ее реорганизации). Переименовал консерваторию в Высшую музыкальную школу им. Феликса Кона. После 1932 г. отбыл три года на Беломорканале, в 1937 г. расстрелян. Автор книги: Бетховен. Опыт исследования. М.: Музгиз, 1932. 220 с., редактор сборника статей немецких музыковедов: Проблемы бетховенского стиля. М.: Музгиз, 1932. 364 с.

№ 29

27/VI 1931

(46) Дорогой Александр Вячеславович!

Умоляю вас, не подумайте, что я не захотел приехать на ваш доклад. Не не хотел, а не мог. Я довел себя опять до изнеможения, пытаюсь найти стержень, по к[оторо]му распределить колоссальнейший материал муз[ыкального] средневековья, согласно моим наблюдениям и тезисам¹¹⁸. Ничего не выходит, т. е. вернее, выходит, но – месяцы работы. Я думал думал гуляя [отточие автора] ни с места. Выход один: раз я так беспомощен – бросить педагогику! Если у вас будет еще заседание, дайте знать. Все таки, хочется к чему то придти. Очень прошу вас, спросите у Острецова: можно ли доверять курсу Преображенского: История зап[адной] Европы до эпохи промышл[енного] капитализма¹¹⁹?! Книгу эту я недавно видел. Если доверять можно, я попробую пойти от данных в ней схем. Нежный привет.

Б. Асафьев

PS. На конференцию я не приеду: у меня нет сил и новое волнение опять вызовет сердечный припадок. Отзывы о студентах я дал на предшествующей конференции, и менять не приходится, кроме только Войткевич¹²⁰, которая на мой взгляд за последние полтора-два месяца подтянулась. Очень прошу вас сообщить это, т. к. на предш[ествующей] Конфе-

¹¹⁸ Речь снова идет об учебнике Нефа.

¹¹⁹ *Преображенский В. Д.* История западной Европы до эпохи промышленного капитализма. Харьков: Пролетар, 1931. 419 с.; *Преображенский В. Д.* Краткий очерк экономики докапиталистических формаций. М.: Соцэкгиз, 1933. 185 с.

¹²⁰ Упоминалась и ранее. Сведений о ее будущей карьере не найдено.

ренции я вынужден был отметить ее неуспешность. Студентов 2го курса считаю всех достойными перевода, и окончивших – окончания. Простите за беспокойство.

Ваш Б. Асафьев

№ 30

3/ХІ 1931

(47) Дорогой Александр Вячеславович!

Обращаюсь к вам с несколько неожиданной просьбой. Я очень страдаю от полной невозможности помочь Ю. К. Белому. Я уверен – он в отчаянном положении. Думаю, что он голодает. В то же время я знаю, что мое заступничество и мое слово за него где бы то ни было – только ухудшит его положение. Не сочли бы вы возможным поговорить о нем с Пшибышевским, как о выдающемся специалисте. Дело в том, что я думаю, что Белому лучше уехать в Москву. Все равно на какую работу вплоть до технической (библиотекарь, корректор и т. п.). Может быть свести его с Пшибышевским. Из разговора он может убедиться, какого качества этот человек! Быть может моя затея – чистейшая утопия. Но я хватаюсь и за нее, ибо не вижу выхода из безобразного отношения к Белому, не говоря уже о преступности неиспользования его. Не знаю, как быть?! Адрес его, повидимому, прежний, т. е. Фонтанка 32, кв. 3 (?). Может быть вам удастся что л[ибо] придумать. Простите за беспокойство. Привет.

Б. Асафьев

№ 31

13/І 1939

(48) Дорогой Александр Вячеславович!

Спасибо за ласковое письмо и простите за долгое молчание. Дело в том, что хотя этому не верят, но мне действительно плохо. И Вы нисколько не оторвали бы меня от моих дел, ибо с 10 октября я еще не на-

писал ни ноты, а за последние три недели, в связи, вероятно, с хамскими условиями в отношении к моей музыке «Ночи»¹²¹ (*) у меня интенсивно проявилась «оглохлость» правого уха, а иногда «тупеет» и левое. Бывало это и раньше, но ненадолго и редко, а сейчас – сплошь почти. Кроме того, стоит мне только заснуть, как через три-четыре, а то и меньше часа, я просыпаюсь от головной боли. Средство одно: встать и уже не ложиться. Доктор говорит, что все это пройдет, но надо не работать, не волноваться, ну и т. д. Спасаясь пока только ножными ваннами. Но состояние – отчаянное. У меня вся работа остановилась. Начинаю терять и волю. Брюсовой¹²² еще не писал. Конечно, на ее предложение не могу давать утвердит[ельного] ответа. Ее же отказ – досаден, а главное досадно, что сам то я не могу попасть в Москву. Пишу, поэтому, Вам о своих планах и прошу Вас сообщить о них Алексею Ивановичу¹²³ с надеждой получить добрый совет. Кажется, в марте этого года минет 25 лет с первой статьи, подписанной Игорь Глебов, и в этом году 25 лет с первой моей работы (об «Орестее» Танеева), к-[отор]ую могу считать за первое музыковедческое выступление (первая опера была написана в 1906 г.). Полагаю, что я

¹²¹ Балет Асафьева «Ночь перед Рождеством».

¹²² Брюсова Надежда Яковлевна (1881–1951), музыковед, с 1923 г. профессор Московской консерватории. В 1939 г. заведовала Кабинетом по изучению музыкального творчества народов СССР.

¹²³ Маширов-Самобытник Алексей Иванович (1884–1943), пролетарский поэт. Участник революции 1905 г, член РСДРП с 1908 г. В 1919 – начале 1920-х гг. активный деятель Пролеткульта, в 1930–1933 гг. – ректор Ленинградской консерватории, в 1937–1943 гг. – директор Института истории искусств. Осовский в это время – его заместитель по научной работе.

могу кончать. Пора хлопотать о переходе на пенсию. Но до этого, в связи с новым законоположением, я должен выбирать между ЛГК и Институтом. И там и там меня щадят, это верно, но сейчас мне надо выработать minimum бывания. При моем состоянии речь может идти об одной «службе» т. е. об одном учреждении. Лично мое мнение: только Институт, ибо я нужнее здесь в виду учебника¹²⁴. ЛГК вполне может обойтись без меня. С тремя композиторами я недавно начал работать. Это талантливые люди и их каждый профессор возьмет с охотой. Из моих аспирантов: Загурский¹²⁵ уже не аспирант, Шастин¹²⁶ и Поляк¹²⁷ связаны со мной по институту. Новых у меня нет. Но пусть мое личное мнение не довлеет. Пусть Алексей Ив[анович] и вы решите совместно с Серебряковым¹²⁸, где мне остаться, в ЛГК или в Институте. Затем просто назначьте мне удобные **(49)** для вас часы и дни, когда мое присутствие в Инсти-

¹²⁴ История музыки народов СССР – этот проект осуществился в Москве через 30 лет.

¹²⁵ Загурский Борис Иванович (1901–1968), музыковед. В 1929 г. закончил инструкторское отделение Ленинградской консерватории, в 1936 г. – аспирантуру у Асафьева. В 1936–1938 гг. ректор Консерватории.

¹²⁶ Н. П. Шастин в апреле 1939 г. упоминается в списке научных сотрудников Института истории искусств: «вдобавок к Музыке народов СССР» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 2. Д. 89. Л. 22–23).

¹²⁷ Поляк Натан Сергеевич (1906–1942), музыковед. В 1936 г. окончил Ленинградскую консерваторию, в 1939 г. – аспирантуру по истории музыки под руководством Асафьева. В 1939–1941 гг. преподавал в Консерватории, в 1939 г. был научным сотрудником Института истории искусств.

¹²⁸ Серебряков Павел Алексеевич (1909–1977), пианист, Народный артист СССР. В 1938–1951 гг. ректор Ленинградской консерватории.

туте для всяких консультаций будет необходимо. Конечно, мне физически легче было бы сохранить только Консерваторию, но я не могу нарушить данного Институту обещания, да еще вдобавок при наличии столь глубоко меня волнующего человечнейшего отношения. Вот, Ал. Вяч., моя главная просьба. А дальше я буду просить институт поддержать мою просьбу о выходе на пенсию. Поверьте, мне очень тяжело достается борьба с моим организмом и я ограничил свои жизненные потребности и радости до аскетического *minimum'a*, всем жертвуя творчеству. Служить я не могу, это ясно, и множить еще и впредь злые нападки не хочу. Теперь еще. Меня очень беспокоит тема сов[етской] музыки. Я убежден, что ее должна писать Марфа Павловна¹²⁹. Более того, ей надо завоевать свое музыковедческое положение этой темой. Мысль ей основную я дал. Но я с грустью вижу, что работать над этим ей некогда. И всетаки я считаю, что она должна работать. Нельзя ли либо разгрузить ее служебно, либо помочь ей по технической стороне дела. Ведь ей надо обозреть множество музыки. Нет ли кого из начинающих музыковедов, к[отор]ого можно засадить за просмотр ряда вокальных циклов наметив некоторые принципы отбора? В смысле оплаты я готов пойти навстречу: пусть направляют мою зарплату на это дело. Но какой то выход найти надо. Кроме того Марфа Павловна говорила мне, что в Инст[итутской] библ[иотеке] чуть ли совсем нет нот советской музыки. К сожалению, я много ее раздарил, но кое что осталось (и романс, и песня – хоровая и сольная). Я с радостью передам это Институту с тем, чтобы мой дар послужил началом собрания. Могу дополнить вок[альную] музыку еще форт[епианными] вещами (ряд сонат) и камер-

¹²⁹ М. П. Крохмаль.

ными инструм[ентальными] сочинениями. [Подчеркнуто красным карандашом.] Ведь все это для справок по учебнику может пригодиться, да и надо Институту начать собрание сов[етской] музыки. Так вот, за нотами просто пришлите, но это тяжесть изрядная. [Подчеркнуто красным карандашом.] Если конечно Институт захочет принять мой дар. Привет Вам. Спасибо за ласковые строки о Тютч[евском] цикле¹³⁰. Жаль, что сейчас совсем не играю. И слышать трудно. На премьере «Ночи»¹³¹ я, напр[имер], ясно слышал только верхние регистры. Правда, низких голосов (струнные) было мало, но ощущение было не «малости», а – пустоты при резкой раздражимости от верхних регистров. Внутренне же слышу все обостренно тонко. Прошу только, Ал. Вяч., о беде моей сообщать только друзьям. Вы понимаете, мою нервность. Привет супруге.

Ваш Б. Асафьев

(*) премьера была 29.XII.

№ 32

28/I 1939

(50) Дорогой Александр Вячеславович!

Я очень взволнован. Сегодня секретарь уч[ебной] части ЛГК (кажется, Полякова) очень грубо говорила с Ир[иной] Ст[епановной] по поводу незаполнения мною трудкнижки в ЛГК, заявляя, что ей ничего неизвестно. Дорогой А. В., после того, как Мак[симилиан] Осеевич¹³² мне просто написал, что моему состоянию никто не верит, я просил Вас пе-

¹³⁰ Асафьев Б. В. Весна: 5 стихотворений Ф. И. Тютчева: Для голоса с ф.-п. М., 1948.

¹³¹ Балет «Ночь перед Рождеством».

¹³² М. О. Штейнберг.

редать мое дело на решение директоров (Алексея Ив[ановича] и Серебрякова), пусть решат, где мне надо и необходимо далее быть, в Институте или в ЛГК – так я и буду. Сам я решать не хочу. Но для двух учреждений сил у меня нет. Но тут же я Вам сообщил о просьбе направленной ко мне Комитетом. Казалось бы дело ясное, и я думал, что все кончилось. И вдруг сегодня опять грубые речи из ЛГК! Если я нужен, зачем грубить, если не нужен – так ведь я же сам говорю, что не могу. Если бы я мог сейчас поехать в Москву, я убежден, что меня бы поняли. Но я не могу. Когда теперь в обоих ушах ощущение воды или какая то наполненность, мне ужасно еще трудно вести беседу, я не привык еще, а переспрашивать каждую минуту «как», «что Вы сказали» просто стыдно. Но в общем мне уже лучше, и надо только мужественно и волево выдержать еще некоторое время режим. Ал. Вяч., я Вас умоляю выяснить с Ал[ексеем]Ив[ановичем] и Серебряковым положение. Ну выхлопочите мне отпуск хоть на месяц без сохранения содержания. Я работаю по учебнику¹³³ все время, ознакомился со множеством всяких явлений в обл[асти] муз[ыкальной] самод[еятельности], с стр.... [полтора слова нрзб.] муз[ыкальной] культуры в братских республ[иках] и т. д. и т. д. И работы этой бросать не буду, но если официально нужен отпуск, дайте мне хотя бы как творческий отпуск. Ведь все же им пользуются, и сам Штейнберг осенью и в Москве сидел долго, и в Эривань ездил!.... [отточие автора].

Нет, видимо мне на этот раз действительно придется расставаться с Ленинградом, как это ни больно. Я измучен. Вам и Институту я крайне призна-

¹³³ История музыки народов СССР. – См. прим. 124.

телен и постараюсь быть полезным, делать все, что буду в силах сделать. Обнимаю Вас.

Б. Асафьев

PS Навестите меня.

№ 33

2/VI 1939

(51) Дорогой Александр Вячеславович!

Когда я узнал, что удалось ЛГК сохранить всех аспирантов, а не только Поляк¹³⁴ и Долж[анского]¹³⁵, и что лишь Розова¹³⁶ должна будет уехать, мне стало крайне обидно за Розову. Правда, по линии академической мне трудно ее поддерживать, но ведь, как мне известно, по линии педагогической ее работа не встречала нареканий, и – как Западник – по Русской музыке ведь народу много! – она в числе немногих?! Нельзя ли попросить Ивана Ивановича Соллертинского¹³⁷ выступить в защиту оставления и Розовой.

¹³⁴ См. прим. 127.

¹³⁵ Должанский Александр Наумович (1908–1966), музыковед, полифонист, автор теории расширенного лада, основанной на произведениях Дм. Шостаковича. В 1936 г. под руководством Х. С. Кушнарера окончил аспирантуру Ленинградской консерватории, в 1937–1948 и в 1954–1966 гг. преподавал в Консерватории.

¹³⁶ Розова Наталья Петровна, музыковед, ученица Асафьева. Упоминается в письме А. Н. Дмитриеву (июль 1942 г.): «Апрель – май была больна (сильнейшая цынга!) Ирина Степановна. Ты понимаешь, что для меня значило бы ее потерять, а дело шло к тому. Спасла ее Наташа Розова, появившаяся как снег на голову откуда-то с фронта и привезшая ей хорошее средство. До нее дошли слухи, что с нами плохо...» Розова служила в одном из госпиталей ленинградского фронта. (*Воспоминания об Асафьеве*. С. 131.)

¹³⁷ Соллертинский Иван Иванович (1902–1944), музыковед, музыкальный и театральный критик. В 1939 г. – профессор Ленинградской консерватории.

Он своим убедительным и сильным словом мог бы это сделать, если Вам – почему-либо неудобно. Я готов – если это принесет пользу – подписать ходатайство за Розову по линии педагогической, хотя и не имею права сюда вмешиваться, не являясь педагогом. Все-таки очень прошу Вас сделать что можно. С приветом

Б. Асафьев

№ 34

[На именном типографском бланке: Заслуженный деятель искусств Борис Владимирович Асафьев Ленинград, Площадь труда 6, кв. 23. Тел.1-13-98]

22/VI 1939

(52) Дорогой Александр Вячеславович!

Спасибо Вам за все, что Вы для меня сделали в течение этой глубоко-несчастливой для меня зимы и весны. Завтра 23.VI Ир[ина] Ст[епановна] увозит меня в Лугу по категорическому требованию докторов. Иначе отказываются мне помогать. Все-равно, никакая работа у меня уже не клеится. Вас я не смог повидать. Я только сегодня стал ходить без палочки. Но надо было заняться с композиторами: студентами и т. д. и т. д. Словом, измучился. Полагаю, мы с Вами все лето будем в переписке. Сообщите только, куда Вам писать. Как только я немного отойду, я пришлю Вам список лиц, каких надо будет мне получить осенью «откомандированными» для писания. Очень меня волнует все, что происходит с Серг[еем] Николаевичем¹³⁸. Он глубоко вошел в Сов[етский]

¹³⁸ Богоявленский Сергей Николаевич (1906–19??), музыковед; в 1934 г. окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции у Х. С. Кушнарера, преподавал историю музыки в Первом музыкальном техникуме, Консерватории, Театральном институте. В 1937–1941 гг. работал в Институте истории искусств.

отдел учебника¹³⁹ и я теперь не знаю, как без него обойдусь. Вернее сказать, отступлю сам, но не обойдусь без него. [Подчеркнуто красными чернилами. Со слов «Очень меня волнует» весь пассаж выделен красной вертикальной чертой на полях.] Передайте привет Алексею Ивановичу и Марфе Павловне. Так как вчера Марфа Павловна¹⁴⁰ просила сообщить ей, с кем у меня были свидания по институтским делам. За последнее время было большое свидание с Гиппиусом и Серг[еем] Николаевичем. Крайне огорчила меня и потрясла кончина Маркова¹⁴¹. Прошу Вас передать мое глубокое соболезнование вдове покойного. Как это ужасно. Бедная человеческая жизнь. И уж тут никаких надо..!.... [отточие автора].

Обнимаю Вас. Привет супруге. Вам тоже надо скорее скорее отдыхать. Ведь впереди какая нагрузка! Всегда буду рад иметь от Вас весть. Ваш Б. Асафьев.

№ 35

Луга. 22.VIII 1939

(53) Дорогой Александр Вячеславович!

То, что с Вами произошло так обидно, больно, жутко, что нет слов, достаточно сильных, человеческих, чтобы посочувствовать Вам, приласкать Вас, помочь Вам в Вашем горе. Как же это так? Вам-то, человеку, отдавшему силы, знания, всего себя на организаторскую работу, беззаветно тратя-

¹³⁹ История музыки народов СССР.

¹⁴⁰ М. П. Крохмаль.

¹⁴¹ Марков Николай Васильевич (1891–?), музыковед, в 1933 г. аспирант третьего года обучения в Институте истории искусств, в 1939 г. заведовал историографическим кабинетом Музыкального отдела Института. Автор неопубликованной работы о Н. Я. Мясковском.

щего себя на множество занятий, мешающих Вам сказать о музыке все Вам памятное, Вам – душе учебника и мозгу всей лабораторной по учебнику работы – Вам-то и не пришлось передохнуть! Что же это за издевательство судьбы, что за нелепое стечение обстоятельств и что за небрежение в отношении принципиальнейшего честнейшего работника. Я давно поражаюсь Вашей беззаветнейшей работоспособностью, вашей исключительной выдержкой, организованностью и силой воли. Простите, но я же знаю, хорошо знаю, как Вам бывает больно и чего Вам стоит Ваше самозабвение, т. е. отдавание всего себя на вызывание дела и строительство, ценой всего своего и творческого и просто человеческого досуга. Мне, а не Вам надо извиняться. Когда я писал Вам последнее письмо, я и не помышлял получить от Вас ответ, зная, как Вы измучены. И когда я узнал, что Вы, наконец, в Санатории, я успокоился за вас. И вот теперь Ваше письмо. Спасибо за него, спасибо за доверие, ибо я понимаю, чего стоит писать о таких страданиях. Бедный, бедный Вы, милый и дорогой А. В., бедная Варвара Александровна, которой мы шлем наше глубокое человечнейшее сочувствие. Я хорошо знаю мучительность состояния, когда задыхаешься. Не хочу писать Вам сейчас о делах, да и трудно. Я не мог даже сразу ответить на В[аше] письмо. Стыдно выражать сочувствие привычными словами, тогда как остроту горя ценимого человека словом и не снять и не притупить.

Об Институте тоже надо побеседовать. Писать долго. Я много думал на эту тему и не скажу чтобы пришел к радостным выводам. Тяжелая это ноша для ленингр[адских] музыковедов. Людям, исследующим театр – легче, куда легче. **(54)** Но сейчас пока о себе, чтобы ответить на Ваши вопросы. Да, я действительно сделал целый том примечаний к учебни-

ку истории р[усской] музыки Пекелиса¹⁴² и группы московских музыковедов, дав еще зимою слово Пундину и Пекелису. Ряды соображений весьма веских мною руководили. Первое. Несчастно для меня сложившийся год привел к очень трудным отношениям с Москвой: я не мог ездить председательствовать в Комиссии по чествованию Мусоргского, я не мог участвовать как член жюри в вокальном конкурсе, я не смог ехать в оргкомиссию Союза композиторов, будучи членом оргкомитета, и, наконец, я не в силах был поехать на экзамен в Московскую Консерваторию. Каждый раз я давал обещание, и каждый раз – от упадка ли сил, нервности – что либо случалось. Глухота моя «съела» три месяца. Случившийся 7.VI непонятный «надлом» в пояснице продержал меня в лежачем состоянии почти месяц. Да и теперь еще хотя я стою твердо и хожу много – сидеть за столом мне трудно и писать приходится полулежа (так, карандашом, я проделал и всю московскую работу). Так вот, мне нельзя было отказаться, ибо тут не надо было ехать в Москву. Затем мне очень хотелось познакомиться с моск[овскими] музыковедами в их работе «на корню», в их лаборатории, и, наконец, последнее соображение – интересно было ощупать на практике все трудности работы над учебником, имея в виду и наше дело. Трудности – все, какие я предполагал, оказались на лицо <sic!> Многому научился и должен сказать честно, что москвичи молодцы [подчеркнуто красным карандашом]. Они не боятся работать, т. е. [выявлять – зачеркнуто автором] писать свои знания и мысли, – и тем самым,

¹⁴² Пекелис Михаил Самойлович (1899–1966), музыковед, историк русской музыки. Окончил Киевскую консерваторию, с 1924 г. преподавал в Московской консерватории, с 1930 г. профессор. Речь идет о книге: История русской музыки: В 2 т. А.; М.: Музгиз, 1940.

действительно, существует дело. Тогда как наши б[ольшей] частью любят все время «приготовляться» к некоему завершённому великому труду: славные, милые, чуткие – мы то с вами об этом знаем – они, боясь ошибок, делают их кучу, когда им приходится излагать свои мысли: мало пишут и потому писать не умеют. У москвичей недостатков много, я испещрил блокнот заметками, но фронт большой работы на лицо. Уменьше вла- (55) деть материалом не для себя, а для читателя [подчеркнуто красным карандашом], т. е. писать внятно, но принципиально, а не блестящие «всеравно» – тоже на лицо.... [отточие автора]. Начал я эту работу около 25.VII, отдохнув месяц абсолютно. Но как только кончил просмотр, убедился, что рано начал работать. Все мои беды вернулись: и гол[овная] боль, и ощущение глуховатости, и бессонницы, мучительные, изводящие. Словом, кончается второй месяц отдыха, а я еще не в порядке. Ничего я не писал, ни букв, ни нот: ни строчки музыки (к удовольствию моих недругов!), ни кусочка даже партитуры. Лежат прошлогодние симфонии без толку, ибо опять их не пустить в ход, лежит «Ашик-Кериб»¹⁴³. Ставлю своей задачей главной поправиться так, чтобы прекратить то позорное положение, в каком я нахожусь, не будучи в силах работать с людьми на людях. Если не выправлюсь, – уйду в отставку, на пенсию, кончу борьбу. А то что же получается: я даже для себя не могу позволить себе съездить в ряд городов, где идут мои балеты, чтобы личным присутствием помочь своему же делу... Кончаю. Идут на почту. Следующее письмо пошлю по институт[ским] вопросам. Нежнейшие приветы и пожелания здоровья и бодрости.

Ваш. Б. Асафьев

¹⁴³ Балет Асафьева.

№ 38

31.VIII.1939

(56) Дорогой Александр Вячеславович!

Очень виноват перед Вами. Несколько раз собирался писать Вам деловое письмо, но ничего не получилось из моих намерений, п[отому] что все деловое связано множеством нитей со всякими вопросами и личными и всяких взаимоотношений и проч. и проч. А главное, я только вот самые последние дни попробовал опять начать работать; сперва чтение, затем обдумывание своих самых настоятельных срочных проектов, а сегодня – как видите – пробую писать сидя за столом, что для меня самое трудное: я и хожу еще с палочкой! Писем, на к[отор]ые надо отвечать накопилось множество. Вот и пытаюсь собирать свои мысли. В Ленинград рассчитываю перебраться числа 9–10, прилагаю на всякий формальный случай просьбу о продлении отпуска (*).

Сразу же по приезде дам Вам знать о себе. Вопросы о назначениях и кандидатах Вы вероятно уже разрешили. В конце концов главное не в том, кто куда, ибо редких специализаций ведь нет и каждый из названных Вами кандидатов может вести или то или другое. Главное: у кого есть время работать и как размежеваться с ЛГК. Ведь не останавливать же лекций. Второе: как заставить людей не докладывать тезисы, а писать? Когда они поймут, что только то, что написано, как выраженная с учетом восприятия мысль, а не просто суждение–импровизация – только такая запись есть факт, дело, – когда они это поймут (или понимают, но не хотят писать?), Вам и институту станет легче. Я очень боюсь, напр., что ни Шастин, ни милейший Натан¹⁴⁴ (*), ни сверхзагру-

¹⁴⁴ Н. С. Поляк.

женный Борис Иванович¹⁴⁵ (передайте сердечный привет ему, если его видите) музыковедчески летом не работали. Да и отдохнуть же надо. Лично меня очень волнует разлад между Институтом и Сергеем Николаевичем¹⁴⁶. Ведь выходит так, что мне надо начинать все сначала: концепция ведущей темы (о сов[етском] симфонизме) и отсюда просека по всем дальнейшим главным вехам была разработана с ним подробно. С кем же мне теперь столкнуться?! У кого столь же ясно и четко сконструировано мышление? Знания? Охват темы? Я думаю, что С[ергея] Н[иколаевича] можно бы вернуть. Книгу о Бизе он, кажется, сдал, ну и горечь – как с каждым из нас бывает! – может быть и смягчилась. То, что вернулся Рязанов – приятно. Но ведь Рязанов – большой барин, и раскатать его на работу будет не легко. Иохельсон¹⁴⁷ ? Но он поглощен театром. Словом, я не знаю, кем заменить С. Н[иколаевича]. Надо тогда думать о москвичах. Но если ведущую тему о сов[етском] симфонизме дать москвичу, то **(57)** – мне думается – придется и все основное содержание отдела по сов[етской] музыке передать им же. У меня уже мелькала такая мысль. Судите сами: С. Н[иколаевича] нет (симфония!), Глух¹⁴⁸ с осени 1938 так и не показал ни Вам, ни мне написанной строчки (опера!), Гиппиус тянет (нар[одное] творч[ество] – проблемы и факты – накануне Октября), Крохмаль – бедная, я предсказывал, что она надорвется и с осени 1938

¹⁴⁵ Б. И. Загурский.

¹⁴⁶ С. Н. Богоявленский.

¹⁴⁷ Н. Е. Иохельсон, в 1933 г. научный сотрудник Института истории искусств.

¹⁴⁸ Глух Михаил Александрович (1907–1973), композитор, музыковед, в 1933–1934 гг. аспирант Института истории искусств, в 1938 и 1939 гг. в штате Института.

умолял сохранить ее только для исслед[овательской] работы! – захворала (а ведь это – сов[етская] лирика!). Как же быть? Где люди на конкретную работу?! Я знаю, что с первым томом тоже очень сложно, и – кроме того – срочность! Но потому то и думаю о москвичах для отдела сов[етской] музыки. Надо узнать, что и сколько у них вообще сделано в области сов[етской] муз[ыкальной] культуры. И тогда взвесить. Придется съездить в Москву.

О своих планах – до личного свидания. Я за лето не написал ни строчки: ни нотной, ни обыкновенной! Это очень грустно. Но факт есть факт. Работоспособность моя пала. Если попытка начать работу вот в эти ближайшие дни ничего не даст, надо принимать какие то решения. Физически я посвежел, окреп, но это не надолго, ибо я не ощущаю в себе главного, чем я всегда жил: творческого нерва, солнца в себе!..

Обнимаю Вас, дорогой. Приветы нежнейшие от Ир[ины]Ст[епановны] и от меня Вам обоим.

Б. Асафьев

PS. Если случайно через кого ниб[удь] сможете узнать, дорогой Ал. Вяч., появились ли в ЛГК мои студенты=композиторы (Машихин, [1 фамилия нрзб.], Потехин) [подчеркнуто красным карандашом] – надо передать им мой лужский адрес, чтобы они срочно мне дали о себе знать и что они сделали за лето для зачета.

Луга, Кировс. просп., 135, д. Селянинниковых.

(*) Не знаю так ли написал, но написал сущую правду.

(*) Как его диссертация?!

№ 39

16.IX.1939

(58) Дорогой Александр Вячеславович!

Не смею Вас тревожить, зная как Вы заняты, поэтому только прошу Вас при первой возможности

позвонить мне. Мне очень хочется Вас повидать и побеседовать. Переезд из Луги оказался делом очень сложным и длительным и хлопотливым. Мы все очень устали, и я никак не мог сообщить Вам о своем возвращении тотчас же.

Сердечный привет. Б. Асафьев

№ 40

[б. д.]¹⁴⁹

(59) АВ.!

Я в воскресенье не говорил вам, что мне очень худо, рассчитывая, что пройдет. Не вышло. Пишу вам вкратце:

1. План – я могу уступать в смысле сбавки нагрузки, а не существа. От биологических основ, раз они почему то вызвали особ[енные] нападки – отказываюсь.

2. Резкий тон записки в Аксекцию относился не к вам, а к тем, с кем мне не по дороге и кто не понимают, что фактура и форма – вещи разные etc. Поэтому.

3. В виду резко обострившихся отношений моих с руководителями Консерватории, я опять прошу вас снять с меня руководство н[аучно]=муз[ыковедческим] отделением. Пусть выберут человека, который был бы по душе декану, не любил бы М[усоргско]го, не принадлежал бы к числу бессовестных критиков и т. д. Я больше не могу спорить за каждый предмет и вести отдел, когда я знаю, что самое имя «музыковед» ненавистно. Главное же, у меня нет сил. Все, что я могу делать до конца года это по средам и по субботам вести курс

¹⁴⁹ По упоминанию премьеры «Горя уму» В. Э. Мейерхольда, а также полемики вокруг М. П. Мусоргского письмо можно датировать мартом 1928 г.

и семинарий с музыковедами. И впредь я хочу быть только руководителем одной кафедры.

4. Я повторяю: не вас я имею в виду, когда говорю о медленном развитии отдела и не из за вас я брошаю отдел. Я чувствую, что я чужой для Консерв[атории], учреждения слишком высокого для меня – **(60)** всего на всего только литератора, убивающего время на одну полемику (они воображают, что я только ею и занят). Увы, от своей общественной писательской работы, я отказаться не могу.

5. Я даже на «Горе уму»¹⁵⁰ не могу поехать из за болезни и отсутствия денег (гонорара за свою полемику я не брал, (говорю это, п[отому] что знаю, что уже пущены слухи, что я чуть ли не состояние нажил на Мусоргском). Но я прошу продлить мне отпуск до 15 марта У меня осталась только одна глава об инстр[ументальной] музыке 19 века. Если бы не захворал, я бы кончил ее к 1/III.

Итак, резюмирую. 1) Впредь я хочу остаться только руковод[ителем] одной кафедры, чтобы приезжать, прочитывать свои часы и уезжать. Конечно, я хотел бы, чтобы вы взяли на себя руководство отделом. У вас много такта и умения вести дело, у меня этого нет. Выходки Штейнберга мне надоели. В Консерватории происходит ликвидация завоеваний. Это ясно. 2) От решения этого вопроса зависит и судьба плана и все остальное. 3) до 15/III я прошу отпуск а дальше сокращения моих занятий до 2 дней, иначе у меня не хватит сил кончить нужные для Консерватории же работы. 4) Мне кажется, что Эвальд при условии моей помощи доведет курс общеобяз[ательной] истории музыки.

Привет. Ваш Б. Асафьев

¹⁵⁰ Асафьев написал музыку к спектаклю В. Э. Мейерхольда.

(61) 1. О пьесе Шиллингера «Октябрь»¹⁵¹? Было ли заседание жюри? Я бы очень хотел подать свой голос за, т. к. нахожу ее свежей по замыслу и по звучности. Это произведение, с которым трудно не считаться.

№ 41

[б. д.]¹⁵²

(62) Дорогой Алекс. Вяч., если все, что я посылаю вам, не так уж безнадежно=романтически утопично, хотя я не убежден, что все обстоит так, как мне кажется, – я прошу вас присоединить эти мои соображения к вашим со всеми стилистическими поправками (*), какие вы найдете необходимыми сделать.

Копии у меня нет. Посылаю вам черновик, ибо очень тороплюсь. Хотя проработал почти ночь и все утро – всетаки запаздываю и боюсь, что все мои старания зря, т. е. что вы уже сдали Загорному¹⁵³ все, о чем мы говорили вчера. Ваш Б. Асафьев

Право, мне кажется, что проект мой не так уж сумасброден. Но не знаю, ясно ли я рассказал. Можно добавить, что могу дать устные пояснения.

(*) изменениями и дополнениями

¹⁵¹ «Октябрь» – симфоническая рапсодия И. Шиллингера, была впервые исполнена Н. А. Малько в одном концерте с премьерой 1-й симфонии Дм. Шостаковича 12 мая 1926 г.

¹⁵² Датировать письмо затруднительно. По обсуждению сдачи проекта Н. Н. Загорному можно предположить, что это вторая половина 1930-х гг. (см. прим. 153). О каком именно проекте идет речь, неясно.

¹⁵³ Загорный Нестор Николаевич, музыковед, закончил аспирантуру в Институте истории искусств, в декабре 1939 г. ученый секретарь Института (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 2. Д. 89. Л. 49). В Консерватории был доцентом общего курса фортепиано.

№ 42

[б. д.]¹⁵⁴

(63) Дорогой Александр Вячеславович!

Я вам вчера говорил, что я смогу быть только в понедельник на заседании. В 5 час. я сам уже неделю назад назначил заседание в Институте, от которого многое зависит. И кроме того, зачем я сегодня? Я вчера высказал свои пожелания. Лично скажу, что мне легче пожертвовать курсом теорет[ической] формы и курсом у Малько¹⁵⁵, чем органикой и анализом фактуры на моем отделении. Без расширения отделения я не могу им руководить.

Кроме того, необходимо по обяз[ательной] истории музыки прибавить одну группу и часы для педагогов=инструкторов. Я думаю, что если их включить в спец. курс – на два года – их много и они задавят?! Вчера в разговоре с Ал[ександром] Конст[антиновичем]¹⁵⁶ я согласился их ввести к музыковедам, но, подумав, вижу, что это вещи разные.

Ваш Б. Асафьев

№ 43

[б. д.]¹⁵⁷

(64) Дорогой

Александр Вячеславович!

Пищу вам по пунктам:

1. Городинский в Москву не выезжает.

¹⁵⁴ По защите курса «органики» и упоминанию А. К. Глазунова можно предположить, что письмо написано осенью 1927 г. и касается распределения курсов в Консерватории.

¹⁵⁵ Малько Николай Андреевич (1883–1961), дирижер, в 1925–1928 гг. профессор Ленинградской консерватории.

¹⁵⁶ А. К. Глазунов.

¹⁵⁷ 1926 г. Датирую по рецензии М. В. Иванова-Борецкого (см. прим. 162).

2. Александров¹⁵⁸ просит вас непременно привезти удостоверения на льготный проезд студентов.

3. С оплатой добавочных музыкантов для концерта пока ничего придумать не удалось. Решили попытаться выйти из положения своими средствами. Аксекция идет навстречу. Думаем, что удастся уговорить духовиков участвовать в плане учебном.

4. Очень прошу вас ответить спешной почтой на след[ующие] заявления, решить которые я не берусь. Первое Галины Федоровны Федоровой: «Для окончания второго курса техникума экстерном прошу допустить меня к экзамену по классу специального фортепиано – Была в Консерватории с 1922–24 уч. год. Сданы обязат. предметы: теория, 1 гарм., 1 сольф., 2 гарм., 2 сольф.». Как с ней быть?

Второе студента Беренблит: «Будучи исключенным в феврале за непосещение классов из ф=п. отдела, прошу дать мне возможность держать зачет, чтобы доказать мою активность, приняв во внимание, что в текущее учебное полугодие я исправно занимался и в состоянии выполнить зачет». И у Анд. и у Бер. зачеты в среду. Дайте ответ.

5. Похлопочите за Буцкого. Я чувствую в отношении его некоторое ущемление совести. Все время его манера вести дело и держать себя была вполне безупречной и не вызывала никаких оснований подозревать его в каких л[ибо] интригах.

6. Тоже – за научно=исслед[овательский] отдел¹⁵⁹, т. е. за возможность его развертывания.

Привет. Крепко жму руку.

Ваш Б. Асафьев

¹⁵⁸ Неустановленное лицо.

¹⁵⁹ В Консерватории.

Я глубоко поражен рецензией Кузнецова¹⁶⁰ об ист[ории] муз[ыки] Браудо¹⁶¹ и беспощадным **(65)** разнесом таблиц Шеринга Ив[ановым]-Борецким в «Муз[ыкальном] образовании»¹⁶². К счастью его минули другие ошибки. Но вообще все это было не так просто перевести, ибо 5 лет тому назад у нас в Ленинграде не хватало важной литературы. Теперь бы я сам сделал в тысячу раз лучше. Кроме того, он кое где сам заблуждается. Очень больно. Не везет этой книге. Но ведь дело то в том, что Ив[анов]-Борецкий сам издавал таблицы.

7. Если увидите Новицкого, поговорите с ним об Институте, а если увидите А. В. Луначарского, то спросите его, готовить ли мне доклад об оперном репертуаре Актеев, о котором он мне говорил. Доклад у меня вчерне готов.

№ 44

Среда 15/ХІ¹⁶³

(66) Дорогой Александр Вячеславович!

¹⁶⁰ Кузнецов Евгений Михайлович (1900–1958), театровед, искусствовед, критик, в 1920–1921 гг. член редколлегии газеты «Жизнь искусства», в 1920–1929 гг. заведующий театральным отделом «Красной газеты».

¹⁶¹ Браудо Евгений Максимович (1882–1939), музыковед; учился в Петербургском университете, затем в Германии у Х. Римана и Г. Кречмара. С 1914 г. преподавал в Петрограде, руководил музыкальным отделом «Аполлона», печатался в «Ежегоднике императорских театров». В 1922–1924 гг. был действительным членом Института истории искусств, в 1924 переехал в Москву, с 1926 г. входил в редколлегию Большой советской энциклопедии. В письме речь идет о его opus magnum: Всеобщая история музыки: В 3 т. М., 1922–1927.

¹⁶² *Иванов-Борецкий М. В.* Арнольд Шеринг. История музыки в таблицах. Л., 1924 // Музыкальное образование. 1926. № 1–2.

Сегодня у меня Э. А. Купер и М. Штейнберг. Я непременно желаю и вашего присутствия. Посылаю письмо, т. к. не смог заглянуть в Филармонию ни вчера, ни в понедельник лично. Привет. Спасибо за книжку.

Ваш Б. Асафьев

№ 45

[б. д.]¹⁶⁴

(67) Дорогой

Александр Вячеславович!

Если нетрудно – сообщите нет ли новостей? Вряд ли успею к вам зайти. Если к Вам обратится Пахомов – скажите, что завтра (среда) я целый день в Детском и могу принять его зачет. Привет.

Преданный вам Б. Асафьев

№ 46

[б. д.]¹⁶⁵

(68) Александр Вячеславович!

Я совсем замучился. Передайте Острцову, что у меня ничего не выходит. Как я ни бился – я не смог создать стройную программу. Очевидно переутомление и мозги не слушаются. 20го я непременно приеду на заседание и доложу то, что у меня к тому времени выйдет (если вообще выйдет чтонибудь). Сегодня просидел всю ночь – ничего не выходит. Ну разве мало того, что я уже сделал?!

¹⁶³ Возможно, 1924 г., до отъезда Купера.

¹⁶⁴ Датировать невозможно.

¹⁶⁵ И. А. Острцов фигурирует в письмах № 27 и 28, написанных в мае – июне 1931 г. Возможно, и эта записка относится к тому же времени. Поскольку Острцов работал в группе марксистской методологии, он мог руководить марксистским семинарием для аспирантов и молодых сотрудников. Возможно, именно для его занятий и требовалась «стройная программа», не дававшаяся Асафьеву.

Ирина Степ. с 9и ч. утра звонила вам, Эвальд, в ЛГК – никуда не дозвонилась. Я же под утро так крепко заснул, что не смог подняться из за мигрени.

Ваш Б. Асафьев

№ 47

[б. д.]¹⁶⁶

(69) [На немецкой карточке для заказа книг по каталогу магазина: Bücherzettel Herrn Karl W. Hiersemann Buchhändler und Antiquar Leipzig, Königstrasse 29. Postschliessfach 163]

Дорогой Ал. Вяч.! Другой бумаги у меня нет. Я прошу вас горячо об участии в историческом кабинете. В первый том памятников я предлагаю включить 1. «Цефал и Прокрис» Арайи¹⁶⁷ 2. «Орфей и Эвриридика» Фомина¹⁶⁸ и 3. Сочинения Хандошкина¹⁶⁹. Далее:

¹⁶⁶ Письмо написано после приглашения Оссовского в Институт и по приезде Асафьева из Европы, т. е. осенью 1928 г. Проект издания «Памятников русской музыкальной культуры» возник в институтских планах примерно в это же время. Результатом этого проекта стало издание, вышедшее под грифом Ленинградской консерватории: История русской музыки в нотных образцах. Т. 1. Л.; М.: Музгиз, 1940 (под редакцией проф. С. Л. Гинзбурга). По характеру издания это, разумеется, не «Памятники», а хрестоматия по истории музыки в России XVIII в. для студентов, состоящая из небольших фрагментов *только* светских сочинений.

¹⁶⁷ Арайя Франческо (1709–1775), итальянский композитор, первый в России капельмейстер итальянской придворной труппы; находился здесь в 1736–1759 и в 1762 гг. Написал первую оперу на русское либретто А. П. Сумарокова «Цефал и Прокрис» (1755).

¹⁶⁸ Фомин Евстигней Ипатьевич (1761–1800), русский композитор; музыка к мелодраме Я. Б. Княжнина «Орфей» написана им в 1792 г.

¹⁶⁹ Хандошкин Иван Евстафьевич (1747–1804), русский скрипач-виртуоз и композитор, автор многочисленных инструментальных опусов.

ряд концертов XVII века¹⁷⁰, сб[орник] нар[одных] песен Трутовского¹⁷¹, опера Бортнянского¹⁷² “Le fils rival”. III том: истоки р[усского] романса. IV том: одна из опер Кавоса¹⁷³ или отрывки Кавоса и Верстовского¹⁷⁴ и водевиль. V. фортепианная музыка до Глинки. VI. Пение старообрядцев.

Б. Асафьев

№ 48

3.IV.1942

(70) Примите, дорогой Александр Вячеславович, привет в день В[ашего] доклада. Меня волнует Ваше рыцарство – В[аша] беззаветная работа, волнует как старого Дон Кихота пишущего ненужные страницу за страницей воображаемых мыслей о музыке. Я не человек науки, я всего на всего любитель=мечтатель,

¹⁷⁰ Имеются в виду духовные хоровые концерты.

¹⁷¹ Трутовский Василий Федорович (? – ?), придворный гуслист Екатерининской эпохи, композитор; выпустил первый в России нотный сборник народных русских песен: Собрание русских простых песен с нотами: В 4 ч. СПб., 1776–1795.

¹⁷² Бортнянский Дмитрий Степанович (1751–1825), украинский певчий Придворной певческой капеллы, с 1796 г. ее директор, композитор с огромным наследием сочинений во всех основных жанрах своего времени. Французская опера Le fils rival («Сын-соперник») написана в 1787 г.

¹⁷³ Кавос Катарина Альбертович (1755–1840), итальянский композитор; приехал в Петербург в 1798 г., служил придворным капельмейстером императорской русской труппы, по мере необходимости дирижировал итальянскими спектаклями. Автор музыки к многочисленным русским операм, водевилям, балетам, дивертисментам, в том числе первой оперы «Иван Сусанин» (1815).

¹⁷⁴ Верстовский Алексей Николаевич (1799–1862), композитор; в 1823–1860 гг. служил в Московской дирекции императорских театров, автор примерно тридцати русских опер-водевилей.

и мне такое занятие извинительно. В Вас я приветствую «рыцаря науки», как в Романа Ильиче¹⁷⁵ и в ряде научно=мыслящих под В[ашим] руководством муз[ыкальных] работников. Я же учил только «Дон Кихотству» и всё мое «ведчество» – мираж. Потому опять и опять приветствую Вас.

Прошу Вас только об одном. Положение Гиппиуса отчаянное. Он ведь наш последний муз[ыкальный] фольклорист, и с ним может случиться то же, что с Саитовым¹⁷⁶. Как ни относиться к его моральным качествам, но зачисления в штат Института он достоин, хотя бы как мой ученик! Предупредите Загурского и Маширова, что с ним плохо. Основное: он чувствует себя униженным. Ему больно, что он не достоин штатной единицы, и вряд ли тут поможет Стационар.

Привет. Б. Асафьев

№ 49

9.VI.1942

(71) Простите, глубокоуважаемый Александр Вячеславович, что пишу карандашом. Посылаю Вам давно обещанный экз[емпляр] Данте. Наконец то я нашел его. Сообщаю Вам, что в моей работе о Руслане¹⁷⁷ 9 печ. листов [подчеркнуто красным каран-

¹⁷⁵ Грубер Роман Ильич (1895–1962), музыковед. В 1922 г. окончил ИИИ и был его научным сотрудником до 1943 г. С 1931 г. преподавал в Консерватории, с 1935 г. – профессор, заведующий кафедрой.

¹⁷⁶ Саитов Борис Владимирович (1897–1942), музыкальный библиограф; с 1931 г. заведовал Нотным отделом Публичной библиотеки. Умер во время блокады.

¹⁷⁷ Глинка. Кн. II. Руслан и Людмила. Закончена 17 марта 1942 г. В оглавлении цикла работ «Мысли и думы» она называется «Творческий метод Глинки (интонационный анализ “Руслана” и 8 глав-добавлений, этому анализу сопутствующих». См.: Орлова. Библиография. С. 330). Изд.: Асафьев Б. В. Глинка. М., 1947.

дашом]. По недосмотру я не вложил добавления с франц[узскими] цитатами из учебников гармонии Dehn'a¹⁷⁸ и Catel'a¹⁷⁹. Эти страницы лежат у меня в этих учебниках, а я их куда то в темноте засунул. Сегодня постараюсь найти во что бы то ни стало. С этими добавле- **(72)** ниями в книге всего 9 печ. листов, не сомневайтесь. – Затем. Так как Ирине Степ[ановне] стало как будто лучше (а то я совсем потерял надежду!), то к началу той недели я закончу работу (очень популярную) о Григе¹⁸⁰ – четыре печ[атных] листа [подчеркнуто красным карандашом]. Меня взволновала судьба Норвегии и патриотизм, растущий там, и я решил ласково почтить Грига, восстановив, насколько возможно мою работу о нем, потерянную Музгизом в 1930/31 г. (как теперь книга о Глинке – первая). Но в сущности **(73)** это новая работа. Не возьмет ли ее Институт? Мне думается, выпустить ее теперь было бы кстати и даже хорошо бы со сжатым изложением содержания на англ[ийском] языке (войдет в те же 4 листа, если нужно). – Разбираясь в холоде и в темноте в здешнем своем библиотечном хаосе, я все же так и не смог найти Увертюры Керубини, и потому в книге о Глинке это дополнение выпадет. (*) Но зато я набрел на **(74)** несколько лет чешского Тетро почти до года захвата Чехии. Если идея слав[янской]

¹⁷⁸ Ден Зигфрид Вильгельм (Dehn, 1799–1858), немецкий музыковед-полифонист и педагог, учитель Глинки. Учебник гармонии – Theoretisch-Praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbaßbeispielen. Berlin, 1840.

¹⁷⁹ Катель Шарль Симон (Catel, 1773–1830), французский композитор и теоретик, с 1795 г. профессор класса гармонии в Парижской консерватории. Автор учебника Traité l'harmonie, 1802.

¹⁸⁰ Закончено 28 июня 1942. Опубл.: Асафьев Б. В. Григ: Исследование. Л., 1948.

муз[ыкальной] серии не заглохла (помнится, Вы о ней говорили), я могу сделать обзор=охват чешского музыкального возрождения [подчеркнуто красным карандашом] – оно было ярким! – конца 20х начала 30х годов. Постараюсь найти учебник чешского языка и быстро вспомнить язык, если только это дело Институту нужно. Выйдет листа полтора=два [подчеркнуто красным карандашом]. Последнее дело: я очень нуждаюсь. Мы даже не можем брать в Б[ольшом] Др[аматическом] Театре обед без выреза талонов. Не на что! Никто не верит нашей беде, но, увы, мы ее испытываем. Нельзя что ниб[удь] сделать?! Я ходить уже не могу и двигаюсь в пределах любимых книг только. Если Вы будете на общем собрании Союза композ[иторов], передайте от меня горячий привет дорогим товарищам, тем, кто еще тут: т. е. и в Ленинграде и в этом мире. Добраться я не могу.

Привет. Б. Асафьев

(*) Впрочем, ведь до печатания книги еще далеко.

[На об. л. 72 вверх ногами написан черновик: перечень дел для института и для издательства. Читается далеко не все. Слева номера по порядку, всего 11. 1–3 подчеркнуты красным карандашом, 7–9 обведены красным карандашом].

1. 10–15 – дальше не понимаю ни слова.
2. К форме будет добавлен 1 лист.
3. Глинка. Книгу будет –..... в пять –...
4. Где отчет Б.М....(.....). Спр. у
5. Спросить у Гиппиуса, будут [подчеркнуто синим карандашом] ли печататься песни о Ленине, не будет ли?
6. У Гиппиуса: не взяли две книги (.....)
7. Договор на «Ев. Онег. Лирич. сц. ... и Ч. Опыт синтетич. анализа смысла и муз. драматургии: 5 л.

8. «Чешское муз возрождение» Очерки. 3 л.¹⁸¹
9. Эд. Григ. 4,5 (С англ. переводом).
10. У Гиппиуса [подчеркнуто синим карандашом] нет ли сб. Норв. нар. песен?
11. Нет ли сб. детск. песен Грига?

№ 50

[15 июня 1942]

(75) Глубокочитимый Александр Вячеславович!

Как Вы видите, я приготовил «Руслана» [подчеркнуто чернилами]. Я нашел все материалы и больше, чем думал: сыскались мои увертюры Керубини. Потому, перестав искать потерявшиеся страницы потерянного добавления, я восстановил его плюс – отдел о французской классической увертюре. Но записать пришлось карандашом. Поэтому прошу начинать копирование на машинке с последнего листа работы [подчеркнуто чернилами], ибо карандаш быстро стирается, хотя я и проложил весь текст чистой бумагой. Сдавая рукопись очень волнуюсь: нет никаких черновиков, работа же на мой взгляд ценная, и – беда коли она погибнет, как и рукопись первой книги о Глинке. Поэтому умоляю, присмотрите – и я хотел бы чтобы по мере копирования, листы, с которых сняты копии, шли бы ко мне.

Кроме того, до авторской проверки я просил бы никому не давать читать моих работ. Разумеется, кроме Вас **(76)** и Алексея Ивановича. Итак, умоляю, присмотрите за сохранностью рукописи.

Далее. В работе об «Евгении Онегине» не был переписан дополнительный очерк о Дюбюке¹⁸² очень

¹⁸¹ Закончены 11 июля 1942 г. Фрагменты опубл.: Асафьев Б. В. Избранные труды. М., 1956. Т. 4. С. 357–368.

¹⁸² Этот очерк Асафьев не датировал точно. На полной рукописи «Евгения Онегина» имеется пометка: «зимой 1941/42 г.» Опубл.: Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Ли-

важный. Найдя сейчас «музыки» Дюбюка, я восстановил очерк и посылаю его Вам с рукописью «Руслана» Копии очерка нет, и я тоже попросил бы скопировать его скорее [4 раза подчеркнуто чернилами] и вернуть мне рукопись. Теперь работы о «Руслане» и «Онегине» сданы полностью.

В исследование об интонации¹⁸³ я добавляю печ[атный] лист с необходимыми примерами [2 раза подчеркнуто чернилами] (не нотными – только ссылки!) лишь в процессе проверки копии. Сейчас мне этого не сделать. А при просмотре копии я неизбежно должен буду доорганизовать этим дополнительным листом работу, ибо всё писалось на память в бомбоубежище или в моей келье лежа на постели с пустым желудком. Память могла что л[ибо] упустить, да и материалов под рукой не было. Ссылок на многочисленную книжную литературу делать не буду, ибо давно **(77)** все было «критически освоено», т. е. переварено моим сознанием, и цитат в этом исследовании нет: оно выявлено абсолютно творчески как чистая моя мысль, вытекающая из умопостижимого слушания музыки.

Далее. Что же? Готовить мне Грига? Чехов¹⁸⁴? [подчеркнуто чернилами] «Тетро» я разыскал, чешский словарь тоже. Даже если не найду учебника – разберусь, вспомню язык. Что касается Грига то 1) справьтесь, нет ли чего по Григу в Институтской

рические сцены П. И. Чайковского: опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии. М., 1944.

Дюбюк Александр Иванович (1812–1897), композитор и пианист, знаменитый фортепианный педагог; преподавал в Московской консерватории с ее основания.

¹⁸³ Музыкальная форма как процесс. Кн. II. Интонация. Закончена 21 декабря 1941 г. Заключение написано 24 января 1942 г. Оpubл.: М., 1947.

¹⁸⁴ То есть очерк о чешском Возрождении.

Библиотеке и, если найдется, возьмите для себя и дайте мне. Потом объясню, почему это так надо. Не было ли чего о Григе нового в Консерватории за последние годы? Впрочем, я всеравно буду делать своего Грига. Норвежский словарь у меня оказался.

Итак, как Вы чувствуете, при первой же ласке мысль и энергия мои встрепенулись. Этого, увы, многие своим убийственным равнодушием не доценивают? Но кому надо, чтоб тормозилась моя мысль?..

Всетаки, положение мое очень трудное. Уговорите Алексея Ивановича¹⁸⁵, наконец помочь мне и дать хотя бы денег. **(78)** Сжег уже свыше ста клавиров, чтобы хоть в кухне не была сырость. Еды, кроме институтского обеда и хлеба нет. Волнуюсь за Ирину Степановну. Себя мне не жалко. Путь в жизни, который бы был признан общественно, я не нашел, а мой путь никому не нужен. Какого черта я не пошел в свое время на Восточный Факультет. Был бы я выдающийся арабист или ирановед. А то – одна пыль останется. Эх, музыка!.. А ученым музыковедом не умею быть – тут не только Вы, но и Роман Ильич¹⁸⁶ заслуживает всяческого предпочтения. Музыка же моя отрицается... Простите за лирику. Но уверяю Вас это не ламентации, а – от ужаса – стон!..

Итак, прошу помощь просто по человеческой линии. Ведь мне не разрешили сочинять ни оперетты, ни даже оперы к 25 летию Октября. Есть от чего отчаяться. Да и боль за Ирину Степановну.

Очень прошу Зое Степановне¹⁸⁷ выдать расписки от Института в принятии таких то и таких то рукописей. Итак будто всё. Пожелаю Вам всего доброго.

¹⁸⁵ А. И. Маширов.

¹⁸⁶ Р. И. Грубер.

¹⁸⁷ Сестра Ирины Степановны; жила вместе с Асафьевыми.

(79) Привет забывшему меня, словно я в чем то провинился, Алексею Ивановичу. Обнимаю Вас.

Б. Асафьев

15 июня 1942 года.

PS. Да, писчей бы бумаги и чернил [подчеркнуто чернилами] хотя бы немножечко!..

№ 52

[27 июня 1942]

(80) Дорогой Александр Вячеславович!

Я, всетаки, закончил Грига. С отчаянным напряжением сил, но сделал, как обещал. Очень ослаб, вероятно, по известной Вам причине. Дня два полежу, а потом попробую кончить о чехах. Итак, седьмая работа. С декабря. М. б. сохранятся и, м. б., в будущем окажется, что нашей культуре это всё нужно. А теперь у меня сознание своей лишности – вот и все!..

По соблюдении формальностей, м.б., рукопись можно будет взять под расписку, и Ир. Ст. сделает копию?! Впрочем, Вам виднее. Давно я не писал с таким восторгом как о Григе. Обнимаю Вас. Привет и признательность.

Б. Асафьев

27. июня 1942.

Лениград.

PS. В Москве дают «Суворова» Василенко, а мой «Минин»¹⁸⁸ покоится, словно этой оперы и не было. А ведь ее приняли и одобрили!! Ужасно – пережить свою полезность родине. А сколько идей, мыслей, музыки в голове – еще и еще. И зачем?

¹⁸⁸ Опера Асафьева «Минин и Пожарский» в 4 актах, 7 картинах на либретто М. А. Булгакова. Написана в 1936 г. Автограф клавира в фонде Асафьева в РГАЛИ, оркестрована частично, не издана. Либретто Булгакова и переписка его с Асафьевым опубл.: Музыка России. М., 1980. Вып. 3. С. 213–261.

№ 53

6. VIII 1942

(81) Дорогие Алексей Иванович и Александр Вячеславович!

Всё последнее время я очень беспокоился, что моя работа о чехах не имеет органичного введения. Только вчера я надумал как его надо сделать, записал и сегодня посылаю. Поместить его надо в начале перед первой главой.

Итак, со сдачей Портретов сов. композиторов – в Институте из 7 моих работ – пять не имеют копий («Руслан», «Григ», «Чехи», Сов[етская] муз[ыкальная] культура¹⁸⁹ и Сов[етские] композ[иторы]¹⁹⁰). Я понятно волнуюсь, как идет переписка и успею ли я – ведь кто знает, сегодня жив – завтра нет – проверить копии. И вообще как сохранить эти работы и еще последующие, сколько успею. Ведь тут своего рода завещания¹⁹¹?! И еще: почему не было договора на «Сов[етская] музыка и муз[ыкальная] культура»? Эта

¹⁸⁹ Советская музыка и музыкальная культура (опыт выведения основных принципов). Написано 12–13 июля 1942 г. Опубл. в сб.: Советская музыка. М., 1946. № 5. С. 3–20.

¹⁹⁰ Портреты советских композиторов (Сборник статей). Предупреждение. Композитор – имя ему народ. Мясковский. Сергей Прокофьев. Шостакович. Шапорин. Шебалин. Хачатурян. Пащенко. Михаил Юдин. Дзержинский. Гавриил Попов. Владимир Щербачев. Ленинградские лирики. Волошинов. Кочуров. Г. Попов. Томилин. Арапов. Дешевов. Гольц. Заключение (тема двух миров). Написано с 21 по 31 июля 1942 г., кроме очерка о Щербачеве, добавленного 11 ноября 1943 г. Машинописный экз. с правкой Асафьева в его фонде в РГАЛИ. Орлова. Библиография. С. 332.

¹⁹¹ Асафьев действительно очень торопился. По подсчетам Е. М. Орловой, с декабря 1941 по март 1943 г. он написал около ста печатных листов (Орлова. Библиография. С. 328).

статья листовка¹⁹² тесно связана с «Портретами композиторов», и одна работа без другой немислима.

Теперь о проекте Пумпянского¹⁹³: проект дельный, разумный и, главное, объединяет вокруг Института сохранившихся специалистов=искусствоведов. В конце концов, почему бы на данном этапе и не быть Институту Искусства (фактически). Но я советовал Пумпянскому включить в план и музыку. Конечно, говорить подробно об этом ему надлежит с Ал. Вяч., ибо я только высказываю мнение.

Итак, я за проект. Но если параллельно поведется работа по текущему моменту (т. е. будет найдена связь с фронтом), иначе: XVIII век?? Что, почему, как?? и т. д. и т. д.

(82) После окончания «портретов» я очень ослаб и пропустил 4 дня без работы. Только вчера 5го принялся за славян. Увы, я сжег уже много материалов для 1й же статьи, напр., III год «Живой Старины» и ряд Записок отд. этнографии etc. Буду выпутываться.

По части поляков сопоставление Шопен¹⁹⁴ = Шимановский придется делать по памяти. Нигде не могу найти до зареза нужных мазурок Шимановского. Кто то их видно взял у меня. Александр Вячес-

¹⁹² Размером в один печатный лист.

¹⁹³ Вероятно, Пумпянский Лев Иванович (1889–1943), искусствовед, художественный критик; во время блокады был деканом искусствоведческого факультета Академии художеств. В сб. «Эрмитаж» (Париж, 2001) опубликованы его стихи 1942–1943 гг., а также письма и другие материалы.

¹⁹⁴ Из этого проекта вышли две статьи о Шопене: 1. Шопен в воспроизведении русских композиторов (Балакирева, Лядова, Глазунова, Блуменфельда, Рахманинова). Написана 24 августа 1942 г. Оpubл.: Советская музыка. 1946. № 1. С. 31–41; 2. Мазурки Шопена (К 1001 ночи в музыке). Написана 29 августа 1942 г. Оpubл.: Советская музыка. 1947. № 3. С. 61–76.

лавович, нет ли их в Вашем поле зрения? Стыдно к Вам обращаться по такому поводу в дни глубокого В[ашего] горя, но я знаю, что только Вам эти мазурки дадут; если они есть у кого л[ибо] из пианистов. И еще: Форе.

Сердечные приветы. Б. Асафьев

6.VIII 1942

№ 54

[17. VII 1942]¹⁹⁵

(83) Дорогой Александр Вячеславович! Новый Адрес Анатолия Никодимовича Дмитриева¹⁹⁶ такой: Действ. Кр. Армия 1592 полевая почта Д.К.А.

¹⁹⁵ Письма перепутаны при нумерации листов. № 53 – август, № 54 – снова июль.

¹⁹⁶ В начале письма Асафьев отвечает на вопрос Оссовского, заданный в записке 17 марта 1942 г.:

Дорогой Борис Владимирович!

Будьте так любезны – черкните с подателем этой записки, кем именно и в какой именно воинской части работает Анат. Никод. Дмитриев. Б. И. Загурский, которому я лично докладывал в субботу 14/III наши планы в отношении Дмитриева, обещал поддержать в соответствующих инстанциях ходатайство Института. Бумагу я написал, но не знаю, где работает Дмитриев, а указать это совершенно необходимо.

Простите за нарушение Вашего рабочего настроения.

Сердечный привет Вам, Ирине Степановне и Зое Степановне.

Ваш А. Оссовский

17/III 42.

Бумаги о библиотеке Саитова, архиве Вейсберг, рояле М....., а также о поддержке В. Д. Комаровой-Стасовой, Кремлева и М..... я написал, заручившись предварительно согласием Б. И. Загурского принять срочные меры по всем этим вопросам.

А. О.

А. Н. Дмитриеву. События идут так, что позволяю себе посоветовать Вам и Ал[ексею] Ив[ановичу]чу¹⁹⁷.

Что если просто от Института написать ему, что может ли он просить от им[ени] Института своего начальника Дома Кр[асной] Армии отпустить его на сутки для научного доклада в Инст[итут] о музыке на фронте? Может и отпустят? Это очень необходимо для связи.

Что я мог бы еще сделать для Института: по славянству возможно сделать только одно – о народном музицировании юго зап[адных] славян¹⁹⁸. Набрать тут кое что любопытное возможно. С Польшей что л[ибо] сделать трудно. Разве что с Шимановским¹⁹⁹. Но надо узнать, что есть в Библ[иотеке] Инст[итута] «из Шимановского». Помнится, у Р[омана] Ильича²⁰⁰ была его третья симфония.

Второе – что реальнее – книжка: Портреты Советских композиторов, т. е. литер[атурные] портреты. Я обдумал десять / двенадцать имен: Мясковский, Прокофьев, Шостакович, Шапорин, Держинский

Дмитриев Анатолий Никодимович (1908–1978), музыковед, ученик Асафьева, окончил Ленинградскую консерваторию в 1931 г. С 1932 г. преподавал в Консерватории, профессор (1957). Автор чудесных воспоминаний о Б. В. Асафьеве «Мой дорогой учитель» (*Воспоминания об Асафьеве*. С. 113–134), где описан его приезд к Асафьевым с фронта 13 октября 1941 г. и приведено длинное письмо Асафьева, отправленное в июле 1942 г. В нем помимо прочего перечислены работы, упоминаемые в письме № 54.

¹⁹⁷ А. И. Маширов.

¹⁹⁸ Возможно, из этой идеи получилась статья «О народном музицировании в Югославии». Написана 18 августа и 14 декабря 1942 г. Частично опубл.: Советская музыка. 1947. № 1. С. 94–103. № 2. С. 66–76.

¹⁹⁹ Этот проект на осуществился.

²⁰⁰ Р. И. Грубер.

[sic!], Дунаевский, Хренников, Пащенко²⁰¹, Хачатурян, памяти Гольца²⁰², Томилина²⁰³. Украинцев и прочих я бы не трогал за невыясненностью. Хачатурян скорее москвич, чем Арм[янская]ССР. Из ленинградцев я бы взял еще Кочурова²⁰⁴ и Волошинова²⁰⁵ Если на каждого в среднем четверть листа – то в общем листа три – три с половиной. Что Вы об этом думаете?

И, наконец, выходит мой академический, т. ск. [так сказать], сборник статей²⁰⁶, но это когда-нибудь. Темы такие:

²⁰¹ Пащенко Андрей Филиппович (1885–1972), композитор; окончил Петербургскую консерваторию по классу М. О. Штейнберга. С 1911 г. заведовал библиотекой Придворного оркестра, затем – Филармонии (до 1931). Выступал как дирижер. С 1963 г. жил в Москве. Автор 17 опер; самая известная – «Орлиный бунт» была поставлена в 1925 г. Мариинским театром.

²⁰² Гольц Борис Григорьевич (1913–1942), пианист и композитор; окончил Ленинградскую консерваторию по классу фортепиано у Л. В. Николаева и как композитор у В. В. Пушкина. В конце 1930-х гг. писал музыку к первым звуковым фильмам.

²⁰³ Томилин Виктор Константинович (1908–1941), композитор; окончил Ленинградскую консерваторию по классу В. В. Щербачева в 1932 г. Один из авторов оперы-хроники «1905 год» (1931).

²⁰⁴ Кочуров Юрий Владимирович (1907–1952), композитор; в 1931 г. окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции у В. В. Щербачева. Во время войны работал по заданию Дома Красной Армии; с 1947 г. преподавал композицию в Консерватории.

²⁰⁵ Волошинов Виктор Владимирович (1905–1960), композитор; в 1929 г. окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции у В. В. Щербачева и у него же аспирантуру в 1932 г. В 1932–1960 гг. преподавал композицию в Консерватории.

²⁰⁶ Отсутствует в: Орлова. Библиография. Упоминаются отдельные темы.

1. Руссо и его *Consolations* (etc.)²⁰⁷
2. Новое о Верди (это – большой секрет)
3. Трагедия слуха (Бетховен – Мусоргский)
4. Идея *Requiem*'а и ее становление (Моцарт – Керубини – Берлиоз – Верди – Брамс).
5. Великий странник (Малер)²⁰⁸ NB. Это от мыслей о *Wandereger*'стве, «шубертианстве», Вил[гельме] Мейстере Гёте etc.
6. Альбан Берг и его «Воцтек».
7. В чем же было значение зап[адно] евр[опейского] «современничества»?

Каждая статья по 1/2 листа, но возможно, что Верди и Малер вырастут до 3/4 каждая, значит – 4 листа. Все это вполне реально, если конечно буду жив. С сожалением исключаю статьи о франц[цузской] камер[ной] лирике (Гуно – Бизе – Форе), ибо растерял ноты Форе.

Признательный Б. Асафьев

17.VII/ 1942

(84) NB. Если Библ[иотека] Конс[ерватории] еще действует, не можете ли справиться нет ли там книги о Рамо Масона²⁰⁹ и чего л[ибо] Форе (т. е. нот и лучше всего его опер или романсов)? Умоляю. Масон мне нужен для 1й статьи

Продолжение

Вот как сложилось всё сегодня 17го к 11 часам, а та часть письма – ночные думы:

I. Сборник: Музыка славянства [подчеркнуто красным карандашом]

²⁰⁷ В фонде Асафьева в РГАЛИ имеется автограф драматического диалога «Руссо и Рамо», написанного 19 марта 1946 г.

²⁰⁸ Статья «Густав Малер» была включена в план Драматических диалогов. Орлова считает, что она написана летом 1942 г., но рукопись не найдена.

²⁰⁹ *Masson P.-M. L'opéra de Rameau. Paris, 1930.*

1. Забытая статья о Глинке (Хомяков о Сусанине)
2. Народное музицирование у юго зап[адных] славян по запискам, письмам etc. русских путешественников.

3. Хорватские уличные скрипачи (это пересказ одной чешской статьи)

4. Танц[евальная] ритмика славян как явление культа (языч[еского] крестьян[ского]) Земли

5. Шопеновское в «современничестве» (Шимановский). NB эта статья шире названия. – тут пойдет речь о шопеновской идее [2 раза подчеркнуто автором] после Шопена и о Шимановском как «последнем Шопене».

6. Значение чешской музыки в зап[адно] евр[опейской] муз[ыкальной] культуре.

7. Русская музыка в ее общечеловеческом аспекте
По 1/2 листа = 3 1/2 – 4 [зачеркнуто карандашом, подчеркнуто красным карандашом] 5 не больше [карандашом приписано: 25 авг.]

(85) II. Портреты сов. композиторов [подчеркнуто красным карандашом]

(«Два поколения»)

Шостакович – Прокофьев – Мясковский – Шапорин – Держинский – Хренников – Дунаевский – Хачатурян (?) [зачеркнуто карадашом] – Пащенко – Волошинов – Кочуров – Памяти Гольца и Томилина. [карандашом приписано: 3 1/2 – зачеркнуто, 4 л. 10 авг.]

NB Щербачева – не могу [трижды подчеркнуто автором] при всем своем непристрастии, как не могу писать о Мравинском!!!

III. Сборник статей [подчеркнуто красным карандашом]:

1. Rousseau et ses Consolations
2. Beethoven – Mussorgsky: une tragédie.
3. Cinq Requiems (Mozart – Cherubini – Berlioz – Verdi – Brahms)
4. Grunds Wanderer's: Schubert – Mahler

5. Les Liriques – Française du XIX S. (Gounod – Bizet - Française) in: Le Lied Français des XIX S. et ses sources (sic!)

6. Le chant du peuple Français et le Chanson de Paris.

7. Un tradit russe et Verdi (s'est le grand secret!!!)

8. Verdi et Dante

9. Alban Berg et son «Wozzek»

10. Au'est ce quel'est la musique contemporaine (по 1/2 листа значит 4–4 1/2) [подчеркнуто красным карандашом; Зачеркнуто обычным карандашом и им же приписано:] 8 л. 15 окт.

NB Простите механически записал по французски, т. к. все эти работы как-то по французски мыслятся

Для всего этого мне нужны книги [нрзб.] о Рамо, ноты песен Frank... и очень послед[нее] лонд[онское] изд[ание] Шопена. Не знаю, где оно было: в Публ[ичной] Библ[иотеке], в Консерв[атории], в Инст[итуте] или у Кремлева²¹⁰?

(86) NB Если славянского сборника сборника (sic!) не будет, то статья Le idee du Chopin – сюда.

Ваш Б. Асафьев

№ 55

[30.VII.1942]

(86) Дорогие Александр Вячеславович и Алексей Иванович.

Книгу о сов. композиторах кончил 30. VII как обещал, но получилось, кажется, 5 листов вместо 4х. И то с трудом уложился. В предисловии своем я

²¹⁰ Кремлев Юлий Анатольевич (1908–1971), музыковед; закончил историко-теоретический факультет Ленинградской консерватории и в 1937 г. аспирантуру у Асафьева. С 1937 г. работал в Институте истории искусств. Среди многочисленных книг опубликовал и монографию о Шопене (1949).

объясняю, как построена книга и почему в нее вошли не все. 12 портретов я выделил, но из них некоторые групповые и Дунаевский, например, вошел в почетный первый очерк. Хренников – не получился. Что касается памятки Гольц – Томилин, то делать ее невозможно по двум причинам: их не объединить, ибо Гольц умер, как выяснилось, досадной смертью, а не смертью храбрых, а о Томилине точно пока не известно. В отдельный же очерк Гольца не «вытянуть»: – Устал я безмерно, а тут еще и пайка не дают. Беда! Обещанных керосину и дров не прислали. Значит, работы мои не нужны. Попреежнему топлю журналами и клавирами. Это с начала мая, и все же в квартире сыро. Так как Вам то же не легче, то не примите этих «досад» за слабость духа. Отдохну – и примусь за следующие книги. Вопросов у меня лишь два: скоро ли пойдут в переписку «Сов[етские] композиторы» и «Сов[етская] музыкальная культура» (кстати как с договором на нее??), ибо обе работы для меня не менее существенны, чем остальные. Ведь книги о «Сов[етских] композиторах» еще не было. Если и она не вызовет к себе внимания, надо кончать свое дело и заниматься чем то иным, пока не возьмет смерть. Итак в Институт с сегодняшней у меня сдано 7 работ. Верно? Три работы иного рода лежат у меня – итого всего 10. Сколько же надо трудиться еще, чтобы что ниб[удь] значить? Может быть я не то делаю? И «Григ» не то, и «Чехи» не то, и «Сов. муз. культура» не то, и «Сов. композ.» не то, но что же тогда?.. Что же делать? Ну ладно, буду писать о славянах, а там увидим. Обнимаю Вас обоих и шлю сердечный привет.

Б. Асафьев

30. VII 1942. Ленинград

№ 56

(88) [Памятный листок]

Спросить А. В. Оссовского:

1. О договоре на материалы к краткой муз[ыкальной] энциклопедии (пересмотр основных муз. понятий etc.). Это для меня существенно.

2. Удалось ли достать мой дополнительный отчет? Вырвать от Владимирова

3. Моя благодарность Вам за чтение моей статьи. Мазню мою читать невыносимо. Волнение и возбуждение от любой беседы. Поздравляю с новогодним открытием сессии!

4. Насчет «Сов[етских] комп[озиторов]» Вы всецело правы.

№ 57

[18.XII.1942]

(89) Дорогой Александр Вячеславович!

Забыл Вас спросить вчера как подвигается переписка Портретов советских композиторов²¹¹?.. Сохранившейся копии моей первой книги о Григе я еще не нашел, как и оригинала и копии Сов[етской] музыки и муз[ыкальной] культуры (конечно, это в целости, но там, где надо искать – темно и сыро). Мечтаю прочитат[ь] Вам 4 диалога: Мусоргский²¹², хотя стыжусь своей назойливости – в такое трудное время –

²¹¹ Имеется в виду копирование рукописи на машинке.

²¹² Четыре драматических диалога с прологом.

Пролог. Написан 29 марта 1942 г.

Мусоргский. Четыре драматических диалога.

1. Ночь накануне премьеры «Бориса Годунова». Написано 15 декабря 1942 г.

2. Трактир «Малоярославец» Написан 12 августа 1942 г.

3. Финал цикла «Песен и плясок смерти». Раннее утро 12.02.1881 на квартире Д. М. Леоновой. Написано 16 декабря 1942 г.

4. Мусоргский. Отдельная палата в военном госпитале. Написано 11–12 августа 1942 г.

Фрагмент опубликован: Советская музыка. 1956. № 3. С. 85–87.

нескромной. Благодарю за посещение меня, за человечность, чуткость и ласку. Право, я не такой дурной человек, каким меня многие делают, не понимая моего душевного одиночества и постоянного «на стороже»: щипали много, да и работал всегда до нервного издерганного состояния. Обнимаю Вас. Б. Асафьев.

Ленинград, 18 XII 1942

PS. Маширову ответил, но споря, но восстанавливая факты.

(90) Посвящение «Словаря»²¹³ Вам дар естественной признательности, но волнуюсь: не преувеличиваю ли условность этой долгой работы своей этим посвящением до В[ашего] знакомства со сводом материалов. Все таки кое что достойное такого смелого шага там есть.

Б. А.

№ 58

[19.XII.1942]

(91) Дорогой Александр Вячеславович!

В виду возможности моего отъезда (хотя говоря откровенно у меня сил маловато) я решил все найденные мною по теме материалы по Словарю=Справочнику отдать в Институт. Здесь три экземпляра работ разных лет. Работа тянется с середины 30-х годов, когда я сделал копии с рукописи новой редакции и на этих копиях год за годом упражнялся в переработке на каждой в новых вариантах до последнего времени. Остается из всех трех копий создать – свод – «изборник» выбрав из каждой окончательные редакции статей. В последнее время

²¹³ О словаре см. подробнее в следующем письме. В изд.: Орлова. *Библиография* этот «Словарь музыкальных терминов и понятий», как можно предположить, – сильно переработанный вариант издания 1919 г., отсутствует.

или заново перепечатать некоторые статьи (интонация, форма и формы и др.): отсюда в один из экземпляров статьи эти дублируются. Вообще работа эта тянется у меня лет десять. Но теперь я вижу, что дальше «квасить» нельзя и что я буду без конца «вариактировать». Рукопись, с которой делались копии пропала, точно так же пропал в недрах Музгиза еще в эпоху Вилковира «первый вариант 2го издания». Здесь, повидимому, собраны все варианты последних лет, разве что могут недоставать несколько «летних листков» этого года. Когда придет время и Институт заключит договор, я сделаю свод. Пока же пусть материал будет сдан. Кто знает, что со мной станет в ближайшее время, ну а свод можно сделать и без меня.

(92) Стыдно при Вашей занятости и утомленности загружать Вас просьбами, но я бы хотел, чтобы, пока меня не будет, Вы время от времени поглядывали на один из вариантов, не читая всего, а походя отмечали бы: а) какие термины еще желательно внести, а какие быть может и изъять, б) не слишком ли сложно у меня написаны основные статьи (соната, интонация, форма, fuga и т. п.), но я руководствовался тем, что и в первом издании я держал серьезный строгий тон, и потому мне не хотелось бы снижать его здесь, в) вводить ли термины ставшие обиходными в советской муз. культуре (массовая песня и т. д.), г) не усилить ли нотные примеры по линии русской музыки (хотя ведь это словарь терминов, а не путеводитель по произведениям). За всякое замечание буду сердечно признателен. В одну из копий по моему указанию недавно внесены были нотные примеры, но наиболее законченной является на мой взгляд копия № 3. Пожалуй, на нее и взгляните. Т. к. я работал урывками и на отдельных листах, вынимая их из разных копий, то собрать листы и распределить их по соответствующим копиям было

кропотливой работой: возможно, что тот или иной листок попал не в свою копию. Но в конце концов это не беда, ибо материал то я собрал весь и свод составить не трудно.... Вот, кажется, по словарю всё... Теперь о статье о Глинке для учебника истории. Ведь ее, кажется, должен был писать Загурский? Не обидится он как обиделся на телеграмму Ирины Степановны в Москву Храпченко, когда я был при смерти и здесь ни Комитет, ни Алексей Иванович не обращали на это никакого внимания?.. Кстати (93) до меня дошли слухи, что Ал. Ив. недоумеваает, то ли я лечу в М[оскву], то ли нет. Но разве он не понимает, что бывшее недавно кровоизлияние и вызванный им упадок сил не такая простая вещь, чтобы смело сняться с места и мчаться? Разве ему непонятно, что я не могу бросить на произвол судьбы квартиру в том виде, как они же вместе с Загурским ее видели? Наконец, разве ему непонятно, что я, только начав работать, должен был завершить свои работы для Института: привести в окончательный вид славянскую книгу, обдумать заявки свои на 1943 год и кое что пообмыслить над общеинститутским планом.? Вот почему я и думаю, что мои работы для Института никакого значения для Института с точки зрения Ал. Ив. и Бор. Ив.²¹⁴ не играют. Будучи оба у меня последний раз, они оба ни словом о моей работе для Инст[итута] за всё последнее время – ни словом не обмолвились. Вот почему мне так совестно было подавать мои заявки. Кстати, не знаете ли что о судьбе моего отчета за последние месяцы? Во время В[ашей] болезни Ал. Ив. требовал этот дополнительный отчет. Ни звука в ответ я не получил, и куда делся отчет я не ведаю. Ведь мартовский отчет (июнь 1941 – март 1942) так и застрял в недрах Комитета,

²¹⁴ А. И. Маширов и Б. И. Загурский.

никуда не двинувшись. Решительно не понимаю за что такое презрение. Повторяю. Мне стыдно за свои заявки, ибо и Ал. Ив. и Б. Ив. мои работы ничего не говорят. Что же тогда нужно? Над чем же работать? И что я должен делать на старости лет, чтобы меня поняли или чтобы вызвать к себе внимание? Разве я не доказал, что предан делу и люблю Институт? Когда ЛОСК из 19 моих вещей не удостоивает ни одной хотя бы 2й премии на конкурсе и они оказываются ниже всех, т. е. просто вне категории, это мне **(94)** больно, но понятно. Но когда Директор Института, где мои работы содействовали выполнению плана, навещая меня, молчит о сделанном мною и удивляется, то ли я лечу, то ли нет, когда я в течение весны, лета, и осени стопил, чтобы работать, треть своей библиотеки, архив, б[ольшую] часть мебели – согласитесь, что это больше, чем больно.

Это оскорбительно. Вот я и думаю: не лучше ли мне снять все мои заявки?! По крайней мере, не будет, о чем умалчивать. Погиб архив, пусть погибнут и бродящие еще во мне мысли. Очевидно, я современности не нужен, как нелепый Дон Кихот.

Как обстоят дела со Смоленским? Выписка из его воспоминаний у меня, увы, не осталось. Еще просьба: что из иностр[анных] работ о Руссо имеется в Институтской Библиотеке? И нет ли переписки Флобера (на французском)? Может быть, там, где книги на F или R на мое счастье можно что ниб[удь] разглядеть?!

Целую Вас. Спасибо еще раз за последнее свидание-посещение. Всего доброго. Б. Асафьев

[Приписано на левом поле]: Возмущен, что Вас лишили обеда в столовой Комитета: ведь пайка же не хватает, а Вы так для Комитета работаете!...

19.XII.1942.

PS. Я пробовал делать словарь более деловым, снимая «философичность», но тогда уходил и индивиду-

альный «мой» тонус, и вся работа становилась совсем сухим перечислением механистически-познавательного типа. Стоит ли так делать?

№ 59

[11. I. 1943]

(95) Дорогой Александр Вячеславович!

Если у Вас найдется минут 20 времени – пробежите статью «Сов. композитор»: я не могу решить: принадлежит ли она «Словарю»; или она может служить введением к «Портретам сов. комп.» или же она может продолжить статью «Сов. музыка и музыкальная культура» (Тогда я присоединю сюда третью статью). Привет.

Ваш Б. Асафьев.

11.I.1943

№ 60

20.I. 1943

Ленинград

(96) Дорогой Александр Вячеславович!

Очевидно все, что я сделал во время отечественной войны – просто не к месту т. е. не нужно, ибо до сих пор мы все еще в нашей невыносимо сырой кухне, холодно-сырой и промозглой. Топка не помогает, да и дрова кончаются. У меня скрючены пальцы (ревматизм), по ночам лихорадка и головные боли – поэтому бессонница. Ирина Степ. еще мечется и ежедневно по телефону умоляет о помощи. Я же больше не надеюсь. Сколько есть возможности пишу Patriotic'у²¹⁵, 1001 ночь и сочиняю оперу 1812 год, конечно, как и прежние восемь никому ненужную!

²¹⁵ Цикл статей. Позже получил название «Через прошлое к будущему». В него вошли: Вместо предисловия. Немецкое и «немецкое» в русской музыке и музыкальной культуре. Международное значение русской музыки. Народные основы стиля русской оперы. Из устных преданий и личных

Я только спрашиваю: за что? Очевидно я делаю что то не то. Так отчего же Загурский, Маширов, Карская и др. не скажут – «делайте вот то-то и то-то. То, что до сих пор вы сделали – ненужно. Оставьте это при себе, если смеее думать, что в ваших 70 печ. листах есть что л. ценное...» Тогда бы я понял, за что мы так страдаем. Я никого не виню и считаю, что я просто не заслужил большего. Но я не понимаю, за что просто как человек культурный с заслугами в прошлом, я должен погибнуть с семьей, не дожив до полного разгрома фашизма и до величайшего торжества моей родины. Доктор сказал, что, живя в таких бытовых условиях, мы – самоубийцы. А выхода нет, стучаться больше некуда. Вот почему я так тронут Вашей дружбой, вниманием и приветливостью. Обнимаю и целую Вас, посылая дополнение к отчету: кажется, в нем всё вспомнил. Признательный Б. Асафьев

PS. Стыдно просить, но все же есть ли какая надежда на деньги в Институте для меня?

[Приписано на левом поле]: Из Москвы очень просят спешно скопировать «Советский композитор». Если в Ин-те это сделать невозможно, пришлите статью с Зоей Ст[епановной], я перепишу сам.

№ 61

[б. д.]

моих встреч-бесед. О русском музыкальном фольклоре как народном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности. Три имени (Прокофьев, Хачатурян, Шостакович). Их было трое (А. и Н. Рубинштейны, Балакирев). На полях «Записок» Глинки. «Князь Игорь» – опера Бородина. Николай Яковлевич Мясковский. Написано с сентября 1942 по январь 1943 г. За исключением «Международного значения русской музыки» все статьи опубликованы в сб.: Советская музыка. 1943. № 1. С. 7–30; 1944. № 2. С. 3–24.

(97) Дорогой и глубокочтимый
Александр Вячеславович!

В своем последнем нервном письме к Вам, я поместил содержание очерков по зап. совр. музыке. Это ни что иное, как третья серия «Симфонических этюдов», входящая в «Мысли и думы», как IV часть, и отношения к необходимой для Института текущей работе не имеющая. О славянстве – да, а это – нет, и я размахнулся ни с того, ни с сего, и теперь мне совестно: вышло, что я словно расхвастался, да еще включил свои домыслы о Верди, которым заняты и А. Д. Бушен²¹⁶, и С. Н. Богоявленский (поэтому un éruditusse – секрет, а то у них и без того все мои книги о Верди). Но если наведете справочку о книге М. о Рамо, буду рад и благодарен. Обнимаю Вас. Привет. Ал. Ивановичу.

Пока оперного либретто у меня нет – пишу кое что литературное и думаю, чем бы заняться. На очереди и русская гармония, и славяне, и работа об интонации русского стиха. Всё (кроме славян) это давно сложилось, а записать нет сил.

Да хранит Вас судьба. Б. Асафьев.

[Без номера]

[Б. д.]

(98) Дорогой А. В.!

Копий проектов всех выпусков «Гл[инка] и его соврем[енники]» и «Сов[етской] муз[ыки] и муз[ык]альной культуры» (в ознаменование 25 летия Октября) у меня нет. Но это не важно. Оставьте их у себя. Копия сб. Patriotica у меня есть. Что касается оглавления неизд[анных] писем Чайковского,

²¹⁶ Бушен Александра Дмитриевна (1891–1991), музыковед; в 1919 г. окончила Петербургскую консерваторию по классу С. М. Ляпунова. Перевела письма Дж. Верди. С 1941 г. член Союза композиторов.

то копии у меня нет и если я не успею ее сделать, то буду просить Вас вернуть листочек. Впрочем, неизд[анные] письма Ч[айковско]го чисто литературная работа и в Институтские наметки входить не может. Я посылаю этот «проспект» Вам только, чтобы выслушать В[аше] мнение о содержании писем. С пламенным приветом. Б. Асафьев.

Ленинград:

В [Слово «Еще» – зачеркнуто] ночь нелепой безотрадной тоски с 14 на 15 января 1943 года. Пошли они у меня все такие.

№ 62²¹⁷

[Б. д.]

(99) Работы мои, связанные с Институтом Театра и Музыки после моего выезда из Ленинграда в феврале 1943 года в Москву и далее возникавшие и продолжающиеся.

В числе моих рукописей, увезенных покойным В. И. Голубовым-Потаповым²¹⁸ в Москву в феврале

²¹⁷ Письмо написано в 1948 г.

²¹⁸ Александр Михайлович Евлахов (1880–1966) пишет: «Когда 4 февраля 1943 г. я вновь зашел к Б. В. Асафьеву, он жаловался, что его “не пускают в Москву”, но тут пришла делегация в составе директора Института театра и музыки А. И. Маширова, его заместителя проф. А. В. Оссовского и морского офицера (и музыканта в то же время, учившего когда-то в Консерватории по классу скрипки) Голубова, приехавшего из Москвы за Борисом Владимировичем. Голубов предупредил его, что 8 февраля поедет с ним в машине до Кобоны, затем поездом в Тихвин и далее – до Москвы, куда Асафьев собирался возить свои последние произведения, в том числе оду-песнь на мое стихотворение. Моряк, как оказалось, пишет диссертацию о балете, которую по просьбе Института примет к защите Борис Владимирович»: *Воспоминания об Асафьеве*. С. 230.

1943 и доставленных в Комитет по делам искусств исчезли, повидимому, при аварии с мешком при посадке ночью в вагон в Кабонах следующие: 1) Словарь музыкальных обозначений и понятий – переработка словаря муз. терминов (путеводитель по концертам, изд. Музо Наркомпроса 1918/19 г.). Работа [эпохи осады Ленинграда – квадратные скобки автора] для Института, копии не было. Есть возможность справиться у Шлифштейна²¹⁹.

2) Советские композиторы – эстетический смысл произведений группы композиторов с позиций слушателя (работа лета 1942 г. в Ленинграде). Можно справиться у Шлифштейна, ибо рукопись или копия была в Москве в руках у Михаила Борисовича и был его отзыв (к сожалению устный).

3) Начатая еще до отечественной войны работа над оперой Вьельгорского и остановленная войной, т. к. материалы были в эвакуации. С этой работой был связан проект оперы на сюжет поэмы Боратынского о «Цыганке». Повидимому, рукопись пропала в вагоне бесследно, но восстановима, когда здоровье мое позволит вернуться обратно в Ленинград и справиться в рукописном отделе Л.Г.К.

Теперь продолжаю, работы предназначенные для Института Театра и Музыки, продолженные уже в Москве и частью вышедшие в свет:

4) в 1943–1944: перередактирована работа над Евгением Онегиным Чайковского, написанная в конце 1941 г. в Ленинграде для Института. Издана.

²¹⁹ Шлифштейн Семен Исакович (1903–1975), музыковед; окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано у Ф. М. Blumenфельда. Известный журналист и редактор. Во время войны – консультант при Комитете по делам искусств Совнаркома СССР.

5) В те же годы к столетию со дня Рождения Римского-Корсакова²²⁰ написана краткая монография о нем, зачитанная мною в Москве А. В. Оссовскому и им одобренная. Издана Музгизом. Считаю ее в своих Институтских работах.

6) От прошлого к будущему серия композиторских портретов – характеристик русских композиторов. Начата в бытность мою при Институте в Ленинграде годов осады, закончена в 1943-44 г.г. в Москве, где была напечатана по отдельным статьям с 1942 г. в журнале «Советская музыка» Не было одной статьи. Постараюсь найти на Ленинградской моей квартире.

7) Часть моей работы о Глинке, удостоенная первой Сталинской премии была записана к 1942 году²²¹, т. е. в год столетия оперы «Руслан и Людмила», в Ленинграде, в условиях работы в Институте Театра и Музыки. Копия на машинке была сделана. В это же время была закончена краткая монография о Глинке, срочно переданная Госполитиздату и напечатанная в том же 1942 году, став библиографической редкостью. Дочитана [?], как «Петербургская легенда» о Глинке в Гос[ударственном] Центральном Муз[ыкальном] Музее в Москве при одном из моих выступлений.

(100)

8. 1845-46 [sic!] Кончина друга моего музыковеда Н. В. Маркова²²² обязывает меня считать работу его

²²⁰ Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1944). Закончена в сентябре 1942 г. Оpubл.: Л., 1944.

²²¹ М. И. Глинка. К 100-летию со дня первого представления оперы «Руслан и Людмила». Написана осенью 1942 г. Оpubл.: Л.: Госполитиздат, 1942. 40 с.

²²² См. прим. 141 к письму № 34.

над оперой Даргомыжского «Эсмеральда», которую он считал работой, порученной ему Институтом Театра и Музыки, моей работой, ибо я ее начинал в бытность мою заведующим Центральной Музыкальной Библиотекой Гос. Акад. Театров и надеюсь дожить чтобы кончить, теперь как мой долг Институту и в память моего погибшего друга, как красноармейца. Эта работа для меня связана с рядом не менее дорогих имен, начиная с самого Даргомыжского, В. В. Стасова, А. Н. Молас и А. К. Лядова. Если здоровье позволит и я поеду в Ленинград я сделаю в Институте соответствующее сообщение, как и об опере Вьельгорского²²³. Данную работу об «Эсмеральде» прошу Институт числить за мною за последние годы. Если бы я не захворал 14 мая 1947 года, работа была бы завершена.

9. В 1948 г. выполнил редакцию «Летописи М. И. Глинки» Е. М. Орловой – работу порученную мне Институтом Театра и Музыки. Постараюсь найти на Ленинградской моей квартире.

10. Замечательная русская певица Александра Николаевна Молас. Памятка.

№ 63

[2.И.1943]

(101) В Гос. Всесоюзный НаучноИсследовательский Институт

Театра и Музыки.

Не встречаю препятствий к выдаче В. И. Голубову²²⁴ моих рукописей находящихся в Институте.

Доктор Искусствоведческих наук

Б. Асафьев

2.И.1943. Ленинград.

²²³ Вьельгорский Михаил Юрьевич (1788–1856), граф, музыкальный деятель, композитор. Опера «Цыгане» написана в 1838 г.

²²⁴ В. И. Голубов-Потапов. См. прим. 218.

Б. В. Асафьев

Моя творческая работа в Ленинграде в первые годы Великой Отечественной войны

Первые месяцы Великой Отечественной войны (июнь – август 1941 г.) застали меня в Ленинграде, в привычной рабочей обстановке. Я заканчивал инструментовку оперы «Славянская красавица» – по Низами – для оперного театра в Баку, по заказу Азербайджанского юбилейного комитета по чествованию этого великого поэта. Вел музыкальную работу по подготовке юбилейных празднеств на одном из линкоров Балтфлота («Марат»): был принят мой гимнический хор, и я поджидал текст юбилейной кантаты. Одновременно я начал инструментовку I акта балета «Снегурочка» из произведений Чайковского для ленинградского Малого оперного театра, сочинял первый балет из серии пушкинских миниатюр («Граф Нулин») и восстанавливал по имевшемуся подробному конспекту свою музыковедческую работу середины 20-х годов: народно-песенные основы стиля русской классической оперы и этические принципы, лежащие в основе творческой работы композитора.

Бомбардировка Ленинграда с первых дней сентября заставила меня приостановить эти занятия. Но я все же успел закончить партитуру оперы и отправить рукопись в Баку, затем инструментовать I акт балета. Ряд предложений из ленинградского Радиокomiteта внушил мне серию откликов на события: аранжировка хоров-песен из моей оперы «Минин и Пожарский»; несколько восстановленных фрагментов из незаконченной оперы «1812 год» (по Грибоедову); симфония «Родина» в четырех

частях (Борьба. – На бивуаке. – В родных степях. – Победное ликование), сюита для духового оркестра «Суворов», вариации для фортепьяно на тему Петровского марша, фрагменты из кантаты для хора и оркестра «Сталин»; большая доля этих сочинений успела прозвучать в Ленинграде в те памятные мне месяцы. Даже лирическую серию из девяти фортепьянных ноктюрнов «Затишье» я успел записать до первых бомбардировок. Готова была и партитура двух частей симфонии, а, кажется, и финала.

В самом начале сентября пришлось покинуть квартиру и бросить работу. Нас троих (жену, ее сестру и меня) доставили в бомбоубежище Консерватории, где обилие тревог окончательно затруднило занятия. В конце сентября нас переместили в лучшие условия – в одну из артистических уборных театра имени Пушкина (бывший Александринский). Я тотчас установил режим научно-исследовательской и композиторской работы.

К празднествам 7 ноября 1941 года мне удалось провести в качестве председателя первую сессию конкурсов по массовым песням. К середине ноября я выступил в Союзе композиторов с творческим докладом о своей работе первых военных месяцев. В выступлениях мне много помог пианист Александр Каменский и один из артистов-виолончелистов (фамилии, к сожалению, не помню): были исполнены вариации для фортепьяно на тему Петровского марша, фортепьянная сюита, «Дифирамб» в честь родного города-героя, цикл пьес «Суровые дни» для виолончели с фортепьяно (последующая редакция 1942 г., с добавлением: для арфы с виолончелью), цикл романсов «Весна» на тексты Тютчева, а сам я исполнил еще по клавиру свой пушкинский балет.

В коридорах и бомбоубежище театра к началу декабря вполне наладилась творческая жизнь. Встречи, беседы, живой обмен и печалью, и радостями.

Я принялся за исследование «Евгений Онегин», лирические сцены Чайковского – интонационный анализ. Еще в 1920–1922 годах, когда я много работал над русской классической оперой, отыскивая стиль, образы и манеру писания о музыке, так, чтобы передать читателям то, как она звучала во мне и до меня, – вот тогда я должен был отказаться от мысли передать словами мое слушание «песни песен» русских опер. Теперь, в охватившем меня порыве к настойчивой работе над музыкой, как звуково-произносимой человеческой мыслью, я очень ясно и легко представил себе, как могло протекать сочинение «Онегина» в сознании Чайковского, и записал (конечно, карандашом, чуть не в школьных тетрадях) давно, лет 20 назад, искомую, но не дававшуюся мне концепцию. Эта работа тотчас вызвала во мне желание вернуться к мыслям начала 30-х годов о музыкальной форме как процессе интонирования, то есть к моей первой книге о музыкальной форме (Музгиз, 1930), в которой я попытался привычному пониманию форм-схем, будто застывших конструкций музыки, противопоставить слышимую музыку, как развертывающуюся мысль, и выявить закономерности слуховой памяти.

Много времени я посвятил изучению принципов музыкального тождества и контраста, кадансов и тематических перестановок, как музыкально-эмоциональных отражений действительности в музыкальном явлении тематического развития. В конце книги «Форма, как процесс» я подходил уже к понятию интонации, как эмоционально-идейному произнесению звука, как качеству, определяющему смысловую направленность музыкальной речи (вернее: человеческого говора в его оттенках общительности).

Постепенно, шаг за шагом, я стал слухом проверять смены явлений музыкального творчества в истории музыки, как смену своего рода к р и з и с о в

интонаций, нечто подобное словарным кризисам в истории человеческих языковых систем. Мысли росли день за днем с неослабным напряжением. Я старался не терять времени и работал без устали. Но декабрь брал свое, а с ним и холод и голод, а за ними страшная тьма. Александринский театр замерзал.

Все чаще и чаще потухал свет. Система отопления стала. Настроение в бомбоубежище, не теряя тонуса бодрости, менялось в зависимости от целого ряда сложных воздействий извне. Трудности давали себя знать постоянно. Смертные случаи участились. А работать хотелось, как никогда. Я начал вспоминать весь ход моей жизни. Целью моей было не столько вспоминать внешние случаи и события в моем прошлом, сколько зафиксировать на фоне, возможно узком, житейской канвы то, как складывался и рос во мне человек, для которого развивающийся слух оказался умным гидом в росте, и как, миг за мигом, я ощущал в себе природу музыканта.

Постепенно книгу моей жизни удалось записать, но уже при ночниках, свечечках, разнообразнейших светильнях – очень робких. Тогда вновь с упрямством я взялся за опыт обоснований музыкальной интонации. Самочувствие мое и моей семьи стало сдавать. Обеды (если это были обеды!) сузились до предела. В пищу были введены жмыхи: они оказались злейшими врагами. Но кипяток пока был. Тогда решили побольше лежать, чтобы сохранить тепло в себе и обходиться без лишнего света. Лежа во тьме, я пробовал сочинять музыку, применяя мои опыты слагания тем-интонаций в живые формы устной музыки. Приходили тексты с фронта, рос спрос на песни, наконец, удалось найти среди знакомых и слушателей моих учеников. Творчество песен отвлекало от тяжелых ощущений слабеющего организма. В моменты появления света я стал запи-

сывать мысли об интонации, почти афористически, спеша схватить их, как светящиеся в мозгу точки.

Январь свирепел. Но с бомбежками стало тише. И вообще настала тишина. По улицам скорбным потоком тянулись саночки и тележки с окутанными, как мумии, трупами. Надо было беречь волю и только волю. Организм возжелал сна.

Странное дело музыка: лежа в полузабытьи, помню, я додумывал свою «интонацию», вспоминая множество музык, но чтобы остановить в себе прилив сна, я начал сочинять свою музыку, то фиксируя в кратких афоризмах-пьесах впечатления о слышанных по радио сообщениях с фронта, то вслушиваясь в линии хорового голосоведения и наслаждаясь красотой воображаемой звуко-логики партитур. Вдруг несколько кратких «возрождений света вокруг» – и мысль моя осветила мне конец моей книги об интонациях. Записав, я долго не мог прийти в себя от слабости. Опять тьма, опять холод, не помню сколько времени. Сердце уже стало уходить, и вдруг в мозгу возникла музыка, и среди полного отсутствия различия, – живем ли мы днем или ночью, помню, я начал сочинять симфонию «смен времен года» вокруг быта русского крестьянства.

Теперь я еле-еле вспоминаю осколки звуко-идей этой симфонии, да это и не важно. Важно, что эта отчаянная попытка сочинения в строгой и стройной форме спасла мою потухающую волю среди очень жестоких испытаний.

Вскоре мы перебрались из тьмы в помещение Института театра и музыки, на площади у Исаакия. Нас вывез из театра ночью на саночках и буквально спас покойный теперь директор Института, незабвенный Алексей Иванович Маширов. Я взялся тотчас же за новую, четвертую книгу эпохи ленинградской блокады.

С юности, с поры знакомства с живописью, в особенности с русской, а потом в пору встреч с Владимиром Стасовым и Репиным, дальше же с представителями «Мира искусства», я ощущал себя на перекрестке двух живописных эпох – уходящего передвижничества и вновь возникающих течений. Мое вхождение на работу в бывший Мариинский театр, где кроме Направника, Шаляпина, Фокина я мог наблюдать блестящие победы современной русской декоративной живописи, помогло воспитанию во мне культуры глаза.

Это воспитание уточнилось и утончилось во мне летними поездками в 1911, 1912, 1913 и 1914 годах за границу. Большие каникулярные отпуска в театре предоставляли мне возможность расширить мое художественное образование. Но вот почему-то среди тяжелых испытаний ленинградской осады интеллект мой потребовал сочетания в исследовательской работе над интонацией двух культур – глаза и слуха. Я хотел приложить мое чутье интонационности и процессов симфонизма к моим наблюдениям над идеей развития в живописи. Работа моя пошла главным образом по линии музыкальных образов русской пейзажности. Часть рукописи (листов до 10), сохранившаяся у меня сейчас, не удовлетворяет своим содержанием, но, вероятно, эта работа второй половины зимы 1942 года на время отвлекла меня от анализа музыкальных интонаций и была отдыхом на красочных восприятиях перед приступом к исследованию гениального явления русской музыки: к Глинке.

Собственно говоря, я не помню, когда бы я не работал над Глинкой. В конце 1940 года, при сопоставлении целого ряда биографических фактов, документов и устных повествований о Глинке, для меня выяснились поразительные страницы его жизни ранее затемнявшиеся былой «глинкианой». Воз-

ника моя работа – «На полях “Записок” Глинки». Начавшаяся война помешала ее закончить, а развернувшиеся беды погубили мой архив и, вероятно, большую часть моего глинкинского собрания. Кажется, в конце 1942 года фрагмент из этой работы попал в Москву и появился в одном из сборников «Советская музыка». Но зато тогда же, в конце 1942 года, я успел записать первую часть работы о Глинке-композиторе в ряде глав, объединенных заглавием: «Глинка в его музыкальных воззрениях». Сведения о рукописи с тех пор у меня отсутствуют.

В марте 1942 года, естественно, после работы над обоснованием интонаций, я взялся за Глинку вновь, ибо теперь мне хотелось взвесить интонационную, эмоционально-смысловую природу его творчества как музыкального мышления в некоей системе звуко-образного произношения и высказывания на основе русской песенности и русского говора. Для этого мне пришлось восстановить, главным образом по памяти, хотя в сжатом виде, первую часть моей работы «Глинка в его музыкальных воззрениях», что я и выполнил. Затем я взялся за интонационный анализ «Руслана», подробно остановившись на внутренних интонационных связях всей концепции, ранее ускользавших. К анализу «Руслана» я на протяжении от 1942 до 1945 года присоединил третью часть исследования о Глинке, где выяснил связь глинкинской гармонии и голосоведения с передовой парижской школой музыкальной композиции начала XIX века (Керубини, Катель, Мегюль), установил невесомость немецких влияний и сбавил роль и значение Дена как учителя Глинки, ибо сам-то Ден, как педагог Глинки на кратком периоде времени, зависел через своего учителя Бернгарда Клейна (1793–1832) от французской школы Керубини, с ее ясностью и четкостью принципов голосоведения и инструментовки.

Затем, в той же третьей части, исходя из этих принципов, я построил интонационные анализы испанских увертюр Глинки и посвятил очерк замечательным по глубине и остроте содержания заметкам Глинки об инструментровке – азбуке глинкинского оркестра. Здесь Глинкой прозорливо намечены основные принципы русской классической инструментровки. Закончил я эту часть установлением связи заветов Глинки в области изучения им высокой классической поры европейской полифонии с исследовательской проницательной мыслью С. И. Танеева.

Продолжением этой работы о Глинке служит в данное время еще незаконченное исследование: слух Глинки. Это анализ особенностей композиторского слуха с творческих позиций, особенно в связи с установками Н. А. Римского-Корсакова и моим личным опытом и наблюдениями. Мешает мне кончить эту работу резко обнаружившийся с конца 1945 года упадок сил (вероятно, результат ленинградских перенапряжений), выразившийся сперва в остром заболевании глаз. После книги о Глинке я написал краткий очерк о нем для ленинградского Политиздата, как памятку к близкому столетию «Руслана».

К весне 1942 года внимание мое было сосредоточено на героической борьбе югославов, чехов и норвежцев против фашистского ига, и я написал три музыкально-лирические монографии: «Григ» (книга совпала с датой столетия со дня его рождения); «Чешское музыкальное возрождение перед натиском фашизма»; «Народное музицирование южных славян по запискам русских путешественников» (к этому были добавлены статьи о связях русской музыки со славянством: о Верстовском, о Римском-Корсакове, как авторе «Млады»¹; затем «Забытая статья Хомя-

¹ См. «Советская музыка», 1946, № 5–9.

кова о первой постановке «Ивана Сусанина» Глинки в Москве в 1842 году»; «Как играли Шопена русские композиторы-классики»²; этюд «Мазурки Шопена»; «Балакирев и его славянские симфонии»).

Данные три монографии повели меня к новой форме работ о композиторах: к диалогам о музыке. Форма эта показалась мне очень привлекательной. К ней меня влекло упорное стремление связать исследовательский момент со стремлением передать читателю впечатления слышимой музыки как своеобразного, живого, интонационного («по точным интервалам») языка и сочетать это с литературным моментом, выявив облик композитора (вплоть до бытовых деталей). Так, уже летом 1942 года возникли: Жизнь Моцарта, в цепи драматизированных диалогов («Комедия о музыканте»); Гибель Мусоргского (четыре диалога). Диалоги, относящиеся к Бетховену (Бетховен и Гете. Последние квартеты. Девятая симфония) и Малеру (О судьбах западноевропейской культуры, музыки и симфонизма), остались как будто дома, в полуразбитой квартире. Все эти работы могли возникнуть потому, что нам удалось еще весной вернуться в свое старое помещение, на площадь Труда. Весна была хорошая, и часть квартиры (кухня и соседняя с нею комната с пианино и частью библиотеки) оказалась чуть отепленной. В мою жизнь вернулись партитуры и книги.

Большая часть квартиры так и осталась пребывать во мраке, холоде и сырости, но борьба за жизнь при дневном свете стала легче. Кроме диалогов и вышеупомянутых трех работ – о чешской музыке, о взаимосвязи славянской и русской музыкальной культуры и о Григе – я опять возобновил связь с фрон-

² См. «Советская музыка», 1946, № 5–9.

том и сочинил хоровые и сольные песни³. Посылая на фронт сохранившийся у меня запас массовой музыкальной литературы и клавиры русских опер, я чувствовал себя уже не вполне оторванным от многих близких и дорогих людей, хотя и скромной песчинкой.

Еще зимой 1941/42 года мною был составлен, по данному мне Театром имени Ленинского Комсомола эскизу сценической переработки романа Толстого «Война и мир», план музыкальных иллюстраций к роману, и я начал писать музыку. Но когда стали доходить слухи из Москвы о новых музыкальных работах советских композиторов, я отложил эту работу, как и работу над восстановлением оперы «1812 год», но обратился к взволновавшей меня музыковедческой теме: «Портреты советских композиторов». Эта работа – не биографии, не аналитические эскизы, не свод критических рецензий. Как и в диалогах, в музыке я старался найти путь к читателям – не только профессионалам, а сам стремился передать свои впечатления как слушателя, посетителя концертов, наконец, просто интересующегося жизнью музыки по радио – любителя.

Скажем и так: зашел в концерт один, другой, третий. Во мне складываются и накапливаются звуковые образы. Биографии мне неведомы, личности композиторов тоже. Из улавливаемых мнений, из фрагментов сообщений пояснителей вокруг слушателей музыки постепенно растет круг представлений о заинтересовавшей музыке и ее авторе. Из «просто слу-

³ Все сведения о моих связях с фронтом, о сохранившихся рукописях моих, об исполнении моей музыки в среде бойцов можно получить у доцента Ленинградской консерватории Анатолия Никодимовича Дмитриева, совершившего поход от берегов Волхова до Риги вместе с руководимым им ансамблем.

шателя» я превращаюсь в слушателя, пытающегося осознать поток волнующих сознание мыслей и разгадать мысли, волновавшие и композитора. Я не думал о самолюбии. Я заботился только о том, сохранится ли рукопись, если солидный груз, кинутый фашистами не сегодня-завтра, раздробит наш дом и нашу кухню, – и тогда останется ли что от листков, где карандашом, в бессонные ночи, я писал что-то подобное завещанию слушателя советской музыки в оторванном от страны Ленинграде.

В это время – июль – бомбардировки в нашем районе особенно усилились. Падали «угощения» и во двор нашего дома и порой застревали в земле подле окон. Памятна мне литературная работа над «Портретами», она вплотную привела меня к современным проблемам музыки и музыкальной культуры в СССР.

Привезти все мои рукописи в Москву в феврале 1943 года не удалось, и что сохранилось от них теперь, после переноски на новую квартиру, установить трудно. Были записаны: 1) Становление советской музыкальной культуры как процесс взаимодействия и слияния музыки народа и музыки индивидуальной; 2) Советский композитор; 3) Особенности Советского симфонизма; 4) Начатки и начала советской оперы; 5) Этическое становление русской классической музыки. Часть этих заметок в свое время вошла и в работу о Глинке, и в «Портреты советских композиторов», и в «Русско-славянский сборник», и в написанную уже в Москве в 1944–1945 годах книгу «Музыка моей родины», и в статью о симфонизме и об опере в СССР для сборника «25 лет советской музыки»; часть попала в сборник моих статей «От прошлого к будущему»⁴, который начат был ранней осенью в Ленинграде.

⁴ См. сборники «Советская музыка», № 1–2. М., Музгиз, 1943 и 1944.

Часть этих статей стала появляться в Москве в 1942–1943 годах, еще до моего переезда из Ленинграда с семьей; небольшая часть, видимо, не дошла, а значительная доля сохранилась и заканчивалась для сборников «Советская музыка» уже в 1943 году, в условиях московской жизни. За внушения и настояния, исходившие от редактора Д. Кабалевского, которые переходили даже в дружеские понукания, я ему глубоко признателен. В результате я закончил серию статей. Если потрудиться и вспомнить пропавшие статьи этого цикла с остатками ленинградского дневника, то сборник этот, восстановленный, пожалуй, не потерял еще своих жизненных соков.

Но в начале августа 1942 года Москва для нас еще была недостижимой. Зато начавшие приходить на площадь Труда вести оттуда и предложения работы приносили с собой поддержку и утешение. Особенно радостной была пришедшая из Москвы весть о возможности государственного заказа музыки югославского балета, а вскоре дошло до меня и либретто Голубова и Бассехеса – «Милица». Как раз все летние месяцы я вникал в сборники песен Югославии, а до того еще и Чехии, и других славянских земель в связи с вышеупомянутыми монографиями.

Нервный подъем у меня был еще так велик, что я вложил все силы в работу над балетом, чувствуя в себе безусловную бодрость и не подозревая, что мое напряжение было последним усилием, а сил-то уже не было. Клавір «Милицы» я записал достаточно быстро и чистенько, и четко, и ясно, почти без помарок. Осталось страницы две; но 30 августа, разговаривая с директором Института Машировым по телефону, я зашатался и упал на руки жены. Сперва было ощущение блаженного состояния, а потом началась страшная головная боль и тошнота. По телеграмме из Москвы, от Комитета по делам искусств, мне была оказана врачебная помощь из Смольного:

помню, как поздно вечером или ночью меня перевезли в Свердловскую больницу. Это было на 9-й или 10-й день заболевания. Я сразу ощутил внимательную, глубоко человеческую заботу всего медицинского и обслуживающего персонала, особенно со стороны наичуткого доктора Певзнера, сразу определившего корни заболевания и установившего необходимый режим. Он быстро воспламенил тлевшую во мне волю к жизни и спас меня. В ноябре я по настойчивым личным просьбам был возвращен на квартиру, на родимую нашу кухню с присущими ей температурами, тьмой и прочими бедами. Помощь была: и от Смольного, и от Ленинградского Комсомола (девушки доставляли нам под риском обстрела щепки для растопки и помогали моей больной жене по хозяйству), и от ленинградского Комитета по делам искусств (Б. И. Загурский), и от Ленинградского Союза советских писателей, выбравшего меня членом, и всегда от Маширова и Оссовского (то есть от Института театра и музыки).

Но жизненные невзгоды были сильнее доброты людей: энергия во мне жила, но работоспособность упала. В эти последние три месяца перед отъездом в Москву я успел только дописать клавир «Милицы», внести в листы ленинградского дневника ряд собственных текстов о Ленинграде в дни осады и сочинить цикл вокальных пьес на стихи одного из ленинградских поэтов (Д. Четверикова). Этот цикл о городе оказался мрачноватым. Я пытался продолжать серию статей «От прошлого к будущему» и взялся за дополнение и редакцию выпущенного мною еще в первые годы Великой Октябрьской революции популярного Словаря музыкальных терминов и понятий для посетителей концертов. Работа разрослась, увлекла меня (перепечатанная на машинке рукопись попала в число ленинградских работ, захваченных мною с собой в Москву).

В это время В. Голубов-Потапов, оказавшись в командировке в Ленинграде, приложил много хлопот и энергии, чтобы вывезти нас троих, очень слабых, в Москву. Хотелось бы дождаться дома полного освобождения родного города от блокады, но не менее дорога была мне и Москва: в Москве возник памятный мне псевдоним Игорь Глебов; в Москве, в день заседания накануне празднования 15-летия Великой Октябрьской революции, прозвучал впервые третий акт моего героического балета «Пламя Парижа». Поездка, включая переезд по льду, по знаменитому пути через Ладожское озеро, продолжалась шесть дней; помогла сопровождавшая нас от Тихвина снежная вьюга. Пребывание в вагоне было санаторием: друзьями-соседями оказались летчики и зенитчики с Исаакя и с вышек Дворца Труда. Никогда не забудем первого утра в Москве и сердечной товарищеской встречи утром в помещении Союза советских композиторов и на квартире у дорогого Р. М. Глиэра.

Аннотации

Андреев А. И.

О происхождении киноведческого концепта *film noir* во французской кинокритике 1930-х годов

Исследуя первые упоминания термина *film noir* в контексте голливудского кино в послевоенных статьях Н. Франка и Ж.-П. Шартьера, автор обращается к французской кинокритике конца 1930-х гг., когда этот термин фигурировал как политическое клише, отражавшее анархистский взгляд журналистов в условиях распада Народного фронта и начала Второй Мировой войны. После окончания войны возрождение термина фактически стало возрождением анархистского дискурса в кинокритике.

Ключевые слова: *film noir*, французская кинокритика, американская кинокритика, анархизм, 1930-е гг.

Герцман Е. В.

Музыкознание в плену формул

Статья посвящена истории возникновения идеи о «формульной» основе звуковысотного музыкального мышления в европейском музыкознании; рассмотрению причин появления «формульной» концепции организации музыкального материала; анализу музыкально-теоретической сути «формульного» подхода к исследованию музыки; критике «формульного» понимания музыкального текста; оценке вреда, принесенного музыкально-историческому знанию в результате распространения теории «мелодических формул».

Ключевые слова: история музыки, музыка Византии, «мелодическая формула», музыкальное мышление, «центон-метод».

Глейзер О. В.

Симбиоз культуры и лаборатория духа в 1920-е – 1930-е годы

на примере австрийской истории литературы

На примере истории австрийской литературы представлена попытка воссоздания так называемого духа времени в 20-е – 30-е гг. XX столетия, когда само понятие «культура» заново переосмысливалось, а литература оказалась хранилищем новых идей и новой эстетики. Став единым целым, различные виды искусства образовали понятие «лаборатория». В этой лаборатории неустанно работали все, кто оказались в самом эпицентре культурно-индустриальной ре-

волюции. Тревожный межвоенный период оставил богатое литературное наследие, ценность которого заключается в умении наблюдать и описывать пережитое, сохраняя мельчайшие детали.

Ключевые слова: история австрийской литературы, лаборатория духа в 20-е – 30-е гг. XX века, симбиоз культуры, немецкая литература начала XX века, развитие массового искусства, фелъетон.

Князева Ж. В.

Музыковеды о политике.

Жак Гандшин и Ижини Англес: из писем 1930-х годов

Статья основана на неопубликованных материалах переписки двух крупных западноевропейских музыковедов второй четверти XX в. Исследование посвящено вопросам актуальной политики, обсуждаемым учеными, и влиянию политических убеждений на их научные концепции.

Ключевые слова: Ж. Гандшин, И. Англес, переписка, 1930-е гг., музыковедение, политика.

де Корт О.

Русская музыка в музыковедении Нидерландов 1920-х – 1930-х годов: формирование восприятия, первые публикации, документы и источники

Статья посвящена истории рецепции русской музыки в Нидерландах и одному из главных ее героев – Хуго ван Далену. Изучение публикаций и материалов по истории русской музыки в Нидерландах 1920-х – 1930-х гг. дает представление о том, как воспринимались музыка и творчество отдельных композиторов, чем обуславливался выбор исполняемых произведений, какую роль сыграли деятели голландской культуры в популяризации и восприятии русской музыки в Нидерландах.

Ключевые слова: Хуго ван Дален, М. П. Мусорский, П. И. Чайковский, русская музыка в Нидерландах, русская музыка за рубежом, русская музыка XIX века, музыковедение Нидерландов.

Михайлов А. А.

Хрупкий мир между мировыми войнами.

Страны Европы в 1920-е – 1930-е годы

В статье рассмотрены политическая, экономическая и духовная ситуация в странах Европы в период между Первой и Второй мировыми войнами, проанализирован сложный

комплекс факторов, обусловивших самый масштабный в истории человечества вооруженный конфликт, и деятельность ведущих политических лидеров 1920-х – 1930-х гг., выявлены противоречивые тенденции в мировой политике и влияние политических катаклизмов на общественное сознание в отдельных странах.

Ключевые слова: Первая мировая война, Вторая мировая война, межвоенный период, революции, национализм, радикальные политические идеи, коммунизм, фашизм, экономический кризис, Лига Наций, договоры, конвенции, провал мирного курса.

Петрова Г. В.

«Универсант» Андрей Николаевич Римский-Корсаков

В статье (на основе преимущественно архивных документов) рассматриваются различные аспекты профессиональной деятельности А. Н. Римского-Корсакова: музыкально-критической (в журнале «Музыкальный современник»), источниковедческой (текстология, лексикография, библиографирование в Российском институте истории искусств). Университетское образование А. Н. Римского-Корсакова сформировало его представление о науке, присущее «универсантам».

Ключевые слова: А. Н. Римский-Корсаков, «Музыкальный современник», И. Ф. Стравинский, критика, М. И. Глинка, библиографирование.

Порфирьева А. Л.

Письма Б. В. Асафьева А. В. Оссовскому

Письма ученых, на протяжении 1920-х – начала 1940-х гг. работавших в Институте истории искусств и в Консерватории, хранятся в Кабинете рукописей РИИИ (фонд А. В. Оссовского). В них рассказывается об образовательных планах, переводах; о театральной деятельности, формировании музыковедческих трудов Асафьева; последней европейской поездке Асафьева (лето – осень 1928 г.); творчестве в первый год ленинградской блокады. В качестве приложения перепечатан доклад Асафьева о жизни в блокаде городе.

Ключевые слова: Б. В. Асафьев, Б. В. Оссовский, Институт истории искусств, Ленинградская консерватория, блокада Ленинграда.

Серегина Н. С.

Варвара Павловна Адрианова-Перетц.

По материалам личного дела в ГИИИ

Статья вводит в историю науки неизвестные материалы о деятельности В. П. Адриановой-Перетц как заведующей фольклорной секцией Отдела теории и истории искусств ГИИИ. Разрабатываемые Адриановой-Перетц темы и сюжеты из древнерусской смеховой культуры служили своего рода кодом «непрямого говорения» – эзоповым языком, на котором она опосредованно описывала современную ей действительность.

Ключевые слова: В. П. Адрианова-Перетц, М. М. Бахтин, ГИИИ, РИИИ, древнерусская литература, фольклористика.

Тайлор Д.

Страх вырождения: Советские музыковеды как «врачи культуры»

Страх вырождения – тема, малоизученная советским музыковедением. Истоки теории вырождения были сформулированы Б. Морелем. Позже дискурс о вырождении был перенесен в криминологию. В советской музыкальной культуре теория вырождения использовалась РАПМ (Русская ассоциация пролетарских музыкантов) и АСМ (Ассоциация современных музыкантов). Цель данной публикации – показать, как гуманитарные науки использовали псевдонаучный дискурс для «определения» и «врачевания» культурных угроз.

Ключевые слова: вырождение, советская музыка, врачи культуры, идентичность.

Энглин С. Е.

Первая русская статья об античной нотации (контекст и текст)

Первая русскоязычная статья об античной нотации «Алипиевы ряды древнегреческого музыкального письма и демонстрация с помощью шаблона единства плана их конструкции» написана выдающимся российским физиологом доктором медицины А. Ф. Самойловым (1920). В настоящей работе предпринята попытка осветить музыковедческую сферу деятельности ученого. Поставлены вопросы о месте исследования античной семиографии в музыкально-теоретическом наследии А. Ф. Самойлова и возможных причинах публикации этого труда в «Известиях Общества археологии,

истории и этнографии». Содержание публикации анализируется с точки зрения современных представлений о древнеэллинской теории музыки и в контексте истории изучения античной нотации.

Ключевые слова: античная музыка, античная нотация, русскоязычная статья об античной нотации, история музыковедения, история музыкального антиковедения.

Эррендейл К.

«Новое и скорее пугающее слово музыковедение».

Эдвард Дент и музыкальная политика

Летом 1933 и весной 1936 г. в Кембридже и Барселоне состоялись беспрецедентные по стилю и содержанию международные музыкальные фестивали, ставшие выдающимися событиями в истории культуры XX столетия. В то десятилетие музыковедение трагическим образом подвергалось влияниям разрушительной политики эпохи и междоусобицам, разделявшим различные школы музыковедческой мысли. Статья посвящена Эдварду Денту (1876–1957). Его разногласия с некоторыми коллегами (среди которых был и Жак Гандшин) затрагивают фундаментальные вопросы музыковедения в ту его пору, когда дисциплина была по-младенчески хрупка, а мир шел к войне.

Ключевые слова: Э. Дент, Ж. Гандшин, Международное музыковедческое общество, Кембридж 1933, Барселона 1936, музыкальная историография.

Summaries

Andreev A.

On the origin of concept of 'film noir' in the French film studies in 1930s

The article investigates the first usage of the term 'film noir' in the context of Hollywood cinema in post-war articles by Nino Frank and Jean-Pierre Chartier. The article refers to the French criticism of the late 1930s throughout; in that period, the term appeared as a political cliché which reflected the anarchist viewpoint of journalists, occurring at the same time as the collapse of the Popular Front and the beginning of the Second World War. The revival of the term after the war saw a renewal of anarchist discourse in film studies more broadly.

Keywords: film noir, French cinema studies, American cinema studies, Anarchism, 1930s.

Arrandale K.

Edward J. Dent and the Politics of Music «that new and rather frightening word musicology»

In the summer of 1933 and the spring of 1936, two extraordinary international music festivals took place; the first in the university town of Cambridge, England, and the second in Barcelona. Both were unprecedented in style and content, and remain high points in twentieth century cultural history, indications of what might have been achieved had war not intervened.

Tragically, music in that decade was subject not only to the toxic politics of the times, but the often vicious internecine politics of different schools of musicological thought. This paper will focus on Edward Dent and his ideas which so outraged some of his colleagues that they conspired to get rid of him as President. One such colleague was the eminent Russian/Swiss musicologist Jacques Handschin, who both liked and respected Dent yet held strongly opposed views on the place and the duties of their profession. Their divergences, expressed and tacit, underline much more fundamental issues affecting musicologists just when the discipline was in its fragile infancy and the world about to go to war. How could this happen with two civilised, intelligent, basically similar men?

Keywords: Dent, Handschin, musicology, IMS, Cambridge 1933, Barcelona 1936, musical historiography.

Englin St.

The first Russian article about ancient musical notation (the context and the text)

This is the first Russian-language article about ancient Greek musical notation: 'Alypius' rows of ancient Greek musical writing and their manifestation came with the help of using a template for its design' was written by the prominent Russian physiologist, doctor of medicine Alexander F. Samoilov. In this paper, I attempt to briefly highlight the musicological activity of this academic. I will examine A. F. Samoilov's position in the ancient semiography of its musical-theoretical heritage and look at the possible causes of publication for this work in *The Proceedings of Society Archeology, History and Ethnography* – a printed journal, – which is quite far from Classical Studies. Finally, this article analyses the content of A. F. Samoilov's publication from the point of view of modern ideas about Ancient Greek musical theory, and is viewed in the context of the academic history of ancient musical notation.

Keywords: Ancient Greek Music. Ancient Greek musical notation. Russian-language article about Ancient Greek musical notation. History of Musicology. History of Classical Studies. History of the Studies in Ancient Greek Music.

Gertsman E.

Musicology in captivity of formulas

The article is about: the history of the idea about 'melodic formula' as a foundation of musical thought; an investigation into the reasons behind the appearance of the 'melodic formula' as a conception for the organisation of musical material; an analysis of the musical-theoretical core of the 'formula approach' to the investigation of music; the criticism of the 'formula understanding' of a musical text; the estimation of the harm brought to musical-historical knowledge caused by the dissemination of the theory of 'melodic formulas'.

Keywords: history of music, music of the Byzantine Empire, 'melodic formulas', musical thought, the 'centon-method'.

Gleiser O.

A symbiosis of culture and the laboratory of the spirit in the 1920s & 30s: an example from Austrian literary history

This article endeavours to reconstruct historically the *Zeitgeist* reflected in Austrian literature of the 1920s and 30s. During

this period conceptions of culture were reconsidered and modified. As a result, literature and mass media became the repository of new ideas and a new aesthetic. Various forms of art were combined into one, like the combination of substances in a laboratory, leaving us with a vivid description of the time. Authors in this era conveyed the movement of culture within and through the industrial revolution. The period between the First and the Second World War left a rich literary heritage, particularly important as a document of the history of culture.

Keywords: history of Austrian literature; the laboratory of the spirit in the 1920s & 30s; the symbiosis of culture; German literature at the beginning of the twentieth century, the development of mass art; feuilleton.

Kniazeva J.

Musicologists about the policy. Jacques Handschin and Higin Anglès, from the correspondence of 1930s – 1940s

The article is based on the correspondence between two prominent European musicologists of the twentieth century: it explores the political problems discussed in these letters as well as the influence of the political beliefs of both musicologists on their academic conceptions.

Keywords: Handschin, Anglès, correspondence, 1930s, musicology, policy.

de Kort O.

Russian music in Dutch musicology of the 1920's–30's: first creating years, first documents and publications

Russian music is very popular in the Netherlands from its first introduction made by the Queen Anna Pavlovna (1795–1865). In spite of high estimation of Russian music the first research and publications about composers date from the years 20s–30s of the last century. In these years Russian music attracts enthusiast researchers as pianist, music critic and writer Hugo van Dalen (1888–1967). Thanks to his collection of Russian music, correspondence with M. Balakirev, personal contacts with S. Rachmaninoff, A. Scriabin and S. Bortkiewicz, he devotes himself to Russian music. In 1920–30s he publishes the first Dutch articles about Scriabin, Myaskovsky, Tchaikovsky and Tolstoy etc and starts his research for the first Dutch biographies of Tchaikovsky and Mussorgsky. The Van Dalen-archive in the Netherlands Music institute (MNHGM 040, 1900–1967) contains manuscripts of his publications, photo materials, cor-

respondence with Tchaikovsky Museum and the letters from M. Steinberg, B. Asafiev, A. Rimski-Korsakov answering the lists of Van Dalen's questions. The letter of Andrei Rimski-Korsakov gave Van Dalen the necessary information about Mussorgsky which later was used in the book "Mussorgsky", the first one of this kind in the Netherlands.

The study of publications and materials about Russian music in the Netherlands of 1920s–30s gives researchers new information about reception of music and composers, the specific choices made for concert practice and the role of Dutch researchers and musicians in the popularization of Russian music.

Keywords: Hugo van Dalen, Mussorgsky, Tchaikovsky, Russian music, Russian music in the Netherlands, Russian music abroad, Russian music of the 19th century, Musicology in the Netherlands.

Mikhailov A.

A fragile peace between the world wars.

The countries of Europe in the 1920s – 1930s

The article discusses the political, economic and spiritual situation in Europe during the interwar period, analysing a complex set of factors behind some of the largest conflicts in recent human history. It will examine the activities of major political leaders throughout the 1920s – 1930s, as well as the contradictory trends in world politics and the impact of such political upheaval on the public consciousness.

Keywords: First World War, Second World War, the interwar period, revolution, nationalism, radical political ideas, communism, fascism, the economic crisis, the League of Nations, treaties, conventions, peace failure rate.

Petrova G.

The University Graduate

Andrei Nikolaevich Rimskii-Korsakov

In this article, based on archival documents, different aspects of the professional activity of A. N. Rimskii-Korsakov are considered: his work as a critic (in the music journal *Muzikal'nii sovremennik*) and as a historian (textual study, lexicography, a bibliographer in the Russian Institute for the History of the Arts). Similar to all university graduates, A. N. Rimskii-Korsakov's university education generated his academic ideas

Keywords: Rimskii–Korsakov, *Muzikal'nii sovremennik*, Stravinskii, criticism, Glinka, bibliographer.

Porfir'eva A.

The letters of B. V. Asaf'ev to A. V. Ossovskii

Asaf'ev's letters, written from the 1920s until the early 1940s whilst he was working at the Institute for the History of the Arts and the Leningrad Conservatory, are archived in the manuscript room of the Russian Institute for the History of the Arts (Fond: A. V. Ossovskii). These letters illustrate Asaf'ev's pedagogical plans, his translations, his work in theatre, and the formation of his musicological work. From Asaf'ev's last European trip in the summer-autumn of 1928 to his creativity in the first year of the Siege of Leningrad. Asaf'ev's report about the besieged city is included in the appendix.

Keywords: B. V. Asaf'ev, A. V. Ossovskii, Institute for the History of the Arts, Leningrad Conservatory, Siege of Leningrad.

Seriogina N.

Old Russian Aesop's Fables:

Varvara Pavlovna Adrianova-Peretz in the science of the 1920s

The article examines a few unknown materials on the activities of V. P. Adrianova-Peretz as the head of the folklore section of the Department of Theory and Art History at the State Institute for the History of the Arts (GIII). The materials suggest that the Old Russian culture of laughter served as a code of 'indirect speaking' – an Aesopian language which mediated contemporary reality.

Keywords: Adrianova-Peretz, Bakhtin, Russian Institute for the History of the Arts, Old Russian literature, folklore.

Taylor J.

Fearing degeneration:

Soviet musicologists as cultural doctors

The fear of degeneration is a theme that has received little attention in the field of Soviet musicology. While the origins of degeneration theory were made popular in the medical sciences by Bénédict Morel's *Traité des dégénérescences* (1857), the use of the theory for cultural criticism was most famously evoked in Max Nordau's five-volume collection entitled *Degeneration* ('Entartung', 1892). Nordau (a physician by profession) explains how nineteenth century urbanisation and artistic decadence

(including mysticism and symbolism) had a harmful effect on the human body, leading to symptoms like atavism, hysteria, ego-mania and moral insanity – which could be passed on to future generations. Based on the evolutionary understandings of Jean-Baptiste Lamarck (1744–1829), Nordau's work, alongside other emerging social and scientific theories on degeneration, had a profound impact in Russia and certainly endured into the post-revolutionary period.

Building on previous scholarship (cf. Daniel Pick, 1989; Olga Matich, 2005; Daniel Beer, 2008), the aim of this paper is to illustrate how the human sciences and Russian evolutionary thought impacted 1920s Soviet music culture and to examine how musicologists, fearing degeneration, made use of pseudo-scientific discourse to diagnose and cure cultural threats. Musicologists, working as 'cultural doctors', thus helped construct symbolic meanings for musical works and composers, as part of an evolution to transform the individual and society to a higher cultural level, and subsequently define a Soviet aesthetic code.

Keywords: degeneration, Soviet music, cultural doctors, anxiety, identity.

Сведения об авторах

Андреев Андрей Игоревич – историк кино, научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург). Сфера исследовательских интересов – методология истории кино, история терминологии киноведения, зарубежное кино первой половины XX в. Публиковался в изданиях «Сеанс», «Киноведческие записки».

Герцман Евгений Владимирович – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург), профессор кафедры музыкального образования и воспитания Института театра, музыки и хореографии Петербургского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Сфера научных интересов – музыкальное антиковедение и византистика.

Глейзер Ольга Валерьевна – филолог-германист, доцент кафедры немецкого языка и литературы Вюрцбургского университета, преподаватель факультета лингвистики, переводоведения и культурологии Майнцского университета (Гермерсхайм, Германия). Научные интересы – история немецкой, немецко-еврейской и австрийско-еврейской литературы, сравнительная лексикология.

Князева Жанна Викторовна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург). Сфера научных интересов – история академического музыковедения, история концертно-музыкальной жизни на рубеже и в начале XX в.

де Корт Ольга – музыковед и музыкальный критик. Получила образование в России (фортепиано, история культуры и искусства), Франции (журналистика) и Нидерландах (музыковедение, история музыки, музыкальное образование и коммуникация, фортепиано, орган). Редактор журнала *Piano Bulletin* (Нидерланды), музыкальный редактор журнала *Kunstzone*, лектор по истории музыки и культуры, секретарь центра по образованию и документации Голландского и Бельгийского отделения Европейской ассоциации преподавателей фортепиано (ЕРТА). Готовит к публикации книгу о русской музыке и музыкантах в Нидерландах.

Михайлов Андрей Александрович – доктор исторических наук, научный сотрудник НИО военной истории Северо-Западного региона РФ Научно-исследовательского института (военной истории) Военной академии Генерального

штаба ВС РФ. Автор монографий по истории Первой мировой войны.

Петрова Галина Владимировна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург). Сфера научных интересов – история Императорского оркестра, «институт» капельмейстеров, концертная и инструментальная практика виртуозов, проблема мультикультурности в Петербурге конца XVIII – рубежа XIX–XX вв.

Порфирьева Анна Леонидовна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник и заведующая сектором музыки РИИИ (Санкт-Петербург). Сфера научных интересов – история музыкальной жизни Петербурга XVIII и первой половины XIX в., история итальянской оперы в России, Рихард Вагнер и поэзия русского символизма.

Серегина Наталья Семеновна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург). Сфера научных интересов – памятники древнерусского певческого искусства, русская музыкальная культура.

Тайлор Джеймс получил степень бакалавра по русской музыке в Университете Шеффилда (2012), степень магистра по политике и экономике – в Университетском колледже Лондона (2013). В настоящее время готовит диссертацию по музыковедению в Университете Бристоля. Исследования посвящены различным аспектам советской музыкальной культуры, прежде всего 1920-х гг.

Энглин Станислав Евгеньевич – кандидат искусствоведения, научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург). Сфера научных интересов – музыкальное антиковедение, прежде всего античная нотация, а также нотографические памятники.

Эррендейл Карен – постоянная сотрудница Клэр Холла и (до недавнего времени) Королевского колледжа университета Кембриджа (Великобритания), стипендиатка фондов Hinrichsen Foundation и Wingate Foundation (2011–2013). В Кембридже провела множество конференций по вопросам, связанным с жизнью и деятельностью Э. Дента. Работает над первой в мире монографией о Денте (предположительно для издательства Boydell & Brewer). Монография вместе с публикацией избранной корреспонденции Дента войдет в серию изданий по истории британской музыкальной критики.

Authors

Andreev Andrei has taught at the Film and TV Institute (2005–2013) and has published in *Séance* and *Cinema Studies*. Since 2011, he has been a researcher for the Department of Cinema and TV at the Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg). Field of research: the methodology of the history of cinema, the history of terminology in cinema studies, foreign films in the first half of the twentieth century.

Arrandale Karen is a Life Member of Clare Hall (Cambridge) and former Senior Associate of King's College (Cambridge). She has been working on the biography of Edward J. Dent since 2006, using mostly unpublished material from King's College archive and the Cambridge University Library, besides unpublished materials from around Europe. With Richard Lloyd Morgan she has given several lecture /recitals of songs and poetry. She has contributed research to recent BBC Radio Three broadcasts on music in WWI. Future work in progress includes a contribution to a composite History of British Music Criticism and an edition of Dent's correspondence (selected). She has been given a grant from the Hinrichsen Foundation and was a Wingate Scholar in 2011.

Englin Stanislav is a researcher in the Music Section at the Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg). Field of research: the musical study of antiquity and ancient notation.

Gertsman Evgenij, doctor of musicology, a leading researcher at the Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg), Russia. Field of research: the musical study of antiquity, the musical study of the Byzantine period.

Gleiser Olga is a Lecturer in the Department of German Language and Literature at the University of Würzburg and holds a similar position in the Department of Translation, Linguistic and Cultural Studies at the University of Mainz – Gernersheim. Her principal scholarly focus is on German- and Austrian-Jewish Literature and comparative Lexicology.

Kniazeva Jeanna is a leading researcher at the Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg). Field of research: the history of academic musicology, the history of musical life at the beginning of the twentieth century, organ music in the concert life of St. Petersburg in the 1910s.

de Kort Olga, musicologist and music critic, studied in Russia (piano, culture sciences), France (journalism) and the Netherlands (musicology and music history, music education and communication, organ) where she lives from 1998. She is active as a music journalist, lecturer in music history and culture and as a freelance musician. She writes for Piano Bulletin, Pianist, Luister, Preludium, De Klank, Het Orgel, Muziek&Liturgie, Kunstzone, bachtrack.com etc. Besides her personal journalist blog Olga de Kort has a website about the Russian music in the Netherlands. At the moment she is working on a book about Russian music and musicians in the Netherlands and on the biographies of Russian singer Anna El Tour and Dutch pianist and publicist Hugo van Dalen.

Mikhailov Andrei holds a doctorate in history and is currently a researcher at the Research Institute (for military history) at the Military Academy of the General Staff of the Russian Armed Forces. He is the author of several books on First World War history.

Petrova Galina – PhD candidate, Senior Researcher at Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg). Her research interests include: the history of the Imperial Orchestra, the bandmasters of the 'Institute', the concert and instrumental practice of virtuosos, the problem of multiculturalism in St. Petersburg in the late eighteenth, nineteenth and twentieth centuries.

Anna Porfir'eva – PhD candidate, Head of Music at the Russian Institute for the History of the Arts. Her research interests include: the history of musical life in St. Petersburg from the nineteenth to the first half of the twentieth century; the history of Italian opera in Russia; Richard Wagner and Russian Symbolist poetry.

Seregina Natalia is a leading researcher at the Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg). Field of research: Russian musical culture, monuments of the ancient Russian art of singing.

Taylor James completed a BA in Russian and Music and Sheffield University (2012), MRes degree in Politics and Economics at University College London (2013) and is currently studying for a PhD in Musicology at the University of Bristol. His current research focuses on various aspects of early Soviet music culture (1920s).