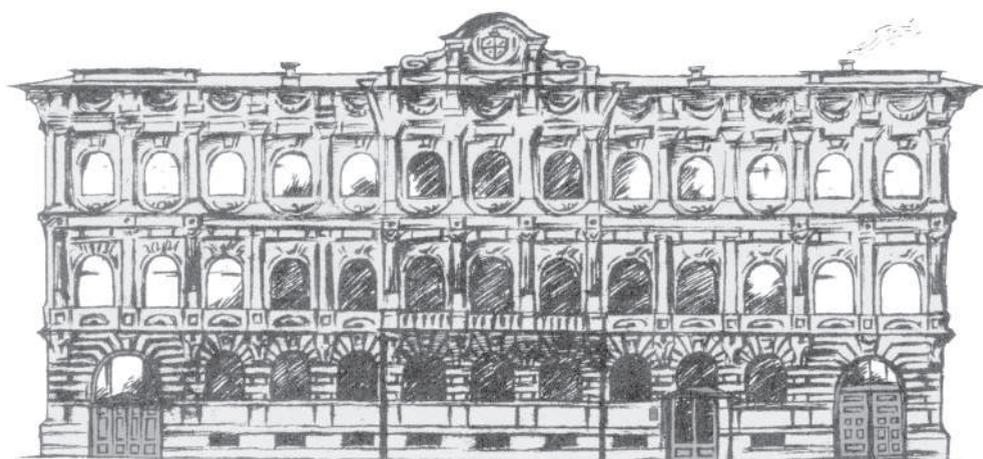


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 4 (43) / 2023



*Санкт-Петербург
2023*

Учредитель и издатель:

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-83300 от 07 июня 2022 г.

Редакционная коллегия:

Д. А. Шумилин — канд. иск., главный редактор

С. В. Кучепатова — зам. главного редактора

Л. Н. Березовчук — канд. иск.

Д. А. Булатова — канд. иск.

Р. Гилиз — PhD

А. Д. Дудина

Ж. В. Князева — доктор иск.

Г. В. Ковалевский — канд. иск.

Г. В. Копытова

А. В. Королев — канд. филос.

А. Б. Никаноров — канд. иск.

Г. В. Петрова — канд. иск.

А. В. Ромодин — канд. иск.

А. Ю. Ряпосов — канд. иск.

И. Д. Саблин — канд. иск.

А. А. Тимошенко — канд. иск.

С. В. Хлыстунова — канд. иск.

С. Е. Энглин — канд. иск.

Редакция журнала не всегда разделяет точку зрения авторов.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Рукописи авторам не возвращаются.

Возрастные ограничения: (12+)

Редакционный совет:

А. Л. Казин — доктор философских наук, профессор,
научный руководитель Российского института истории искусств,
председатель редакционного совета

С. Д. Ермакова — директор Департамента региональной политики, образования
и проектного управления Министерства культуры Российской Федерации,
почетный сопредседатель редакционного совета

С. М. Грачева — доктор искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный
академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина
при Российской академии художеств

Н. С. Гуляницкая — доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных

З. М. Гусейнова — доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Н. Г. Денисов — доктор искусствоведения,
Российский фонд фундаментальных исследований

А. Б. Джумаев — кандидат искусствоведения, член Союза композиторов Узбекистана,
председатель исследовательской группы «Макам» Международного совета
по традиционной музыке при ЮНЕСКО (Узбекистан)

И. И. Евлампиев — доктор философских наук, профессор,
Санкт-Петербургский государственный университет

К. В. Зенкин — доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

С. В. Кекова — доктор филологических наук,
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

А. И. Климовицкий — доктор искусствоведения, профессор,
Российский институт истории искусств;
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

А. В. Крылова — доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе
Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова

И. В. Мацевский — доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором инструментоведения, Российский институт истории искусств

У. Моргентерн — доктор, профессор, Венский университет музыки
и исполнительских искусств (Австрия)

Редакционный совет:

- Т. И. Науменко* — доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой теории музыки, проректор по научной работе,
Российская академия музыки имени Гнесиных
- И. В. Палагуца* — доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой
искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица
- В. Ф. Познин* — доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский
государственный университет; заведующий сектором кино и телевидения,
Российский институт истории искусств
- Н. С. Серегина* — доктор искусствоведения, Российский институт истории искусств
- Е. А. Скоробогачева* — доктор искусствоведения, профессор,
и. о. проректора по научной работе, директор научно-исследовательского музея
Российской академии живописи, ваяния и зодчества имени Ильи Глазунова
- Г. В. Скотникова* — доктор культурологии, профессор,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
- Н. И. Тетерина* — кандидат искусствоведения,
Государственный институт искусствознания
- Н. А. Хренов* — доктор философских наук, профессор, Государственный институт
искусствознания
- Т. В. Цареградская* — доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела
международных связей и творческих проектов,
Российская академия музыки имени Гнесиных
- Е. П. Яковлева* — доктор искусствоведения, профессор,
Российский институт истории искусств

Содержание

Исследования

Фундаментальные проблемы искусствознания

Д. А. Шумилин. За гранью звука... Посвящение А. Н. Скрябину..... 9

Музыка

С. Е. Энглин. Новое отечественное исследование античной нотации.....24

О. П. Бадалов. Евгений Васильевич Богословский как один из пионеров российской музыкальной науки34

Д. Г. Ломтев. Николай Метнер и его немецкие издатели Циммерманы: история в документах51

Н. О. Баркалая. Раскрытие национального как универсального в композиторской школе Альберта Лемана: симфония «Золотая Орда» Азамата Хасаншина64

Музыкальный театр

А. Л. Порфирьева. «Норма» — пространство слуха.....75

V. Mironova. Contemporary Dance against Classical Ballet (From Opposition to Mutual Enrichment) (Современный танец против классического балета (От оппозиции к взаимному обогащению))89

Драматический театр

В. А. Хачевский. «Старик и море» (2017): сценическая поэтика моноспектакля Аллы Демидовой 102

Изобразительное искусство

А. С. Ергина. Византийские традиции в стенописи пещерной церкви с росписями (№ 12) Загайтанской скалы Инкермана 113

Юбилей. Памятные даты

К 100-летию со дня рождения С. Г. Микаэляна

В. Ф. Познин. Нравственный императив Сергея Микаэляна 127

Обзоры, рецензии, хроники

Д. А. Булатова, И. В. Мациевский. О возрождении традиционного аэрофона адыгов [Рецензия на: Гучев З. Л. Черкесский (адыгский) камыль. Майкоп: Качество, 2021. 479 с.]..... 141

Документы и материалы

Н. П. Савкина. Прокофьев и дирижеры. Из архива университета Columbia..... 149

Информация для авторов..... 189

Contents

Research

Fundamental Problems of Art Studies

D. Shumilin. Beyond the Sound... Dedication to Alexander Scriabin 9

Music

S. Englin. The New Russian Study on the Ancient Greek Musical Notation24

O. Badalov. Evgeny Bogoslovsky as One of the Pioneers of Russian Musicology34

D. Lomtev. The Composer Nikolai Medtner and his German Publishers Zimmermann: a History in Documents.....51

N. Barkalaya. The Symphony Golden Horde by Azamat Khasanshin. The National as the Universal in the Composer School of Albert Leman64

Musical Theatre

A. Porfirieva. The Opera Norma as an Auditory Space75

V. Mironova. Contemporary Dance against Classical Ballet (From Opposition to Mutual Enrichment)89

Dramatic Theatre

V. Khashchevsky. The Old Man and the Sea (2017): Stage Poetics of Alla Demidova's Solo Performance..... 102

Fine Art

A. Ergina. Byzantine Traditions of the Murals in the Cave Church with Paintings (No. 12) of the Inkerman Zagaytan Rock 113

Anniversaries and Important Dates (100th Anniversary of Sergey Mikaelyan's Birth)

V. Poznin. The Moral Imperative of Sergey Mikaelyan 127

Reviews and Chronicles

D. Bulatova, I. Macijewski. On the Revival of the Adyghe Traditional Aerophone [Review of Zamudin Guchev, Circassians (Adyghe) Kamy!] 141

Documents and Materials

N. Savkina. Prokofiev and Conductors. From the Materials at Columbia University 149

№ 4 / 2023

ИССЛЕДОВАНИЯ

За гранью звука... Посвящение А. Н. Скрябину

ШУМИЛИН ДМИТРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, директор, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

SHUMILIN DMITRIY A.

PhD (History of Art), Director, Russian Institute for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: dashumilin@gmail.com

Все тональности, строи и аккорды, по крайней мере для меня лично, встречаются исключительно в самой природе, в цвете облаков или же в поразительно прекрасном мерцании цветковых столбов и переливах световых лучей северного сияния. Там есть и Cis настоящий, и h, и As, и все, что вы хотите.

Н. А. Римский-Корсаков¹

Быть может, и эруптивная деятельность на Солнце, и биологические явления на Земле суть соэффекты одной общей причины — великой электромагнитной жизни Вселенной. Эта жизнь имеет свой пульс, свои периоды и ритмы. Наука будущего должна будет решить вопрос, где рождаются и откуда исходят эти ритмы.

А. Л. Чижевский²

Более двух с половиной тысяч лет назад европейским философским сознанием была сформирована грандиозная концепция, которая по сей день не престаёт волновать умы людей. Согласно ей, космос звучит в гармоническом созвучии. Соответствующая идея являлась одной из ключевых в пифагорейской школе.

Смыслообразующее ядро в теории Пифагора — значимость **пропорций, или соотношений**, числовых параметров волновых колебаний. Практика расчетов соотношений частот колебаний струн монохордов — наглядный эксперимент, за которым стоит идея универсальности принципов гармонических пропорций, актуальная для всего сущего³. Принцип значимости соотношений частот и/или длин волн экстраполируется и на все иные явления, имеющие волновую природу. Приводимый пифагорейцами аллегорический пример неслышимости шума водопада (реки), всю жизнь сопровождающего проживающих рядом с ним людей, символически указывает на то, что идеи концепции гармонии

¹ *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Т. 1: 1886–1897. М.: Музгиз, 1959. С. 176.

² *Чижевский А. Л.* Земное эхо солнечных бурь. 2-е изд. М.: Мысль, 1976. С. 30.

³ См.: *Платон.* Тимей / Пер. С. С. Аверинцева // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 421–500.

сфер распространяются далеко за рамки мира звуков, в том числе — на явления и воздействия, которые человек не осознает в силу тех или иных причин.

Пифагоров мировой монохорд суть «пространство-материя-время» целиком. Физические параметры всей разновидности вибраций этого «пространства-материи-времени» простираются в бесконечность. А Мир — есть комплекс пропорциональных соотношений этих вибраций. В этом смысле гармония сфер — вполне реальный феномен, актуальный для предметного изучения как физиками, так и искусствоведами.

Идеи, связанные с концепцией гармонии сфер, привлекали и привлекают внимание многих ученых в самых разных отраслях знания и школах. Вспомним хотя бы Иоганна Кеплера и его трактат «*Harmonices Mundi*» (1619 год). На сегодняшний день существует огромное количество научной литературы на эту тему, не меньше ее и в сфере околонуучной. Все эти штудии так или иначе выходят на максимум, которую можно принять как базовую для последующих исследований: явления соразмерности физических параметров макро- и микромиров демонстрируют актуальность феномена пропорциональных закономерностей для широчайшего спектра явлений Бытия.

Не остался в стороне от разработки соответствующих идей и А. Н. Скрябин. В эпистолярной композиции, равно как и в воспоминаниях его современников, нет непосредственных отсылок к концепции гармонии сфер в ее античном варианте. Однако с инвариантами этой концепции Скрябин был знаком если и не непосредственно из древнегреческих, то из ряда более современных ему источников¹. Представление о гармонии мира, проходящее сквозь эпохи, он широко использовал в художественной практике. Идея эта насыщает и его мировоззренческую концепцию, одной из доминант которой является знаменитый «Единый Принцип». Принцип этот положен Скрябиным в основу не только музыкального творчества (в частности, концепций гармоние-мелодии, цвето-звуковых соответствий и др.), но и философско-поэтических экспериментов.

По записям Скрябина² можно догадаться, что в определенной степени его впечатляли и достижения в сфере точных наук того времени, как то: специальная теория относительности, представления о строении и делимости атомов, метод спектрального анализа и т. д. Размышляя в схожем направлении, композитор писал: «Вещи разнятся подъемом деятельности, т. е. количестве вибраций в единицу времени... <...> Вибрация есть связь состояний сознания и есть единственный материал»³. На заре эпохи релятивистской физики, не имея классического университетского образования, Скрябин тонко ощутил дыха-

¹ Обзор научной литературы на эту тему, относящейся к началу XXI века, см. в: *Фирсов В. В.* Новое в русскоязычной скрябиниане // *Временник Зубовского института*. 2014. Вып. 1 (12). С. 145–152.

² *Скрябин А. Н.* Записи // *Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы*. Т. 6 / Сост. М. О. Гершензон. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 120–247.

³ *Скрябин А. Н.* Записи. С. 181. Здесь и далее в цитатах из данного источника сохранены стиль и орфография оригинала.

ние новой эпохи в познании человеком Мира, формулировал новые идеи и высказывал подчас ультрапрогрессивные для того времени убеждения, например: «Камень и мечта сделаны из одного вещества и оба одинаково реальны»¹.

Гипотеза, согласно которой все богатство волн Вселенной в той или иной мере воспринимается человеком — в том числе бессознательно — и оказывает на него постоянное воздействие, была принята композитором во всей ее широте. Представление о волновой природе материи, наряду с более отвлеченного характера философскими построениями, обусловило и смелость поисков композитора в отношении форм свершения Мистерии, вплоть до разработки теории процессов материализации/дематериализации.

Разумеется, при таком ходе мыслей Скрябин не мог не использовать в своей Мистерии, наряду с вибрациями звуковыми, вибрации электромагнитные, то есть свет, а также не мог не размышлять о принципах соотношений одних с другими. Созданием концепции цвето-звуковых соответствий и первого в истории академической музыки светомузыкального симфонического произведения — «Прометей. Поэма Огня» — ознаменован начальный этап реализации на практике его грандиозных мистериальных идей. Важно отметить, что записывать Скрябин цветовую симфонию решил нотами (!). Казалось бы, что препятствовало использовать краски для точного отражения цветовых представлений? Однако Скрябин пошел по весьма трудному пути, своим методом записи жестко привязав цветовые соотношения к звуковым по принципу: «Каждому звуку соответствует цвет»². Не удобство записи, а вопрос стройности системы занимал главенствующее положение в сознании творца «Прометей». Как известно, из-за использования такого метода записи цвета возникло много проблем³. Но Скрябин искал идею, «Единый Принцип», как он выражался. Без нахождения строгого физического соответствия световая симфония не могла удовлетворить его творческому замыслу.

Потребность в реализации концепции «Единого Принципа» обусловила и непреодолимое стремление Скрябина к нахождению соотношений между всеми иными видами выразительности. Мистерия — это не просто «синтез искусств», это синтез деятельной активности всего сущего, в чем бы она ни выражалась, синтез всех сил и форм Природы. Запустить процесс творчества, дать импульс движению всего сущего в соответствующем ключе, ритме и тональности, а также согласно соответствующей драматургической канве и композиции — вот суть замысла Скрябинской Мистерии⁴.

¹ *Скрябин А. Н.* Записи. С. 179.

² *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. С. 53.

³ См.: *Шумилин Д. А.* Текстологические аспекты проблемы исследования и интерпретации световой партитуры «Прометей» А. Н. Скрябина // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: Сборник трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2019: В 2 т. Т. I / Глав. ред. А. В. Крылова. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 16–31.

⁴ О концепции Мистерии в соответствующем ключе подробно см.: *Бандура А. И.* Александр Скрябин. Челябинск, 2004. 383 с.

Синтетическое «звучание» Вселенной в различных диапазонах — не это ли средствами музыки воплощено в открывающем «Прометей» созвучии? Современники оценили новаторство Скрябина: «...Начальная гармония, которой мы все ждали, прозвучала как настоящий голос хаоса, как какой-то из недр родившийся „единый“ звук <...> Все были в восторге от этого начала»¹.

Хотя смелый эксперимент Скрябина, выразившийся во введении в партитуру симфонического оркестра *Tastiera per Luce*, не был удачен в полной мере², в процессе его осуществления композитор Скрябин осмыслил некоторые принципиально важные константы в соотношениях цвета и звука. В частности, полярным по отношению друг другу тональностям С и Fis он сопоставил цвета «Красный, простой» и «Синий глубокий с накл. к фиолетовому»³. Это вполне соответствует физическим реалиям (Таблица 1). «Синий — зеленоватый (голубой)» Е Скрябин также удивительно тонко соотнес с «красным, простым» на расстоянии большой терции. Вероятно, в данном случае композитор следовал в первую очередь собственным внутренним ощущениям и рассуждениям, нечаянно потеснив при этом устоявшееся в веках противопоставление сине-фиолетовой группы цветов — желто-оранжевой.

Таблица 1

Интервал (равномерная температура)	Цвет (по Скрябину) ⁴	Соотношение	
Тритон (С-Fis в <i>Luce</i>) (6/12 октавы)	Красный, простой / Синий глубокий с накл. к фиолетовому	1,41421	650/459,6205655454282 нм или 460/650,5366 нм
Большая секунда (С-D в <i>Luce</i>) (2/12 октавы)	Красный, простой / Желтый солнечный	1,12246	650/579,0852235268963 нм или 579/649,90434 нм
Большая терция (С-E в <i>Luce</i>) (4/12 октавы)	Красный, простой / Синий — зеленоватый (голубой)	1,25992	650/515,9057717950346 нм или 516/650,11872 нм

¹ *Сабанев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 103.

² См. об этом: *Шумилин Д. А.* Текстологические аспекты проблемы исследования и интерпретации световой партитуры «Прометей» А. Н. Скрябина.

³ *Scriabine A.* Prométhée. Le poème du feu. Pour grand orchestre et piano avec orgue choeurs [ad lib.] et clavier à lumières [ad lib.]: op. 60. Berlin; Moscou: Edition russe de musique, 1911. P. 2. (Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA-228). (Здесь и далее в цитатах из данного источника сохранены стиль и орфография оригинала.) В скрябиноведении этот источник получил название «Парижской партитуры „Прометей“». В нем содержится обилие рукописных указаний, сделанных композитором. О том, как и при каких обстоятельствах они были сделаны, см.: *Сабанев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 232 и далее.

⁴ *Scriabine A.* Prométhée. Le poème du feu. Pour grand orchestre et piano avec orgue choeurs [ad lib.] et clavier à lumières [ad lib.]: op. 60. P. 2. (Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA-228).

Не будучи ни живописцем, ни ученым, специализирующимся в сфере цветоведения, Скрябин в творческом эксперименте обосновал представление о цветовом интервале как явлении, имеющем прямые аналогии в музыкальной теории и практике.

В середине и конце XX века, а также в первой четверти XXI века идеи цвето-звуковых соответствий, воплощенные Скрябиным в «Прометее» и концепции Мистерии, получили разностороннее и обширное развитие. Сонификация и сонолюминесценция в наше время являются активно развивающимися направлениями в науке и художественной практике. Одним из замечательных примеров сонификации является построение звукоряда, в основе которого лежат соотношения, свойственные бальмеровской спектральной серии первого и самого распространенного во Вселенной химического элемента — водорода.

Подчеркнем, что речь в данном случае идет о видимом излучении, о воспринимаемых человеческим зрением цветах, точно определяемых физическими параметрами (частотой электромагнитного излучения в конкретной среде) и потому являющихся своеобразными эталонами, более строгими и фундаментальными по характеру, чем, скажем, принятый в мире стандарт настройки звука ля первой октавы, соответствующий частоте 440 герц.

Четыре спектральные линии водорода, наблюдаемые в видимом диапазоне в красном, сине-голубом и фиолетовом областях спектра, были достаточно точно измерены А. Ангстремом еще до рождения Скрябина — в 1868 году. На пропорциональность, упорядоченность числовых соотношений спектральных линий обратил внимание Иоганн Якоб Бальмер, сформулировавший в середине восьмидесятых годов XIX века знаменитую формулу: $\lambda = b k^2 / (k^2 - n^2)$, где: $n = 2$; $k = 3, 4, 5, 6$; $b = 3645,6 \text{ \AA}$.

Таблица 2

	А. Ангстрем	И. Я. Бальмер	Wiese W. L., & Fuhr J. R. (2009) ¹	
	Длина волны, нм	Длина волны, нм	Длина волны, нм, воздух	Длина волны, нм, вакуум
H α	656,21	656,28	656,283	656,464
H β	486,07	486,08	486,134	486,270
H γ	434,01	434,00	434,047	434,169
H δ	410,12	410,13	410,174	410,290

Нетрудно заметить, что соотношение частот или длин волн четырех первых линий бальмеровской серии очень близко музыкальным интервалам:

¹ Wiese W. L., and Fuhr J. R. Accurate Atomic Transition Probabilities for Hydrogen, Helium, and Lithium / Journal of Physical and Chemical Reference Data. September 2009. Vol. 38. No. 3. P. 565–720.

кварта (H_α/H_β); большая секунда (H_β/H_γ); малая секунда (H_γ/H_δ) (Таблица 3)¹. Неудивительно также, что цветовые интервалы бальмеровской серии более близки натуральным музыкальным интервалам, нежели темперированным, и тяготеют к простым соотношениям (3/5, 3/7, 8/5 и т. п.)². Особенно чисто и прекрасно звучит натуральная малая секста, образуемая в крайних «голосах» первой и четвертой линий (H_α/H_δ).

Таблица 3³

	Длины волн в воздухе ⁴ , в нм	Частное соотношения длин волн	Интервалы равномерно-темперированного строя	Натуральные и иные интервалы	Пифагорейские интервалы
H_α	656,283				
H_α/H_β	656,283/ 486,134	1,350004319796599	Кварта = 1,33484	3/7 октавы = 1,3459	Пифагорейская увеличенная терция = 1,35152

¹ При подготовке настоящей статьи расчеты и сопоставления, не сопровождаемые отсылкой на источник, производились автором самостоятельно. Не вызывает сомнений то, что большинство аналогичных вычислений производилось многими учеными различных отраслей знания как в прошлом, так и в позапрошлом веках. Для искушенного в предмете исследователя все эти вычисления весьма просты, а сопоставления «лежат на поверхности». Соображения эти отчасти обусловили отсутствие среди рассматриваемых тем вопроса об «авторстве» расчетов, подобных приведенным в настоящей статье. Законы Природы отражены в каждом из ее проявлений и в равной степени доступны всем, кто питает искреннее к ним уважение, сочетаемое с наблюдательностью. Большее значение в данной работе имеет формулирование выводов, которые могли бы благотворно повлиять на развитие творческой, научной и культурной активности современного человека.

² Об абсолютной точности в измерениях и, следовательно, расчетах соотношений цветовых и звуковых интервалов говорить не приходится по ряду весомых причин. На волновые явления влияет множество факторов окружающей среды, в том числе самих звучащих и светящихся материалов, используемых в конкретном творческом процессе. Процедура измерений посредством созданных человеком приборов также имеет свои ограничения и погрешности.

³ При составлении таблицы были использованы данные, содержащиеся в: *Wiese W. L., and Fuhr J. R. Accurate Atomic Transition Probabilities for Hydrogen, Helium, and Lithium. P. 565–720; Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003; Riemann Musiklexikon Sachteil. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967.*

⁴ *Wiese W. L., and Fuhr J. R. Accurate Atomic Transition Probabilities for Hydrogen, Helium, and Lithium.*

Продолжение таблицы 3

	Длины волн в воздухе, в нм	Частное соотношения длин волн	Интервалы равномерно- темперированного строя	Натуральные и иные интервалы	Пифагорейские интервалы
H_α/H_γ	656,283/ 434,047	1,51200906814239	Квинта = 1,49831	3-й тон натурального звукоряда = 1,5; 3/5 октавы = 1,51572	Пифагорейская квинта = 1,5
H_α/H_δ	656,283/ 410,174	1,600011214752763	Малая секста = 1,5874	Натуральная малая секста (8/5) = 1,6	Пифагорейская увеличенная квинта = 1,60181
H_α/H_ϵ	656,283/ 397,008	1,653072482166606		1,625 = 13/8, 13-й тон натурального звукоряда = 840,5 центов; 1,64067 = 5/7 октавы = 857,1 центов; 1,66667 = 5/3 октавы, натуральная большая секста = 884,4 цента	
H_α/H_ζ	656,283/ 388,902	1,68752796334295	Большая секста = 1,68179	27-й тон натурального звукоряда (27/16) = 1,6875	Пифагорейская большая секста = 1,6875
H_α/H_C^1	656,283/ 364,56	1,800205727452271	Малая септима = 1,7818	Натуральная малая септима (9/5) = 1,8	1,80203 = пифагорейская увеличенная секста
H_β	486,134				
H_β/H_γ	486,134/ 434,047	1,120003133301232	Большая секунда = 1,12246	9-й тон натурального звукоряда (9/8) = 1,125	Пифагорейская большая секунда = 1,125

¹ Граница (константа) серии Бальмера.

Продолжение таблицы 3

	Длины волн в воздухе, в нм	Частное соотношения длин волн	Интервалы равномерно- темперированного строя	Натуральные и иные интервалы	Пифагорейские интервалы
H_{β}/H_{δ}	486,134/ 410,174	1,185189699980984	Малая терция = 1,18921	19-й тон натурального звукоряда (19/16) = 1,1875	Пифагорейская малая терция = 1,18519
H_{β}/H_{ϵ}	486,134/ 397,008	1,224494216741224			
H_{β}/H_{ζ}	486,134/ 388,902	1,250016713722223	Большая терция = 1,25992	5-й тон натурального звукоряда, натуральная большая терция = 1,25	Пифагорейская большая терция = 1,26563
H_{β}/H_{σ}	486,134/ 364,56	1,333481457098969	Кварта = 1,33484	3/7 октавы = 1,34590	Пифагорейская чистая кварта = 1,33333
H_{γ}	434,047				
H_{γ}/H_{δ}	434,047/ 410,174	1,058591835092178	Малая секунда = 1,05947	17-й тон натурального звукоряда (17/16) = 1,0625; Большая хрома = 1,05469	Пифагорейская лимма, пифагорейская малая секунда = 1,0535
H_{γ}/H_{ϵ}	434,047/ 397,008	1,093295349212107			
H_{γ}/H_{ζ}	434,047/ 388,902	1,116083229193987	Большая секунда = 1,12246	9-й тон натурального звукоряда (9/8) = 1,125; Большая секунда, меньший целый тон = 1,1111	Пифагорейская большая секунда = 1,125
H_{γ}/H_{σ}	434,047/ 364,56	1,190605113012947	Малая терция = 1,18921	19-й тон натурального звукоряда = 1,1875	Пифагорейская малая терция = 1,18519
H_{δ}	410,174				

Продолжение таблицы 3

	Длины волн в воздухе, в нм	Частное соотношения длин волн	Интервалы равномерно-темперированного строя	Натуральные и иные интервалы	Пифагорейские интервалы
H_8/H_7	410,174/ 388,902	1,054697584481437	Малая секунда = 1,05947	Большая хрома = 1,05469	
H_8/H_6	410,174/ 364,56	1,125120693438666	Большая секунда = 1,12246	9-й тон натурального звукоряда (9/8) = 1,125	Пифагорейская большая секунда = 1,125
H_7	388,902				
H_7/H_6	388,902/ 364,56	1,066770901909151	Малая секунда = 1,05947	17-й тон натурального звукоряда (17/16) = 1,0625; диатонический полутон, меньшая малая секунда = 1,06667	Пифагорейская апотома, увеличенная прима квинтовой диатоники = 1,06787

В слуховом диапазоне комплекс интервалов, соответствующих цветовым интервалам первых четырех линий серии Бальмера (H_6 , H_7 , H_8) выражается в едва ли не наиболее широко использовавшейся и используемой до сих пор музыкантами всего мира последовательности звуков. Шедевры А. Вивальди и И. С. Баха, В. А. Моцарта и Л. Бетховена, Р. Шумана и Ф. Шопена, Р. Вагнера и Й. Брамса, М. И. Глинки и Г. Форе, П. И. Чайковского и А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова и Н. К. Метнера, С. С. Прокофьева и А. Г. Шнитке, Г. В. Свиридова и С. М. Слонимского¹, а помимо того — народные песни, романсы, киномузыка, музыка сферы sound design, эстрадные хиты... Сложно назвать композитора, который бы не ценил выразительные свойства этой звуковой последовательности и не использовал ее в своих творениях.

Темами, включающими в себя полный набор звуков, соответствующих в интервальных соотношениях линиям H_6 , H_7 , H_8 (с погрешностью на величины, сопоставимые с отличающими натуральные интервалы от равномерно темперированных) начинаются такие выдающиеся и знаменитые творения, как: Ария *Erbarne dich, mein Gott* из «Страстей по Матфею» И. С. Баха; *Dies Irae* и *Confutatis* из «Реквиема» и Адажио для фортепиано

¹ Разумеется, данный список не является исчерпывающим.

но h-moll KV540 В. А. Моцарта, финалы Сонат Л. Бетховена ор. 13 (№ 8) и ор. 31 № 2 (№ 17), № 4 «Во царствии Твоем» из «Литургии святого Иоанна Златоуста» С. В. Рахманинова, Седьмая симфония Прокофьева. Важнейшую роль играет аналогичная по звуковому составу тема в Концерте для хора на стихи Г. Нарекаци А. Шнитке (первая часть: ц. 10 «Ты и хранитель наш и наставитель...» и ц. 17).

Если использовать не все четыре звука, а взять только минорный квартсекстаккорд, что близко по интервальным соотношениям группе линий H_α , H_β , H_δ , в сознании зазвучат столь знаменитые и непревзойденные по силе художественного воздействия образцы, как первая часть Сонаты Бетховена ор. 27 № 2 (№ 14) и «Полет Валькирий» Вагнера. Более того, удивительно проникновенная, знаменитая последовательность звуков в фигурациях, с которых начинается Соната Бетховена ор. 27 № 2, близка рассматриваемому физическому феномену не только в части межинтервальных соотношений, но и по непосредственному математическому соотношению звуковых и электромагнитных частот: частоты, на которых излучает водород в видимом диапазоне (линии H_α , H_β , H_δ) могут быть представлены как транспозиция знаменитых на весь мир $gis-cis-e$, $gis-cis-e$, $gis-cis-e$, $gis-cis-e$ (и т. д.) на 41 октаву. Если исходить из того, что частота gis малой октавы равна 207,65 Гц¹, ее транспозиция на 41 октаву вверх даст частоту 456,62718 ТГц. Частота излучения линии H_α в воздухе равна 456,8036319697 ТГц, в вакууме — 456,6776822491 ТГц.

Людвиг Рельштаб смотрел «в верном направлении», характеризуя шедевр Бетховена эпитетом «Лунная». Однако взгляд его мог бы быть обращен и еще дальше — вглубь времени и пространства, к ранним стадиям формирования материи, когда Вселенная впервые озарилась светом « $gis-cis-e$ ». Можно сказать, что все сущее, в том числе — человек, сформировалось и продолжает формироваться под непосредственным влиянием этой «цвето-мелодии».

Разумеется, не один лишь Бетховен столь тесно соприкоснулся с тайнами «первосвета». Много примеров превосходного, мастерского использования выразительных возможностей тонического квартсекстаккорда $cis-moll$, включая вариант с проходящей второй ступенью, можно найти и у других композиторов, в частности у Ф. Шопена. Таковы, к примеру, его Фантазия-Экспромт ор. 66 и Ноктюрн ор. 27 № 1, близкий бетховенской сонате не только по образному строю и тональности, но и — отметим эту, не самую важную, но интересную деталь — по номеру опуса. Эффект до-диез минора прекрасно использован Рахманиновым в Прелюдии ор. 3 № 2 и Этюде-картине ор. 33 № 9, где будто бы «вселенские колокола» оглашают пространство, а также Прокофьевым, чья уже упомянутая выше Седьмая симфония откры-

¹ В разные века, при разных условиях настройки рояля высота звуков в абсолютном выражении могла отличаться. См. также сноску 2 на с. 14.

вается проведением полного варианта «звуковой версии» бальмеровской серии в *cis-moll*. Ряд примеров можно продолжить.

Если же ограничиться цветовыми интервалами линий H_β , H_γ , H_δ музыкальных примеров окажется поистине необозримое количество, ведь эти три линии соотносятся между собой так же, как первые три ступени минорного звукоряда, хотя и недостаточно хорошо темперированного. «Страсти по Матфею» Баха; «Stabat Mater» Дж. Б. Перголези; Соната для фортепиано ор. 13 (№ 8) Бетховена; «Борис Годунов» М. П. Мусоргского; Шестая симфония Чайковского; Третий фортепианный концерт (главная партия), «Единородный Сыне» в № 3 и Нагорная проповедь Христа в № 4 «Литургии святого Иоанна Златоуста», «Свете тихий» и «Благословен еси, Господи» во «Всенощном бдении» Рахманинова¹; «Любовь святая» Свиридова (из музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Фёдор Иоаннович») — вот лишь некоторые всемирно известные шедевры, в начальных темах которых «глас Вселенной» звучит как в прямом, так и в метафорическом смысле.

В дополнение к сказанному, не погружаясь в проблематику непосредственно, обратим внимание читателя на тот факт, что феномен присутствия «цветового» минорного квартсекстаккорда в видимом спектре первого и наиболее распространенного химического элемента нашей Вселенной дает очень важное и интересное основание для развития дискуссии о том, имеет ли минор не менее твердые «естественные» основы, чем мажор.

Удивительно, как ярко и наглядно единые законы природы выражены, с одной стороны, в свечении первого во Вселенной химического элемента, и с другой — в одной из самых проникновенных и излюбленных человеком мелодических последовательностей! Человечество зародилось и существует в рамках универсальных законов, постигать которые, очевидно, будет на протяжении всего периода своего существования. Мы неизбежно воспроизводим эти законы в своей творческой деятельности — сознательно или бессознательно, до или после формального открытия таковых. Явления, в которых отражены порядок и принципы жизни Вселенной, воспринимаются нами естественно, как нечто родное, как то, что всегда сопутствует нашей деятельности, что сформировало не только внешний облик, но и душевный строй, психологию человека.

Можно сказать, что Скрябин начинает свой творческий путь в пространстве крупных музыкальных форм, используя пропорциональные соотношения, ха-

¹ Как известно, в основе духовных хоровых произведений Рахманинова (так же как и большинства других композиторов) лежат распевы, многие века широко используемые в богослужениях. Однако в данной статье автор сознательно ограничивается лишь некоторыми примерами из академической музыки — изучение вопроса эволюции в музыкальном творчестве тем, мотивов и интонаций, имеющих по своему строению сходство с цветовой интервалликой бальмеровской серии, может быть поставлено в качестве задачи лишь в рамках специального масштабного исследования.

рактерные для четырех первых линий бальмеровской серии¹, — на соответствующих интонациях строится главная партия его Первой фортепианной сонаты ор. 6. Для крупнейшего русского музыкального символиста начало весьма знаменательное и вместе с тем — вполне естественное. В дальнейшем композитор приходит к обобщению, к единству звучания Космоса в Прометеевом аккорде, превосходно охарактеризованном И. Ф. Бэлзой как «аккорд Плеромы». Аккорд этот построен таким образом, что его «обертоновое облако» богато насыщено различными призвуками. Конечно, «Вселенский аккорд» и должен состоять из несчетного количества «тонов», охватывающего бескрайнее множество видов излучений и проявлений материи. Скрябин (и не он один) чувствовал тот самый «неслышимый шум водопада», о котором упоминалось в начале настоящей статьи, и стремился включить в свою музыкальную ткань, довести до восприятия слушателей новые созвучия и их сочетания.

У проникновенного читателя, возможно, возникнет вопрос: какие соотношения дают последующие линии бальмеровской серии, соотношения внутри иных серий и можно ли найти нечто подобное в спектральных линиях других элементов? Несомненно, анализ соотношений частот спектральных линий как в видимом для человека, так и в иных диапазонах излучений даст немало поразительных результатов и открытий. Однако если два последних вопроса нуждаются в отдельных работах, на первый можно дать частичный ответ и в настоящей статье.

Выстраивая собственную гармоническую систему, Скрябин пришел, кроме прочего, к активному использованию сочетания большой и малой терций как в мелодических построениях, так и в гармонии². Специфическое «трение» большой и малой терций слышно уже в открывающей «Прометей» «сверхтеме»³, содержащей в себе все основные интонации главных тем произведения. С тем же эффектом слушатель сталкивается во всех других поздних произведениях Скрябина. Конечно, акустически весьма интересное «биение» малой и большой терций в едином созвучии, привлекшее музыкальное внимание композитора, не могло не быть связано с искомыми им фундаментальными закономерностями мироздания. Так оно и есть: шестая линия серии Бальмера соотносится с первой (H_{α}/H_{ϵ}) в пропорции, практически равной большой пифагорейской сексте и чуть менее близкой большой сексте равномерно темперированной октавы, а со второй (H_{β}/H_{ϵ}) — в пропорции, менее чем на две стотысячные доли отличающейся от натуральной большой терции и менее чем на одну тысячную доли — от большой терции равномерно темперированной октавы (см. Табли-

¹ Равно как и С. В. Рахманинов, см. его Концерт для фортепиано с оркестром ор. 1, Ч. I, главная партия.

² См.: Шумилин Д. А. Минор в поздних сочинениях А. Н. Скрябина // Временник Zubovского института. 2021. Вып. 4 (35). С. 168–182.

³ Подробно об интонационно-тематическом строении «Прометей» Скрябина см.: Шумилин Д. А. Загадка «Прометей» // Зеленый зал-2: Альманах / Сост. и отв. ред. А. Ф. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2010. С. 74–101.

цу 3). Таким образом, если включить в рассматриваемый до сих пор ряд цветковых интервалов линию $H\zeta$, получится последовательность: кварта, большая секунда, малая секунда, малая секунда; что в слышимом диапазоне даст следующее созвучие: *gis-cis-dis-e-eis* (если сохранять для частот октавные пропорции).

Пятая, седьмая и большинство всех последующих линий бальмеровской серии уходят в микрохроматику¹. При этом соотношение частот первой линии и границы серии Бальмера (364,56 нм) очень близко натуральной малой септима, что добавляет в построенный цветовой ряд финальный «тон» и замыкает, таким образом, всю серию.

В заключение отметим следующее. Гармония сфер — идея, превосходящая по масштабу и глубине достижения современной классической науки, в том числе — искусствознания. В ней сливаются искусство и философия, бытие и творчество. В этой идее нашла отражение одна из ключевых тем, исследование которой осуществляется вечно, а именно — «мир как произведение искусства». Данная тема объединяет онтологию, искусствознание и весь корпус точных наук. Как часть мироздания, человек и его авторское искусство также является объектом исследования в рамках данной темы. Недооценивая значимость постановки вопроса именно в таком, глобальном, ракурсе, люди рискуют нарушить равновесие, разумное пропорциональное соотношение между природой и человеком, между реальностью, творимой Всевышним, и реальностью, творимой человечеством. Представляется, что тема «мир как произведение искусства», разрабатывавшаяся с незапамятных исторических периодов многими философами и учеными, в том числе Пифагором Самосским и его учениками, в третьем тысячелетии нашей эры должна стать центральной в искусствознании и одной из важнейших в науке в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бандура А. И.* Александр Скрябин. Челябинск, 2004. 383 с.
2. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 391 с.
3. *Скрябин А. Н.* Записи // Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы. Т. 6 / Сост. М. О. Гершензон. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 120—247.

¹ Отметим здесь, что Скрябин мыслил свои гармонии как содержащие звуки не только равномерно-темперированного строя: «У меня теперь уже определенное чувство, что эти гармонии не помещаются в темперации. Мне надо выдумать какие-нибудь знаки для этих звуков. Раньше, когда у меня ноты не повторялись в гармонии, было просто. Я мог тогда все обозначить. А теперь я чувствую, что у меня в гармонии могут получиться два звука и для них уже *не найдется* различного обозначения... Вот, например, эта нона *уже настоящей и много уже...*

— Это как будто вроде семнадцатого обертона, — сказал я ему.

— Наверное, что это что-нибудь в таком роде... Я чувствую, что я эти звуки нахожу из природы, что они *уже раньше были*. Так же, как и колокола из Седьмой сонаты...» (*Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 295).

4. Платон. Тимей / Пер. С. С. Аверинцева // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 421–500.
5. Фирсов В. В. Новое в русскоязычной скрябиниане // Временник Зубовского института. 2014. Вып. 1 (12). С. 145–152.
6. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 540 с.
7. Чижевский А. Л. Земное эхо солнечных бурь. 2-е изд. М.: Мысль, 1976. 367 с.
8. Шумилин Д. А. Загадка «Прометея» // Зеленый зал-2: Альманах / Сост. и отв. ред. А. Ф. Некрылова. СПб.: РИИИ, 2010. С. 74–101.
9. Шумилин Д. А. Минор в поздних сочинения А. Н. Скрябина // Временник Зубовского института. 2021. Вып. 4 (35). С. 168–182.
10. Шумилин Д. А. Текстологические аспекты проблемы исследования и интерпретации световой партитуры «Прометея» А. Н. Скрябина // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: Сборник трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2019: В 2 т. Т. I / Глав. ред. А. В. Крылова. Ростов: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 16–31.
11. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Т. 1: 1886–1897. М.: Музгиз, 1959. 527 с.
12. Riemann Musiklexikon Sachteil. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967. 1103 S.
13. Scriabine A. Prométhée. Le poème du feu. Pour grand orchestre et piano avec orgue choeurs [ad lib.] et clavier à lumières [ad lib.]: op. 60. Berlin; Moscou: Edition russe de musique, 1911. 79 p. (Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMA-228).
14. Wiese W. L., and Fuhr J. R. Accurate Atomic Transition Probabilities for Hydrogen, Helium, and Lithium / Journal of Physical and Chemical Reference Data. September 2009. Vol. 38. No. 3. 720 p.

Аннотация

В статье актуализируется подход к изучению произведений искусства как к «продолжению художественного дела, начатого природой» (В. Соловьев). На примере творчества Скрябина рассматривается феномен проявления единых законов в различных формах художественной выразительности. Говорится о творческом открытии Скрябина в части соотношения звука и цвета. Отдельное внимание уделяется вопросу проявления фундаментальных физических закономерностей в произведениях академического искусства, в частности — в интонационных и гармонических формулах, характерных для широчайшего круга музыкальных шедевров. Приводится таблица соответствия соотношений внутри серии Бальмера, с одной стороны, и соотношений звуков в музыкальных интервалах (равномерно темперированных, натуральных, пифагорейских) — с другой. В заключение говорится о важности актуализации космоцентрического подхода в искусствоведении, в дополнение к наиболее распространенным в наше время подходам, и о перспективности работы ученых в рамках научного направления «мир как произведение искусства».

Abstract

The article gains newfound relevance of an art work study approach in the meaning of *a continuation of the artistic endeavor initiated by nature* (according to the Russian philosopher Vladimir Solovyov). The phenomenon of the manifestation of unified laws in various forms of artistic expression is examined using the example of Scriabin's oeuvre. Composer's creative discovery regarding the correlation between sound and colour is also discussed. Special attention is drawn to the question of the manifestation of fundamental physical laws in music works of academic art, and the intonational and harmonic formulas that are characteristic of a broad range of musical masterpieces in particular. The article provides a table illustrating the correspondence between relations within the Balmer series on one side and the relations of sounds in musical intervals on the other. In conclusion, the importance of actualizing the cosmocentric approach in art studies, in addition to the most common approaches of modernity, and the prospects of researches within the scientific field of *The World as a Work of Art* are highlighted.

- ✓ *Ключевые слова:* Скрябин, Бетховен, Рахманинов, серия Бальмера, звукоряд, водород, пифагореизм, гармония сфер, светозвук, цветозвук, цветовой слух, «Прометей», «Luce», сонификация.
- ✓ *Keywords:* Alexander Scriabin, Ludwig van Beethoven, Sergei Rachmaninoff, Balmer series, scale, hydrogen, Pythagoreanism, musica universalis, light and sound, colour and sound, sound-to-color synesthesia, *Prometheus, Luce*, sonification.

Новое отечественное исследование античной нотации

УДК
781.24

ЭНГЛИН СТАНИСЛАВ ЕВГЕНЬЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

ENGLIN STANISLAV E.

PhD (History of Art), Researcher, Russian Institute
for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)

E-mail: sten1900@mail.ru

Плодотворная идея о том, что античная звуковысотная нотация несет на себе отпечаток ладового мышления своей эпохи, высказывалась достаточно давно. Судя по всему, впервые о ладовом базисе древней музыкальной семейнографии писал Е. В. Герцман в монографии «Византийское музыкознание», вышедшей в свет еще в 1988 году¹. Тщательное исследование античной нотации, выполненное автором этих строк, подтверждает заключения Е. В. Герцмана². Прежде всего, необходимо отметить, что именно феномены лада представляются наиболее убедительными первопричинами возникновения специфических особенностей звуковысотной письменности. Иначе говоря, фундаментом музыкальной логики, лежащей в основании античной нотации, является ладовая система. Структурные закономерности такой системы записи музыки отражают характерные черты древних ладов.

Таким образом, совершенно очевидно, что античная нотация как бы «помнит» свою основу, задачей же исследователя становится осмысление «памяти», что хранит эта семейнография. И в данном случае важно, чтобы знания о нотной системе столь отдаленной во времени и пространстве цивилизации становились достоянием как можно более широкого круга ученых³.

В связи с этим чрезвычайно отродно заметить, что сравнительно недавно (в 2019 году) отечественный музыковед В. Г. Цыпин обратился к проблеме музыкальной логики древнегреческой звуковысотной семейнографии. Ни для кого не

¹ Герцман Е. В. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988. С. 112–125.

² В 2002 году была издана статья, которая является хронологически первой отечественной работой об античной музыкальной письменности, содержащей самостоятельные идеи, значимые для науки о музыкальной письменности (Энглин С. Е. Музыкальная логика античной нотации // *Nyberboreus. Studia classica. Petropoli*, 2002. Vol. 8. Fasc. 1. С. 122–144). Основные идеи этой статьи не потеряли актуальности и поныне. См.: Энглин С. Е. Нотация буквенная // Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. Т. 2: К–П. СПб.: Квадривиум; Проект Вячеслава Заренкова «Созидающий мир», 2019. С. 584–621.

³ См.: Энглин С. Е. История и теория музыкальной письменности как учебная дисциплина // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2019. Т. 7. № 1. С. 95–106.

секрет, что до сих пор семейнологическая проблематика остается уделом немногих посвященных¹. Поэтому необходимо всячески приветствовать любой подобный научный труд, и тем более важно особо отметить появление еще одной работы, в которой постулируется необходимость дать ответ на основной вопрос изучения музыкальной письменности, а именно: *как в нотации отразились закономерности музыкального мышления эпохи, в рамках которых она возникла*.

О значении же ладовых основ в свете формирования звуковысотной семейнографии Цыпин пишет так: «Ее (то есть связь нотации и лада. — С. Э.) можно заранее предполагать потому, что едва ли могла бы возникнуть и тем более существовать на протяжении долгого времени нотация, лишенная всякого музыкального смысла, а носителем музыкального смысла как раз и является лад»². Эту максиму, как и, например, фактический отказ московского коллеги от «суждений слуха» при ладофункциональном анализе древних музыкальных произведений, я могу лишь горячо поддержать. Единственное уточнение, которое напрашивается в связи с вышеизложенным, следующее: лад является *одним из* носителей музыкального смысла, возможно, важнейшим носителем, *но не единственным*.

По версии В. Г. Цыпина, античная нотация основывается на так называемых греческих ладах, которые представляют собою семь звуковысотных последовательностей, именуемых миксолидийской или гипердорийской, лидийской, фригийской, дорийской, гиполидийской, гипофригийской и гиподорийской. К сожалению, подавляющее большинство антиковедов (в том числе и Цыпин) определяет античную ладовую систему по видам октавы. Эта многовековая, но глубоко ошибочная точка зрения до сих господствует в современной науке, хотя давно была опровергнута во многих трудах Е. В. Герцмана!³ Споры нет, виды октавы⁴ — один из феноменов античной музыкальной теории, правда не-

¹ См.: *Энглин С. Е.* История и теория музыкальной письменности как учебная дисциплина.

² *Цыпин В. Г.* Комментарий // Музыкальные писатели античной Греции / Изд. подгот. В. Г. Цыпин. М.: Московская консерватория, 2019. С. 226. Исследование античной нотации является частью комментариев к основному нотному трактату античности — «Εἰσαγωγή μουσική» Алипия («Введение в музыку»), свой перевод которого, как и русские версии ряда других источников, опубликовал Цыпин.

³ Согласно убедительной гипотезе Е. В. Герцмана, виды октавы вообще не имеют отношения к теории лада (см., например: *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1984. С. 69–78). Они суть теоретические экзерсисы — плод стремления ученых рассмотреть и зарегистрировать результаты чисто механической перестановки внутри единого звукового ряда.

⁴ Не вдаваясь в излишние в данном случае подробности, напомним, что достаточно представить себе октавные отрезки, перемещаемые по белым клавишам фортепиано, чтобы составить представление об интервалике, возникающей внутри ступеневых последовательностей в этих «видах октавы». Ведь античная теоретическая модель музыкального пространства (*совершенная неизменная система*) с точки зрения ее внутренней структуры представляет собою, условно говоря, «белоклавишный ряд» от А. Безусловно, необходимо понимать, что в античности полутоновые, тоновые интервалы, как и вообще расстояния между звуками, отличались от наших нынешних звуковысотных нормативов.

ясно, в чем собственно его *ладовая* суть; ясен лишь ряд звуков, выстроенных в определенные октавные структуры, распределение же устоев, опор, неустоев и неопор остается весьма расплывчатым и дискуссионным.

Как бы то ни было, но именно такая система «греческих ладов», согласно Цыпину, является основой античной нотации. Однако древняя звуковысотная семейография представляет собою знаковую систему, состоящую из конкретного комплекта элементов и функционирующую по определенным закономерностям. Как же московский коллега представляет себе связь между видами октавы («греческими ладами», которые никогда собственно ладами не являлись) и внутренними механизмами нотографии? Но прежде чем осветить данный вопрос, вспомним лишь пару важнейших и объективных черт обсуждаемой нотации, чтобы впоследствии вернуться к изложению основ новой концепции Цыпина.

В любом случае, даже беглого взгляда на античную нотацию достаточно для того, чтобы обратить внимание на одно примечательное ее свойство: *триадность*. Коротко говоря, суть триадности сводится к тому, что некий знак соседствует с двумя своими графическими вариантами, например: □ □ □. Иными словами, есть звук (□) и другой звук (□), но этот *другой* чрезвычайно *близок*, буквально родствен. Анализ системы нотации как единого целого позволяет обоснованно предположить, что графика символа для античного музыканта являлась подсказкой музыкальному чувству (скорее всего, воздействующей на подсознание). Что же касается представления музыкантов о звукорядах, то отсутствие сведений о научных обозначениях ступеней и тетраордов не исключает чисто практического их освоения в живой музыкальной практике через традицию, передаваемую от учителя к ученику, слуховые и зрительно-моторные ассоциации, на чем зиждется так называемое музыкантское ощущение. Точно так же обстоит дело с последовательностью буквенных символов, связанной в сознании музыканта с последовательностью звуков, исполняемых на своем инструменте и/или голосом¹.

Читатель может представить себе, как выглядят знаки древнеэллинской звуковысотной письменности, если обратиться к следующей таблице. Но при этом важно понимать, что древние применяли два комплекта символов, которые именуют «вокальной нотацией» и «инструментальной». Так называемая вокальная нотация — та разновидность семейографии, которая основывается на алфавитных последовательностях; триадная же система (когда один символ представлен в трех ипостасях) — «инструментальная».

¹ Подробнее о глубинной основе античной нотации можно прочитать в упомянутых выше моих статьях.

С о в р е м е н н а я н о т а	П о р я д к о в ы й н о м е р	В о к л а в ь н ы й з н а к	И н с т р у м е н т а л ь н ы й												
			ais	54	⊥ 7	ais	33	Π Ο	Ais	12	И Π				
			b	53	Λ ʘ	b	32	Ρ Ο	B	11	М Η				
			a'	52	Θ ʘ	a	31	Σ Σ	A	10	ϑ Η				
			gis	51	✱ ʘ	gis	30	Τ ʘ	Gis	9	Ц 3				
			as	50	ϑ ʘ	as	29	Υ ʘ	As	8	Ь ω				
g''	70	ϐ ʘ	g'	49	ϐ ʘ	g	28	Φ ʘ	G	7	3 ε				
fis	69	A' ʘ	fis	48	A' ʘ	fis	27	Χ ʘ	Fis	6	→ T				
ges	68	B' ʘ	ges	47	B' ʘ	ges	26	Ψ ʘ	Ges	5	→ ε				
f'	67	Γ' N'	f'	46	Γ N	f	25	Ω ʘ	F	4	Δ Δ				
eis	66	Δ' ʘ	eis	45	Δ ʘ	eis	24	Υ ʘ	E	3	✱ ✱				
f	65	E' ʘ	f	44	E ʘ	f	23	Β ʘ	Fes	2	ϑ - ε				
e''	64	Z' ʘ	e'	43	Z ʘ	e	22	Γ ʘ	Es	1	ϐ ϐ				
dis	63	H' >	dis	42	H >	dis	21	ϑ - ʘ							
es	62	Θ' V'	es	41	Θ V	es	20	F ʘ							
d''	61	I' <	d'	40	I <	d	19	7 - ʘ							
cis	60	K' Δ'	cis	39	K Δ	cis	18	η ʘ							
des	59	Λ' <	des	38	Λ <	des	17	ω ʘ							
c''	58	M' Π'	c'	37	M Π	c	16	- E							
his	57	N' X'	his	36	N X	his	15	ϑ - η							
c	56	Ξ' ʘ	c	35	Ξ ʘ	c	14	V ʘ							
h'	55	O' K'	h	34	O K	H	13	W H							

Если обратить внимание на, условно говоря, «белоклавишную последовательность» (см.: A H c d e f g a и т. д.), то выстраивается своего рода ряд основных символов — нижних знаков «инструментальных» триад. Безусловно, это глубоко не случайный объективный факт, вытекающий из строения нотации и, по сути, совпадающий с вышеупомянутой «белоклавишной» *совершенной неизменной системой*¹. Важно отметить, что этот феномен был обнаружен еще в XIX веке Й. Фр. Беллерманом и К. Фортлаге².

¹ Подробнее см.: *Энглин С. Е.* Нотация буквенная. С. 586—601.

² *Bellermann J. F.* Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin: Förstner, 1847; *Fortlage K.* Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1847. Свои воззрения на античную нотацию К. Фортлаге изложил в сжатом виде в издании: *Fortlage K.* Griechenland. A. Alt-Griechenland. Musik, Rhythmik und Metrik // Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaft und Künste / Hrsg. J. S. Ersch und J. G. G. Gruber. Sek. 1. Bd. 81. 1863. S. 211—217.

Ознакомившись же с текстом Цыпина, приходится признать, что результатом скрупулезного и очень подробного, избыливающего нотными таблицами анализа¹ становится «открытие» того самого *ряда основных символов* античной нотации, но только на основе не инструментального, а вокального комплекта знаков. Это совершенно естественно, так как речь идет о единой системе музыкальной письменности, где вокальная нотация вторична, она служит лишь средством адаптации более древнего способа фиксации музыкального материала, коим является инструментальная семейография. Поэтому нет ничего удивительного в столь ожидаемом «результате»: Цыпин доказывал то, что уже давно не нуждается в подробной аргументации. Безусловно, эта нотационная основа науке известна.

Московский антиковед лишь объясняет нотацию с точки зрения ее вокального комплекта символов и на основе анализа данных вокальной нотации выделяет отрезок упомянутого ряда основных символов (октаву *ми—ми*), что представляется не совсем верным. Однако полагаю излишним останавливаться на этом, так как вообще концепция Цыпина строится на глубоко ошибочном фундаменте, что требует более подробного обсуждения. Ведь музыковед фактически замалчивает триадную основу нотации (безусловно, ни в коем случае не отрицая ее!) и не привлекает триадную типологию символов к пояснению основ семейографии. Он вообще не поясняет внутреннюю логику, которая, по всей вероятности, является движущей силой механизмов нотации и ее «правил».

Напротив, Цыпин игнорирует графические ассоциации и типологическую корреляцию древних символов с интонационной связью представляемых ими звуков (а это и есть первичная ладовая основа!). Такое игнорирование информации, проистекающей из данных античной музыкальной письменности, позволяет доктору искусствоведения, ученику Ю. Н. Холопова, в сущности, солидаризироваться с позицией М. Л. Уэста, который считает, что в основе «инструментальной» триады лежит техника игры на авлосе².

Трудно понять, почему отечественный музыковед предпочитает чисто внешнее проявление (игра на музыкальном инструменте) глубинной внутренней основе музыки (интонации, феномену лада, который может сказываться, в том числе, и на особенностях звукоизвлечения)?!

Обсуждение же того, как музыкальная (то есть ладовая, в чем Цыпин недвусмысленно признался) логика отразилась в античной нотации, начинается с обращения к гиполидийскому «ладу», в котором «звуки по функции» и «звуки по положению» совпадают. Необходимо добавить, что гиполидийская нотация наиболее близка неоднократно упомянутому ряду основных символов³. Цыпин утверждает, что именно вокальная нотация «моделиру-

¹ Цыпин В. Г. Комментарий. С. 203—261.

² West M. L. Ancient Greek Music. Oxford: Clarendon Press, 1992. P. 262.

³ См.: Энглин С. Е. Нотация буквенная. С. 586—601.

ет некий идеальный инструмент, от настройки которого зависит специфика каждого лада»¹. В действительности же этот «инструмент» — последовательность именно гиполидийского ряда основных символов — гораздо более ясно и однозначно проявляется в инструментальной нотации, когда мы наблюдаем нижние символы триад из первоначального ядра (см. в таблице выше знаки, совпадающие с современными нотными эквивалентами на белых клавишах). Однако вне зависимости от дискуссии о том, в каком из комплектов символов — вокальном или инструментальном — лучше заметна глубинная основа музыкальной письменности, необходимо обратить внимание на цитату, приведенную выше. Музыковед считает, что в нотации запечатлен «идеальный инструмент», настройка которого влияет на «специфику» того феномена, который Цыпин именуется «ладом». Если «греческим ладом» считается последовательность звуков, образующая тот или иной вид октавы, то указанный «инструмент» и его «настройка» указывают на «ладовую» специфику подобных звуковых рядов. Это заставляет задуматься о том, какого рода явление ученый трактует в качестве лада.

Прежде чем перейти к самой важной части своей гипотезы, Цыпин, подобно целому ряду своих предшественников, должен был аннулировать чересчур высокий статус гиполидийского «лада» (которого в действительности не существовало) в нотации. Как нетрудно догадаться, коллега объявляет гиполидийский «лад» — дорийским. Когда именно дорийский «лад» оказывается в основе нотации, с точки зрения «греческих ладов» все сразу становится на свои места.

«Дальнейшее имеет целью показать, что связь двух систем — нотации и ладовой — все же была (хотя я не берусь судить, была ли она изначальной)»². И в «дальнейшем» Цыпин, согласно теории Птолемея³, показывает, как связан с видами октавы ряд основных символов «инструментальной нотации».

Безусловно, такое «доказательство» заранее было обречено на «успех». Только *никакой связи с нотацией*, помимо собственно существования самого ряда основных символов, оно *не имеет*. Ведь искомые семь видов октавы «обнаружить» можно в любой последовательности, напоминающей совершенную систему⁴. В чем же здесь видится связь с нотацией? Ни в чем. Есть лишь тот факт, что в основе музыкальной письменности действитель-

¹ Цыпин В. Г. Комментарий. С. 245.

² Там же.

³ Как известно, Клавдий Птолемей доказал связь между видами октавы и конкретными звуковысотными вариантами совершенной системы, имевшими одинаковые наименования: дорийский, лидийский, фригийский и т. п.

⁴ Птолемея же систематизация, в своем роде блестящая, действительно позволила увязать виды и тропосы, но и она скорее имеет отношение к попытке познания конкретных звуковысотных положений совершенной системы и, возможно, к настройке инструментов, чем к собственно ладовым закономерностям.

но лежит совершенная система, относительно которой можно выстраивать виды октавы.

В результате получается, что из всей концепции Цыпина лишь один аргумент по-настоящему может считаться убедительным, действительно основанным на структуре нотации (только не «вокальной», а вообще нотации как системы)¹. Ученый резонно полагает, что самый низкий высотный вариант совершенной системы (ошибочно трактуемый как «лад») должен был начинаться с символа, происходящего от *омеги*, а не от буквы *фи*. И это «лад» — гиподорийский.

Необходимо признать, что *такое наблюдение Цыпина является справедливым*, ибо объясняет, почему в нотации присутствуют символы, еще более низкие, чем самый низкий гиподорийский звук (в данном случае «гиподорийский», согласно номенклатуре Алипия²).

Это доказывает, что названия «ладов» у Алипия (то есть тропосов — звуковысотных транспозиций совершенной системы) и в других «нотных трактатах» оказываются как бы смещены. При аннулировании этого смещения гиподорийский соответствует дорийскому, а *в самом низу располагается еще один тропос, о котором «нотные» источники умалчивают.*

В любом случае даже если принять гипотезу Цыпина и признать, что существует доказательство Птолемеевой концепции «звуков по функции и положению»³, то это еще не доказывает правоту сторонников традиционной трактовки так называемых греческих ладов. Оттого и столь наивен вывод Цыпина о том, что в вокальной нотации «содержится единственное, насколько я могу судить, хотя и косвенное подтверждение его (то есть Птолемея. — С. Э.) различению „звуков по функции“ и „звуков по положению“...»⁴

Если в музыкальной практике (нотация является порождением практики музицирования, а не теории музыки) действительно существовал некий аналог видов октавы, то он мог быть связан с настройкой инструментов или, что вероятнее, с представлением о позициях тропосов. Безусловно, с чисто практической точки зрения гораздо удобнее координировать высотные по-

¹ См.: Цыпин В. Г. Комментарий. С. 251–254.

² Напомню, в трактате Алипия (Alypii Isagoge musica // Jan C. Musica scriptores graeci. Leipzig: V. G. Teubner, 1895. P. 367–406) содержится наиболее полная информация о древнеэллинических звуковысотных символах в их связи с тропосами — высотными позициями совершенной системы. См.: Энглин С. Е. Вокруг Алипия: источники вступительного слова к основному нотному трактату Античности // Временник Зубовского института. 2021. Вып. 2 (33). С. 9–36.

³ Действительно, если четвертый вид октавы, то есть дорийский, совпадает с рядом основных символов, то для нижних фтонгов гиподорийского тропоса, от которого возникает одноименный вид октавы, необходимы символы, производные от буквы «омеги». *И этот аргумент В. Г. Цыпина исходит из объективных данных музыкальной письменности.*

⁴ Цыпин В. Г. Комментарий. С. 254.

зиции звукорядов относительно некоей точки отсчета (она совпадает с условной высотой гиполидийского тропоса [*дорийского?*], нотируемой основным рядом символов).

Так, например, музыкант-практик должен был хорошо представлять, что *меса*¹ в гиполидийском тропосе соответствует ионийскому *лиханосу средних*. По позиции струны это будет все равно «меса» — средняя струна на его музыкальном инструменте, только ладовый смысл от этого не поменяется! Средняя струна в условиях ионийского тропоса будет уже не устоем, то есть I ступенью тетрахорда, а неустоем — III ступенью. И точно так же иные виды октав никак не сказываются на изменениях ладового характера. Ибо позиции («струны») относительно исходного тропоса сохраняются, а ладовые функции меняются при переходе в иной тропос²!

В самом деле, в античной нотации явно заметен основной ряд звуков, относительно которого вполне мыслимы такие «операции», как построение видов октавы. Безусловно, невозможно отрицать и вероятности того, что на месте гиполидийского как основного тропоса изначально фигурировал дорийский. Однако все это не дает никаких серьезных оснований существования концепции так называемых «греческих ладов», и тем более не предоставляет никакой сколько-нибудь убедительной аргументации в ее пользу. Ведь что есть лад, если не «система соподчинения определенного ряда звукоэлементов» (по меткому определению Т. С. Бершадской³)? И нет почти никакой логической разницы в том, в каком месте звукоряда находится устой (снизу, сверху или посередине). Мы можем звукоряд представлять с опорного звука тетрахорда или с активно тяготеющего неустоя, плавным последовательным движением звуков снизу вверх или сверху вниз или даже скачками. Только сам лад от этого меняться не будет. Он останется или диатоническим, или хроматическим, или энгармоническим. При всей условности сравнения, мажорный лад на тональном уровне «до» (C) мы можем представить себе как от устоя *до*, так и, например, от вводного звука *си* (H). Но до мажор в любом случае останется самим собою. Мы также хорошо себе представляем, что «центральная» (наша *меса*) нота *до* первой октавы на клавиатуре фортепиано соответствует как тонике до мажора, так и вводному тону ре-бемоль мажора. Позиция ноты *до* как «центральной» клавиши в результате перехода в ре-бемоль мажор не поменяется, но изменится ладовая функция этого звука в иной тональности, хотя структура ре-бемоль мажора и до мажора идентична (также идентичны внутренние

¹ Подробно о терминах совершенной системы см. уже упоминавшуюся книгу, ставшую классикой музыкального антиковедения: *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. С. 29–61.

² См.: Там же.

³ См.: *Бершадская Т. С.* Гармония как элемент музыкальной системы. СПб.: Ut, 1997. С. 37.

структуры античных тропосов — конкретных звуковысотных позиций совершенной системы).

Таким образом, никакие собственно ладовые основы античной нотации в так называемых греческих ладах не обнаруживаются. Виды октавы же суть некие конструкции звуковых рядов, не влекущие за собою трансформацию ладофункционального смысла, но, возможно, имеющие отношение к позициям струн на музыкальных инструментах.

Завершая анализ концепции Цыпина, не могу умолчать о том, что московский антиковед счел возможным *ни разу* не упомянуть работы своих соотечественников, опубликованные ранее и посвященные античной нотации!

Ничем иным, кроме вопиющего нарушения научной этики (***sic!***), подобные умолчания объяснить нельзя!

В самом деле, невозможно даже предполагать, что Цыпин незнаком с содержанием монографий Е. В. Герцмана — крупнейшего музыкального антиковеда наших дней. Конечно, я бы мог допустить, что Цыпин не знает о существовании моих статей, но и это весьма маловероятно. Ведь рецензентом обсуждаемой публикации Цыпина является петербургский филолог Нина Александровна Алмазова, которая в свое время редактировала мою статью «Музыкальная логика античной нотации», вышедшую в журнале «Гиперборея» еще в 2002 году. Имея представление о профессионализме и научной добросовестности Нины Александровны, я не могу допустить, что она не проинформировала московского коллегу. Более того, как указывалось, целый ряд деталей текста Цыпина свидетельствует о том, что он ознакомился с вышеназванной статьей (по-видимому, другие мои работы коллега действительно не читал)¹.

При всех указанных минусах, нотационный раздел в публикации Цыпина нужно приветствовать как *попытку дать ответ на вопрос о том, как в системе графической записи звука отразилось музыкальное мышление античности*. Когда Цыпин увидел (совершенно справедливо!) в нотации явный аналог звукового ряда *совершенной системы*, он применил к ней Птолемево учение о связи тропосов с видами октавы, которые якобы являются «ладами». Неверное понимание «греческих ладов» послужило причиной ошибок в исследовании. Одновременно с этим нужно признать, что обсуждаемая работа также является *порочным примером нарушения научной этики*, о чем было сказано выше. Увы, это не первый случай в музыкальном антиковедении. Еще Афанасий Кирхер «прославился» тем, что попытался «замолчать» достижения Винченцо Галилея...

¹ О существовании моих работ московские коллеги знают уже хотя бы потому, что Римма Леонидовна Поспелова была официальным оппонентом на защите кандидатской диссертации автора этих строк. В монографиях Е. В. Герцмана присутствуют ссылки на мои работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бершадская Т. С.* Гармония как элемент музыкальной системы. СПб.: Ut, 1997. 192 с.
2. *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1984. 224 с.
3. *Герцман Е. В.* Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988. 256 с.
4. *Цыпин В. Г.* Комментарий // Музыкальные писатели античной Греции / Изд. подгот. В. Г. Цыпин. М.: Московская консерватория, 2019. С. 203–254 (Памятники музыкальной науки IV).
5. *Энглин С. Е.* Вокруг Алипия: источники вступительного слова к основному нотному трактату Античности // Временник Зубовского института. 2021. Вып. 2 (33). С. 9–36.
6. *Энглин С. Е.* История и теория музыкальной письменности как учебная дисциплина // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2019. Т. 7. № 1. С. 95–106.
7. *Энглин С. Е.* Музыкальная логика античной нотации // *Hyperboreus. Studia classica. Petropoli*, 2002. Vol. 8. Fasc. 1. С. 122–144 (Bibliotheca Classica Petropolitana. Verlag C. H. Beck, München).
8. *Энглин С. Е.* Нотация буквенная // *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. Т. 2: К–П. СПб.: Квадривиум; Проект Вячеслава Заренкова «Создающий мир», 2019. С. 584–621.
9. *Alypii Isagoge musica // Jan C. Musici scriptores graeci.* Leipzig: B. G. Teubner, 1895. P. 367–406.
10. *Bellermann J. F.* Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin: Förstner, 1847. 83 S.
11. *Fortlage K.* Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1847. 140 S.
12. *Fortlage K.* Griechenland. A. Alt-Griechenland. Musik, Rhythmik und Metrik // *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaft und Künste / Hrsg. J. S. Ersch und J. G. G. Gruber.* Sek. 1. Bd. 81. 1863. S. 211–217.
13. *West M. L.* Ancient Greek Music. Oxford: Clarendon Press, 1992. 410 p.

Аннотация

В анализируемом исследовании античной нотации поставлен вопрос о связи музыкальной письменности с глубинными особенностями музыкального мышления. Приветствуется факт появления работы и попытка осветить основную проблему изучения нотации. Однако автор анализируемого исследования следует ошибочной концепции семи так называемых греческих ладов. В результате он приходит к ряду неубедительных умозаключений. Особо отмечено отсутствие ссылок на труды оппонентов, недопустимость «обезличенной» критики.

Abstract

The analyzed study on Ancient Greek musical notation raises the question of the connection of musical writing with the profound features of musical thinking. The emergence of the work and the attempt to shed light on the fundamental problem of studying notation are welcomed. However, the author of the analyzed study adheres to the erroneous concept of the so-called seven Greek modes. As a result, he comes to a number of unconvincing conclusions. The absence of references to the works of opponents, the inadmissibility of 'impersonal' criticism is particularly noted.

- ✓ *Ключевые слова:* античная нотация, исследование нотации, музыкальное антиковедение, теория античной музыки, древние музыкально-теоретические трактаты.
- ✓ *Keywords:* ancient Greek musical notation, studies on the musical notation, studies on the ancient Greek and Roman music, the theory of ancient Greek music, the ancient music theory treatises.

Евгений Васильевич Богословский как один из пионеров российской музыкальной науки

УДК
78.072.3

БАДАЛОВ ОЛЕГ ПАВЛОВИЧ

Кандидат искусствоведения, научный секретарь Фонда содействия сохранению творческого наследия Эмиля Гилельса (Москва, Россия)

BADALOV OLEG P.

PhD (History of Art), Scientific Secretary of the Foundation for the Promotion of the Preservation of the Creative Heritage of Emil Gilels (Moscow, Russia)

E-mail: oleg_badalov@mail.ru

Столетний юбилей музыкального образования в России актуализировал проблему изучения деятельности его основоположников, в особенности тех деятелей музыкальной науки, чье имя и наследие по тем или иным причинам находится в забвении. Среди таких пионеров российского музыковедения — Евгений Васильевич Богословский¹ (1874—1941). Активнейший деятель музыкальной жизни России первых десятилетий XX века, один из авторитетных московских профессоров истории музыки, концертирующий пианист-лектор, сегодня он практически неизвестен в научно-музыкальных кругах. В возвращении в национальное культурное пространство имени и творческого наследия Е. Богословского сделаны лишь первые шаги: реконструирована биография музыканта, проанализированы основные направления его музыкально-педагогической² и культурно-просветительской дея-

¹ Е. Богословский родился в дворянской семье в Нижнем Новгороде, где получил начальное музыкальное образование; учился на историко-филологическом факультете в Московском университете. Окончил Московскую консерваторию как пианист (класс Н. Шишкина). В консерваторские годы вошел в круг учеников и сподвижников С. Танеева. На протяжении 1900—1919 годов Е. Богословский вел широкую концертно-лекторскую деятельность в крупных городах России (как пианист выступал в ансамбле с Ф. Шаляпиным, Л. Собиновым, Н. Забелой-Врубель, М. Олениной-д'Альгейм, М. Дейшей-Сионицкой, Л. Николаевым, С. Кусевицким, А. Боровским и др.); входил в число ведущих музыкальных педагогов Москвы (профессор истории музыки и фортепиано Музыкально-драматического училища Филармонического общества, Народной консерватории Москвы, Московской консерватории); соучредитель и участник «Дома песни», Музыкально-теоретической библиотеки, Народной консерватории Москвы. В 1919—1941 годах стоял во главе музыкального движения Черниговской губернии, сохранив культурно-просветительскую направленность своего жизнетворчества. Похоронен в Чернигове.

² *Бадалов О. П.* Профессор Московской консерватории Е. В. Богословский и развитие музыкальных учебных заведений Москвы начала XX века // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 1 (24). С. 70—82.

тельности¹. Научно-исследовательская работа Евгения Васильевича еще не стала предметом изучения, несмотря на то что он «как профессор истории музыки в консерватории... много содействовал поднятию научно-теоретического уровня истории музыки в нашей стране»². Данное обстоятельство обуславливает актуальность темы статьи.

Свои научные изыскания Е. Богословский начал в годы учебы в Московской консерватории (1894–1900). Столкнувшись с отсутствием теоретического материала для концертно-лекторской и педагогической работы, к которой он приступил в 1896 году, Е. Богословский создает первые заметки по вопросам истории музыкального искусства³. В консерватории курс истории музыки был факультативным; об уровне его преподавания свидетельствуют воспоминания товарища и соученика Евгения Васильевича по консерватории Л. Николаева — будущего корифея ленинградской фортепианной школы, который в 1898 году в письме к отцу писал, что «в консерватории... не хочу скучать также и на истории музыки. Больно уж скверно читают»⁴. Именно поэтому по совету С. Танеева, в теоретическом классе которого Е. Богословский учился, он начинает научную работу в этой области музыковедения, а впоследствии — принимает активное участие в основании и деятельности общества «Музыкально-теоретическая библиотека» (1908).

Отдавая должное Библиотеке, Л. Сабанеев писал, что она была «ячейкой, из которой создались наши научные учреждения... Музыкально-теоретическая библиотека на правах частного научного общества устраивала доклады, лекции и собеседования, а также музыкальные исполнения с разъяснениями теоретического свойства»⁵. В периодике того времени нередко упоминалось о проведении собраний в Библиотеке с участием Е. Богословского. Например, в январе 1913 года он прочитал лекцию о развитии органной полифонии, исполнив совместно с Б. Яворским и С. Танеевым фуги Габриэли, Фрескобальди, Пахельбеля, Букстехуде, И. С. Баха⁶.

¹ *Бадалов О. П.* Профессор Московской консерватории Е. Богословский в социокультурном пространстве России и Украины первой трети XX века // Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке: Материалы Международной научно-просветительской конференции (23–25 ноября 2015 г., г. Хабаровск) / Ред.-сост. Е. Н. Лунегова. Хабаровск: ХГИИК, 2015. С. 14–18.

² Характеристика музыкально-научной работы профессора Московской государственной консерватории Е. В. Богословского за подписями Н. Брюсовой, А. Гольденвейзера, К. Игумнова, Г. Нейгауза, Б. Яворского и др. 9 февраля 1935 года. Машинописная копия от 4 февраля 1956 года. 2 л. // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 232. Л. 1.

³ *Богословский Е. В.* Всеобщая история музыки. Лекции. Черновой автограф. 1896–1928 годы // РГАЛИ. Ф. 2061. Оп. 1. Ед. хр. 6. 269 л.

⁴ *Николаев Л. В.* Статьи и воспоминания современников. Письма / Сост. Л. Баренбойм и др. Л.: Советский композитор, 1979. С. 189.

⁵ *Сабанеев Л.* Музыка после Октября. М.: Работник просвещения, 1926. С. 41–42.

⁶ Хроники // Музыка, 1913. 5 янв. С. 95.



*Руководители Музыкально-теоретической библиотеки (слева направо)
Э. Розенов, В. Бульчев, Е. Богословский, двое неизвестных. Москва. 1910.
Автор фотографии неизвестен. Мемориальный музей-квартира Ел. Ф. Гнесиной.
Ф. 8. Инв. № Ф-148*

В ведении Е. Богословского находился исторический отдел Библиотеки. Он вел переписку с музыкальными учреждениями, пополнял библиотечные фонды, устраивал научные чтения. За неполные два года Библиотека стала одним из популярных и активно действующих культурно-просветительских учреждений Москвы, что обусловило открытие при ней читального зала имени Н. Рубинштейна. В связи с этим событием Е. Богословский опубликовал доклад в журнале «Музыка», где подытожил проделанную со дня открытия Библиотеки работу, наметил дальнейшие пути ее развития. По его словам, хотя «Рубинштейн сам и не занимался музыкально-научной деятельностью, он признавал всю ее важность и стремился привлечь в созданные им учреждения людей, выдающихся в этой области... главнейших пионеров музыкально-научной деятельности России В. Ф. Одоевского, Г. А. Лароша, Н. Д. Кашкина, С. И. Танеева»¹. Отмечая «полное отсутствие музыкально-теоретических книгохранилищ в Москве (да и в России)», Е. Богословский выразил надежду, что «данный состав библиотеки принесет некоторую пользу... явится для людей, посвящающих себя трудной музыкально-научной деятельности, той объединительной силой, какой был Рубинштейн для всех, имевших счастье с ним работать»². В июне 1911 года Евгений Васильевич представил свой доклад о деятель-

¹ *Богословский Е. В.* Речь при открытии читального зала имени Н. Г. Рубинштейна в обществе «Музыкально-теоретическая библиотека» // Музыка. 1911. 19 марта. С. 210.

² Там же.

ности Библиотеки на Четвертом конгрессе Международного музыкального общества в Лондоне¹.

Авторству Е. Богословского принадлежит своеобразный манифест деятельности Библиотеки — статья «Положение научных занятий историей музыки на Западе и у нас». В этой работе он, анализируя состояние дел в западноевропейской и отечественной музыкальной науке, приходит к выводу, что до 1912 года за рубежом в изучении истории музыки достигли значительных результатов, а русская научная мысль недостаточно работала в этом направлении: «в каком положении научная историческая работа у нас, со своим материалом? Много ли сделано нами для уяснения собственной истории музыки?»² Очерчивая круг проблем отечественного музыковедения (изучение национального фольклора, церковной культуры, русско-польского культурного взаимодействия и др.), Е. Богословский указывает на отсутствие «в музыкальных, да и общеобразовательных учреждениях научно поставленной кафедры истории музыки». Это и привело к тому, резюмирует автор, что «перед нами поле, пока еще далеко не возделанное»³. Объективность суждений Е. Богословского подтверждает мысль, высказанная в это же время Л. Сабанеевым: «музыкальная наука, которую мы привыкли считать почтенною по возрасту... только рождается. Всё, что было до сих пор — одно сплошное некультурное недоразумение... лишённое всякого намёка на какой бы то ни было синтез — основной признак „научной“ дисциплины»⁴.

В контексте указанного ярко выступает значение научных работ Е. Богословского в области изучения истории музыки. Историзм мышления, развитый во время учебы на историко-филологическом факультете Московского университета (1894—1900), и методология изучения исторических процессов, которой овладел Е. Богословский, помогали в обобщении фактов истории музыки, выработке собственной системы исследований, реализованной в его двух фундаментальных трудах — «Всеобщая история музыки» и «История фортепианной музыки в связи с всеобщей историей музыки».

Подчеркивая важное значение разработанного Е. Богословским курса истории музыки, доктор искусствоведения, профессор А. И. Кандинский отмечал, что курс истории музыки в Московской консерватории представлял собой «некое словесное перечисление фактов музыкальной жизни, имен композиторов, названий произведений. Но сама музыка не служила предме-

¹ Report of the Fourth Congress of the International Musical Society: London, 29th May — 3rd June, 1911. London: Novello limited, 1912. P. 19.

² *Богословский Е. В.* Положение научных занятий историей музыки на Западе и у нас // Музыка. 1912. 8 дек. С. 1052.

³ Там же.

⁴ *Сабанеев Л.* Музыкальные беседы. Наука о музыке // Музыка. 1912. 28 апр. С. 375.

том пояснения, не служила предметом научного ее изучения, и не было вообще никакой научной музыкально-исторической концепции в основе такого курса»¹. В отличие от этого, курс Е. Богословского «был первым и очень ярким шагом на пути к созданию и формированию исторического взгляда, исторической науки, исторической музыкальной педагогики... Евгений Васильевич стоял, если можно так фигурально выразиться, у колыбели создания курса истории музыки»².

В предисловии к «Всеобщей истории музыки» Е. Богословский указывает, что «курс дает систематизацию того огромного материала, который содержит в себе данные истории музыки, он имеет целью ознакомить читателя со всеми новыми достижениями музыкально-исторической мысли. <...> Этот труд будет полезен также как отправной пункт для более детальных работ по тем или иным вопросам»³.

Рукопись «Всеобщей истории музыки» была подготовлена к изданию и передана в Государственный институт музыкальной науки. К сожалению, во время реорганизации ГИМН рукопись была утеряна. В личном архивном фонде Е. Богословского сохранились разрозненные черновые тексты. Их изучение дает представление об историческом периоде, охваченном автором, — от музыкальной культуры Древнего Востока, Древней Греции, Древней Руси до начала XX века. Е. Богословский достаточно умеренно использует биографический метод. Конечно, без его внимания не остались выдающиеся мастера (Палестрина, Фрескобальди, семья Бахов, венские классики, Шуман, Шопен, Дебюсси, Глинка, «Могучая кучка», Чайковский, Рахманинов, Скрябин), но приоритет был отдан общеисторическим вопросам музыкального искусства: «что такое история музыки, ход и характер ее развития. Как нужно подходить к ее изучению? Социально-экономическая основа музыки. Христианская музыка. Григорианский хорал. Появление многоголосия»⁴. Были освещены региональные особенности развития художественных явлений: «Римская школа. Венецианская школа. Старофранцузская школа многоголосия. Миннезингеры. Флорентийская школа XIV в. Нидерландская школа XVI в. Органная и клавишинная музыка в Италии XVII в.»; было прослежено развитие жанра оперы в национальных ареалах: «История оперы. Опера в Риме до 1650 г. Французская опера XVII—XVIII вв. Возникновение и развитие оперы в России»; представлен взгляд на развитие художественных

¹ Стенограмма музыкального собрания в Московском музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки, посвященного столетию со дня рождения Е. В. Богословского. 23 декабря 1974 года // РГАЛИ. Ф. 2061. Оп. 2. Ед. хр. 34. Л. 7.

² Там же.

³ *Богословский Е. В.* Всеобщая история музыки. Лекции. Черновой автограф. 1896—1928 годы. Л. 2.

⁴ Там же.

направлений: «Классицизм в музыке. Музыкальный романтизм XIX в. Импрессионизм К. А. Дебюсси» и др.

Созданный Е. В. Богословским курс лекций «История фортепианной музыки в связи с всеобщей историей музыки» был окончен в 1916 году. Состоящая из 12 лекций общим объемом 381 машинописная страница, монография Е. Богословского стала одним из первых в отечественном музыковедении системным исследованием фортепианной музыки. Интересно сравнить труд Е. Богословского с более ранней работой подобного направления — «Историей фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы» профессора Харьковской консерватории Р. В. Геники (1859—1942). В его книге, изданной П. Юргенсоном в 1896 году¹, большое внимание уделено особенностям конструкции струнно-клавишных инструментов разных эпох, она насыщена описаниями клавирного инструментария прошлого и технологии игры на них. Методология исследования Р. Геники основывается преимущественно на биографическом методе — разделы монографии посвящены Фрескобальди, Фробергеру, Куперену, Рамо, Скарлатти, Бахам, венским классикам.

Е. Богословский реализует цель своего исследования шире. Он представляет не только «главных» действующих лиц истории музыки, но и учитывает общий культурный фон музыкально-исторического процесса, очерчивает социокультурный контекст исследуемого художественного явления. На этот счет сам автор отмечал в первой главе: «биографический метод должен быть ограничен в истории музыки. Сам процесс ее развития представляется более закономерным, независимым от появления того или иного музыкального гения: напротив, появление этих гениев вызвано общим состоянием искусства. Гении либо завершают определенный процесс, развивающийся в течение длительного времени, процесс, в котором участвовало несколько поколений отдельных художников, имена которых не так ярки, как имена тех, кто завершил этот процесс. Или это — новаторы, открывающие для искусства новые пути, предусматривающие его движение задолго вперед, определяя характер и направление этого движения. Но и здесь можно найти точки соприкосновения между этими гениями-реформаторами (или революционерами) и современным искусством. Палестрина, Бах, Моцарт относятся к вершинам, венчающим известный процесс; Лист, Шопен, Скрябин — к новаторам»². От своего убеждения об ограни-

¹ Геника Р. В. История фортепиано, в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы: с изображениями старинных инструментов. Ч. 1: Эпоха до Бетховена. М.: П. Юргенсон, 1896.

² Богословский Е. В. История фортепианной литературы в связи с всеобщей историей музыки. Машинописная копия с правкой и пометами Е. И. Александровой. Сентябрь 1916 года // РГАЛИ. Ф. 2061. Оп. 2. Ед. хр. 5. Л. 4—5.

ченном применении биографического метода при осуществлении исторических исследований Е. Богословский отступил в разделах, посвященных Баху (лекция № 9) и Бетховену (лекция № 12). Данное исключение можно объяснить эпохальным значением их творчества в развитии фортепианной литературы. По определению Е. Богословского, «И. С. Бах — это синтез различных школ, многообразных веяний, различных национальных движений в искусстве. Бах — завершитель значительного и особого периода в истории клавира»¹.

Ведя речь о Л. Бетховене, автор отмечает, что он — «целая музыкальная эра. Он индивидуализирует музыкальный язык, делает его покорным своим мельчайшим требованиям; инструментальный язык делает еще более выразительным, чем вокальный. Бетховен, если так можно выразиться, драматизирует фортепианный стиль — тот изящный, но несколько легковесный клавесинный стиль, к которому приучил нас XVIII в.»².

Основные методологические подходы исследования изложены Е. Богословским в первой лекции, где он характеризует методы изучения истории музыки, ведет речь о закономерностях в историческом течении музыкальных явлений, последовательной смене музыкальных стилей, выявляет культурное значение отдельных периодов истории музыки, рассматривает этапы, пройденные фортепиано в его развитии, характеризует главные школы и их представителей. Завершая первую лекцию, Е. Богословский интуицией большого ученого предугадывает дальнейший ход развития фортепианной литературы: «чем ближе к нашему времени, тем быстрее идёт эволюция стилей, форм, направлений. Настоящий момент в истории музыки, по-видимому, один из самых решительных — идёт речь о введении натуральной септими — следовательно, о новом сдвиге гармонических основ музыки»³.

В последующих разделах «Истории фортепианной музыки...» автор рассматривает определенные культурно-исторические феномены совместно с обзором клавирного творчества композиторов, относящихся к ним. Ведя речь о происхождении клавинофорда и клавесина, Е. Богословский дает общую характеристику XVI веку в музыке, выявляет новые явления в разных ее сферах, упоминает о школе Г. Бухнера. Отдельные разделы исследования посвящены характерным особенностям стиля английских верджиналистов и нидерландских клавесинистов XVI века. Осуществляя обзор различных направлений в музыке для клавира XVII века, Е. Богословский касается влияния на нее французской лютневой музыки, дает характеристику клавирной музыки Германии XVII века и Франции XVII—XVIII веков.

¹ *Богословский Е. В.* История фортепианной литературы в связи с всеобщей историей музыки. Л. 10—11.

² Там же. Л. 18.

³ Там же. Л. 26.

Значительное внимание в монографии уделено органу как одному из факторов развития фортепианной литературы: лекция № 2 «Орган, его значение в развитии клавишных инструментов. Орган в Средневековье. Ранние органные табулатуры. Колорированный органный стиль XIV–XV вв.»; лекция № 6 «Органная и клавесинная музыка в Италии в XVII в. Эволюция этого стиля. Фрескобальди. Пасквини. Доменико Скарлатти»; лекция № 9 «И. С. Бах. Общая характеристика творчества Баха. Религиозный элемент в его творчестве. Историческое положение Баха как композитора для клавира. Анализ его произведений для этого инструмента».

В лекциях, посвященных характеристике XVII века, Е. Богословский очерчивает культурно-исторические предпосылки появления галантного направления фортепианного искусства. Это позволяет автору проследить развитие фортепианной литературы от Ф. Э. Баха до В. А. Моцарта. Завершает монографию лекция, посвященная Л. Бетховену, где исследован «общий характер его творчества. Истоки этого творчества. Форма произведений Бетховена. Эмоциональная их сторона. Общекультурное значение музыки Бетховена. Характеристика эволюции его фортепианного творчества»¹.

Каждая лекция «Истории фортепианной музыки...» дополнена перечнем работ западноевропейских и русских музыковедов согласно тематике раздела, что свидетельствует о значительной теоретико-методологической базе исследования. Учитывая основательность работы Е. Богословского, отсутствие в научном обиходе данных о ней, «История...» заслуживает подробного анализа, выходящего за пределы данной статьи и предполагающего отдельную публикацию.

Хочется отметить, что в работе над «Историей фортепианной музыки...» проявилась отличительная черта Е. Богословского-ученого — органичный синтез практики и теории: на начальном этапе его творческого пути концертно-лекторская и педагогическая работа стали катализатором, а потом и способом апробации результатов музыковедческих изысканий. Яркой иллюстрацией эмпирического подхода Евгения Васильевича к изучаемому явлению является его пребывание в Регенсбургской органной школе профессора Ф. Габерля в 1908–1909 годах, где он обогатил свои знания об органе и органной литературе Средневековья, выявил значение органа в генезисе клавирного инструментария и клавирной литературы. Интересно, что Евгений Васильевич долго добивался права обучаться в Регенсбургской школе. По воспоминаниям Е. Богословского, когда он объяснил цель своего визита, Ф. Габерль удивился: «это первый случай, когда не христианин (он так и воскликнул: „Nein Christ!“) желает заниматься в школе, в которую принимают только католиков»². Евгений Васильевич убедил его разрешить пре-

¹ Богословский Е. В. История фортепианной литературы в связи со всеобщей историей музыки. Л. 336.

² Богословский Е. В. Письмо к С. И. Танееву от 12 октября 1908 года // РГАЛИ. Ф. 880 (Танеевы). Оп. 1. Ед. хр. 127. Л. 4.

бывание в школе: «только здесь я могу исследовать в ближнем созерцании их практики то, что в теории сухое и абстрактное»¹.

Практическое применение своих полностью оформленных исследований «Всеобщая история музыки» и «История фортепианной музыки в связи со всеобщей историей музыки» Е. Богословский осуществлял в качестве профессора истории музыки в течение трех учебных сезонов в Московской консерватории (1916–1919).

Не только историческое музыковедение являлось средоточием научных интересов Е. Богословского. Он не оставался в стороне от творчества композиторов-современников, о чем свидетельствует его развернутая статья «Современные музыкальные течения в России»². Рукопись, хранящаяся в РНММ, ошибочно датируется 1928 годом, но ее изучение свидетельствует, что текст написан в 1918 году. Например, автор, ведя речь о Н. Метнере, анализирует «последнее его произведение — недавно исполненный им первый фортепианный концерт»³. Известно, что концерт был представлен публике в 1918 году; характеризуя ученика С. Василенко Ан. Александрова, Евгений Васильевич указывает, что тот «представил два года тому назад удачную экзаменационную работу — оперу „Два мира“ (на сюжет Майкова)»⁴. Этот экзамен состоялся в 1916 году. Таким образом, очевидно, что статья Е. Богословского написана в 1918 году.

Автор дает характеристику творчеству своих современников, со многими из которых был лично знаком. Этот факт не повлиял на объективное отношение к исследуемым персоналиям. Свою задачу Евгений Васильевич видел во введении «читателей в современное положение основных направлений в русском музыкальном искусстве», представив «разбор московской и петроградской школ в лице самых видных их представителей»⁵. Рассмотрим основные положения статьи.

Е. Богословский характеризует творчество С. Танеева, А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера, А. Гречанинова, А. Кастальского, П. Чеснокова, С. Василенко и его учеников Н. Голованова и Ан. Александрова.

С особым пиететом автор пишет об основоположниках композиторских школ — С. Танееве, который, по мнению Е. Богословского, учил «бережно относиться к достижениям истории, ценить накапливаемое веками, всесторонне образовывать себя, и выковывать только из надежного материала.

¹ *Богословский Е. В.* Письмо к С. И. Танееву от 12 октября 1908 года. Л. 4.

² *Богословский Е. В.* Современные музыкальные течения в России. Черновой автограф. 1928 год // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 200. 7 л.

³ Там же. Л. 6.

⁴ Там же. Л. 7.

⁵ Там же. Л. 1.

И в этом смысле он был настоящим учителем, создателем школы»¹, и А. Ка-стальском — «создателе художественного стиля в церковном пении: в этой области его заслуга аналогична той, которую совершил Глинка в светской музыке»².

Ведя речь об А. Скрябине, Е. Богословский отмечает использование им устоявшихся музыкальных форм, но «чрезмерную быстроту эволюции этого дарования: чуть не каждый новый опус знаменовал движение вперед, в сторону иногда непонятную... автор „Прометея“ внес в русскую музыку непривычный для неё патетический стиль, сияние, солнце, необыкновенные звучания»³. В вопросе воздействия А. Скрябина на молодую генерацию композиторов Евгений Васильевич менее оптимистичен: «несмотря на всё его захватывающее влияние на современников, нельзя похвастаться талантливостью их представителей: это его подражатели, а не продолжатели начатого им направления. К ним можно отнести известного критика и пропагандиста Скрябина — Сабанеева, А. Крейна и других»⁴.

Характеризуя С. Рахманинова, Е. Богословский высказывает мнение о неравноценности его композиторского творчества, которое «не имело постоянной и твёрдой линии развития... не замечается борьба за проведение какой-либо идеи, стойкого направления»⁵. Аргументируя свое мнение, Евгений Васильевич пишет о наследовании П. Чайковского (элегические трио, салонные фортепианные миниатюры, ранние романсы), которое сменяется «высшим расцветом творчества, ознаменованным вторым фортепианным концертом, виолончельной сонатой, второй серией романсов, второй симфонией»⁶. И в это же время из-под пера композитора выходят сочинения «излишне декламационные, холодные, внешне помпезные, но не согретые внутренним теплом... пустая, бессодержательная серия фортепианных этюдов-картин, ряд надуманных малопоэтических романсов»⁷. Возможно, строгость Е. Богословского в характеристике сочинений С. Рахманинова обусловлена набирающей силу тенденцией критического отношения к композитору в связи с его отъездом из России.

Анализируя путь развития Н. Метнера, на тот момент все еще остававшегося в России, Е. Богословский отмечает, что «он шел все время своим путем; принятый вначале как-то недоуменно, взращённый Шуманом и Брамсом, он приковывал к себе внимание цельностью своей натуры и неуклонностью

¹ Богословский Е. В. Современные музыкальные течения в России. Л. 3.

² Там же. Л. 7–8.

³ Там же. Л. 1.

⁴ Там же. Л. 7.

⁵ Там же. Л. 4.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

своего пути»¹. Е. Богословский пишет о Н. Метнере как о композиторе, создавшем свой собственный стиль, «своеобразно фантастичный, полный таких новых и необыкновенных ритмических достижений», но характеризующийся «некоторой тяжеловатостью, грузностью, загромождением интересными, но излишними деталями»².

К композиторам «национально-этнографического уклада» Е. Богословский относит А. Гречанинова (ранний период творчества), С. Василенко — «хороший инструментовщик, но дарование не сильное», его учеников Ан. Александрова, который «склонен к музыке общего характера», и Н. Голванова.

В сфере богослужбной музыки Евгений Васильевич с восхищением пишет о «Всенощной» С. Рахманинова — «гениальное почти проникновением в обиходные распевы, быть может, лучшее произведение, что написано в последнее время в области церковной музыки»; недоумевает по поводу новаторства Гречанинова, который «написал обедни с инструментальным сопровождением... идея такой обработки церковных напевов противоречит всему веками сложившемуся стилю»; высоко оценивает «талантливейшего Кастальского», который «сделал очень много для очищения обиходного православного пения от пошлости... много поработал над обработкой различных распевов (знаменного, киевского и др.), применяя часто новые приемы»; положительно охарактеризовал творчество П. Чеснокова.

Подводя итог, Е. Богословский характеризует московскую школу как «скорее консервативную; на существенном историческом основании в разных направлениях идет плодотворная и ценная художественная работа многих выдающихся представителей музыки». Вероятно, это была первая часть исследования по заявленной теме, так как анонсированный анализ петербургской школы не представлен в статье, а в архивных фондах Е. Богословского отсутствуют какие-либо материалы по этой теме. Евгений Васильевич ограничился эпизодическим упоминанием о свойственных петербургской композиторской школе «национальных движениях — таких ярких и определенных в Петербурге ещё со времен Глинки и особенно с 60-х годов... они чужды большинству московских композиторов. Особенно её корифеям»³.

¹ Богословский Е. В. Современные музыкальные течения в России. Л. 5.

Интересно сравнить характеристику, данную Е. Богословским, с мнением Э. Гилельса, который в начале 1950-х годов открыл яркую страницу в метнериане и первым в СССР выступил в печати со статьей о творчестве композитора: «если Метнера можно причислить к плеяде русских композиторов, то всё-таки его почерк, его палитра — особенные. Он опирался на мелодику, идущую от романтиков, поздних романтиков, может быть, Брамса... <...> Но у него ощутима и русская интонация» (Цит. по: *Баренбойм Л.* Эмиль Гилельс. Творческий портрет артиста. М.: Музыка, 1990. С. 145).

² Богословский Е. В. Современные музыкальные течения в России. Л. 5.

³ Там же. Л. 7.

В 1919 году, вследствие тяжелой болезни и ухудшения жизненных условий в Москве, Евгений Васильевич переехал в Чернигов, где жила его мать. Жители Черниговской губернии знали и ценили Е. Богословского, так как с 1898 года он совместно с московскими музыкантами (А. Гедике, Н. Райский, Л. Николаев, М. Дейша-Сионицкая, И. Сац и др.) регулярно гастролировал в регионе. В 1904—1908 годах Евгений Васильевич способствовал открытию Черниговского отделения Императорского Русского музыкального общества и музыкального училища.

Как истинный русский просветитель Е. Богословский активно включился в развитие региональной культуры. Он стал во главе музыкальной жизни губернии: возглавлял музыкальную секцию отдела народного образования, руководил музыкальным училищем, продолжал концертно-лекторскую и научно-педагогическую работу. Несмотря на то что «Всеобщая история музыки» в 1916 году представляла собой законченный труд, жизненные обстоятельства обусловили продолжение работы Е. Богословского в этом направлении. Фактически став одним из первых историков музыки Украины, он перевел свое исследование на украинский язык (в условиях украинизации 1920-х годов), а также дополнил его анализом творчества современных украинских композиторов К. Стеценко, Я. Степового, Н. Леонтовича, Л. Ревуцкого, В. Косенко, С. Людкевича и др.¹ Наиболее развернутую характеристику Е. Богословский дал творчеству Н. Лысенко, аргументированно доказав, что он «справедливо занял место основателя украинской (композиторской) школы»².

В 1940 году Е. Богословским была издана его последняя музыковедческая работа — очерк «Композиторы. Из воспоминаний» (о творчестве С. Танеева, Р. Глиэра, Л. Николаева, И. Саца)³. В этой работе впервые в украинском музыковедении уделено внимание творческому наследию Ильи Александровича Саца (1875—1912) — уроженца Черниговщины, первого театрального композитора России, сподвижника К. Станиславского (в России сборник воспоминаний об И. Саце был издан в 1923 году)⁴. Е. Богословский ведет речь о своеобразии дарования И. Саца, наиболее ярко проявившегося в создании музыки к театральным постановкам: «это была необычная музыка. Саца всегда манило нечто оригинальное, характерное. Он слышал то, чего другие не слышали. Он умел подчеркнуть самое существенное в изображаемом пред-

¹ *Богословский Е. В.* Всеобщая история музыки. Лекции. На украинском языке. Черновой автограф, рукопись и машинопись с правкой автора. 1930-е годы // РГАЛИ. Ф. 2061. Оп. 1. Ед. хр. 11. 92 л.

² Там же. Л. 31.

³ *Богословский Е. В.* Композиторы. Из воспоминаний // Большевик: Орган Черниговского обкома КП(б)У и областного Совета депутатов трудящихся. 1940. 27 июля. № 172 (2272).

⁴ *Илья Сац.* [Сборник воспоминаний]. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923. 112 с.

мете или явлении. Он вводит новые звуки, оттенки, заставляет обычные инструменты играть необычные для них созвучия»¹. Заслуживают внимания фрагменты статьи, касающиеся фактов композиторского творчества Л. Николаева — создателя «блестящей школы, которая дала ряд выдающихся пианистов: Серебрякова, Шостаковича, Юдину, Софроницкого. Это профессор с мировым именем»². Евгений Васильевич, друживший с Л. Николаевым со студенческих лет, вспоминал, что «в консерватории будущий выдающийся музыкант поражал легкостью письма — за один урок приносил законченную часть симфонии, целую фугу, 1—2 романа. Однажды наш общий знакомый попросил его написать музыку на слова Некрасова „Внимая ужасам войны“». Николаев через 5 минут заявил, что музыка готова и за какую-то минуту записал. Как-то во время пребывания у меня в гостях в Чернигове Николаев, будучи в доме известного художника И. Рашевского, сочинил трехголосную фугу, целиком законченную. На это был способен разве что только Танеев»³.

С результатами исследований Е. Богословского были знакомы многие его коллеги, среди которых он пользовался большим авторитетом и как историк музыки, и как блестящий лектор, о чем свидетельствует переписка Евгения Васильевича. Среди его адресатов были ведущие музыкальные ученые России: Б. Асафьев⁴, В. Бульчѳев⁵, Г. Конюс⁶, Е. Линѳева⁷, З. Савѳлова⁸, Б. Яворский⁹ и др.; с просьбой дать материалы для публикаций в своих изданиях Е. Богословскому писали А. Римский-Корсаков¹⁰ (редакция журнала «Музыкальный современник»), Г. П. Юргенсон¹¹, В. Держановский¹² (музыкаль-

¹ *Богословский Е. В.* Композиторы. Из воспоминаний.

² Там же.

³ Там же.

⁴ *Асафьев Б. В.* Письмо к Е. В. Богословскому. 17 марта 1917 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 17. 2 л.

⁵ *Бульчѳев В. А.* Письмо к Е. В. Богословскому. 20 августа 1912 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 18. 2 л.

⁶ *Конюс Г. Э.* Письмо к Е. В. Богословскому. Б/д. // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 208. 2 л.

⁷ *Линѳева Е. Э.* Письмо к Е. В. Богословскому. 23 декабря 1907 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 39. 2 л.

⁸ *Савѳлова З. Ф.* Письмо к Е. В. Богословскому. 11 июня 1928 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 381. 1 л.

⁹ *Яворский Б. Л.* Письмо к Е. В. Богословскому. 24 февраля 1917 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 70. 2 л.

¹⁰ *Римский-Корсаков А. Н.* Письма к Е. В. Богословскому // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 56, 57, 220.

¹¹ *Юргенсон Г. П.* Письмо к Е. В. Богословскому. 13 июня 1916 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 225. 1 л.

¹² *Держановский В. В.* Письмо к Е. В. Богословскому. 8 июля 1914 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 28. 2 л.

ный отдел газеты «Утро России»), С. Панченко¹ (редакция газеты «Вечерняя песнь») и др.

Не оставляла своим вниманием Е. Богословского и высшая школа. В 1914 году директор Киевской консерватории Р. Глиэр через А. Оссовского² пригласил Евгения Васильевича на кафедру истории музыки, но тот отказался — «там не так много пособий для моих статей по курсу истории, поэтому печатание последнего будет снова тормозиться»³. Надеясь на возвращение Е. Богословского в Москву, в 1923 году Д. Шор писал ему, что «кафедра истории музыки никем не занята, или вернее нет достойного Вам преемника, осенью приезжайте к нам»⁴. В 1924 году директор Киевской консерватории К. Михайлов пригласил Е. Богословского на «научный факультет во главе с академиком Шмидтом, который ставит своей целью подготовку музыкальных ученых. В программе этого факультета есть большой курс истории музыки, который мы хотели бы предложить Вам»⁵. Но к этому времени состояние здоровья не позволило Евгению Васильевичу покинуть Чернигов. Его жизнь трагически оборвалась 9 сентября 1941 года при невыясненных обстоятельствах — музыкант был застрелен недалеко от Чернигова во время традиционной для него пешей прогулки⁶.

На основании вышеизложенного можно прийти к выводу, что своей научно-исследовательской деятельностью Е. Богословский внес весомый вклад в отечественное музыковедение. Появление его первых исследований было обусловлено необходимостью формирования музыковедческой основы концертно-просветительской работы, которую Е. Богословский активно проводил на рубеже XIX—XX веков. С активизацией педагогической работы научная деятельность приобрела приоритетное значение в жизнетворчестве музыканта. Используя методологию исторической науки, Евгений Васильевич осуществил обобщение и систематизацию обширного материала, что вылилось в создание исследований «Всеобщая история музыки» и «История фортепианной музыки в связи с всеобщей историей музыки». В этом состоит

¹ Панченко С. Письмо к Е. В. Богословскому. 20 декабря 1913 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 52. 2 л.

² Оссовский А. В. Письмо к Е. В. Богословскому. 24 мая 1914 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 50. 2 л.

³ Богословский Е. В. Письмо к А. В. Оссовскому. 14 июля 1914 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 315. 1 л.

⁴ Шор Д. С. Письмо к Е. В. Богословскому. 2 июня 1923 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 223. 1 л.

⁵ Михайлов К. Н. Письмо к Е. В. Богословскому. 27 июня 1924 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 211. 1 л.

⁶ Малышко Е. Е. Неизвестная страница жизни профессора Московской консерватории Е. В. Богословского // Инновационные научные исследования в современном мире: теория, методология, практика: Сборник научных статей V Международной научно-практической конференции (28 мая 2021 г., Уфа) / Ред. А. Р. Халиков. Уфа: Вестник науки, 2021. С. 307—310.

основной вклад Е. Богословского в развитие отечественного исторического музыковедения. Дальнейшее изучение научно-исследовательской деятельности Е. Богословского, критическое осмысление его наследия, выявление идей, получивших разработку в деятельности его коллег и последователей, позволит воссоздать целостную картину художественного бытия этого незаурядного музыканта, значительно обогатит представление о развитии российского музыковедения, позволит проанализировать достижения теории и практики прошлого, процессы становления профессионального музыкального образования.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

РНММ — Российский национальный музей музыки (Москва).

ИСТОЧНИКИ

1. *Асафьев Б. В.* Письмо к Е. В. Богословскому. 17 марта 1917 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 17. 2 л.
2. *Богословский Е. В.* Всеобщая история музыки. Лекции. На украинском языке. Черновой автограф, рукопись и машинопись с правкой автора. 1930-е годы // РГАЛИ. Ф. 2061. Оп. 1. Ед. хр. 11. 92 л.
3. *Богословский Е. В.* Всеобщая история музыки. Лекции. Черновой автограф. 1896—1928 годы // РГАЛИ. Ф. 2061. Оп. 1. Ед. хр. 6. 269 л.
4. *Богословский Е. В.* История фортепианной литературы в связи с всеобщей историей музыки. Машинописная копия с правкой и пометами Е. И. Александровой. Сентябрь 1916 года // РГАЛИ. Ф. 2061. Оп. 2. Ед. хр. 5. 381 л.
5. *Богословский Е. В.* Письмо к А. В. Оссовскому. 14 июля 1914 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 315. 1 л.
6. *Богословский Е. В.* Письмо к С. И. Танееву от 12 октября 1908 года // РГАЛИ. Ф. 880 (Танеевы). Оп. 1. Ед. хр. 127. 5 л.
7. *Богословский Е. В.* Современные музыкальные течения в России. Черновой автограф. 1928 год // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 200. 7 л.
8. *Бульчѳв В. А.* Письмо к Е. В. Богословскому. 20 августа 1912 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 18. 2 л.
9. *Держановский В. В.* Письмо к Е. В. Богословскому. 8 июля 1914 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 28. 2 л.
10. *Конюс Г. Э.* Письмо к Е. В. Богословскому. Б/д. // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 208. 2 л.
11. *Линѳва Е. Э.* Письмо к Е. В. Богословскому. 23 декабря 1907 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 39. 2 л.
12. *Михайлов К. Н.* Письмо к Е. В. Богословскому от 27 июня 1924 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 211. 1 л.
13. *Оссовский А. В.* Письмо к Е. В. Богословскому. 24 мая 1914 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 50. 2 л.
14. *Панченко С.* Письмо к Е. В. Богословскому. 20 декабря 1913 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 52. 2 л.
15. *Римский-Корсаков А. Н.* Письма к Е. В. Богословскому // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 56, 57, 220.

16. *Савёлова З. Ф.* Письмо к Е. В. Богословскому. 11 июня 1928 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 381. 1 л.
17. Стенограмма музыкального собрания в Московском музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки, посвященного столетию со дня рождения Е. В. Богословского. 23 декабря 1974 года // РГАЛИ. Ф. 2061. Оп. 2. Ед. хр. 34. 25 л.
18. Характеристика музыкально-научной работы профессора Московской государственной консерватории Е. В. Богословского за подписями Н. Брюсовой, А. Гольденвейзера, К. Игумнова, Г. Нейгауза, Б. Яворского и др. 9 февраля 1935 года. Машинописная копия от 4 февраля 1956 года. 2 л. // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 232. 2 л.
19. *Шор Д. С.* Письмо к Е. В. Богословскому. 2 июня 1923 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 223. 1 л.
20. *Юргенсон Г. П.* Письмо к Е. В. Богословскому. 13 июня 1916 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 225. 1 л.
21. *Яворский Б. Л.* Письмо к Е. В. Богословскому. 24 февраля 1917 года // РНММ. Ф. 203. Ед. хр. 70. 2 л.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бадалов О. П.* Профессор Московской консерватории Е. Богословский в социокультурном пространстве России и Украины первой трети XX века // Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке: Материалы Международной научно-просветительской конференции (23–25 ноября 2015 г., г. Хабаровск) / Ред.-сост. Е. Н. Лунегова. Хабаровск: ХГИИК, 2015. С. 14–18.
2. *Бадалов О. П.* Профессор Московской консерватории Е. В. Богословский и развитие музыкальных учебных заведений Москвы начала XX века // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 1 (24). С. 70–82.
3. *Баренбойм Л.* Эмиль Гилельс. Творческий портрет артиста. М.: Музыка, 1990. 260 с.
4. *Богословский Е. В.* Композиторы. Из воспоминаний // Большевик: Орган Черниговского обкома КП(б)У и областного Совета депутатов трудящихся. 1940. 27 июля. № 172 (2272).
5. *Богословский Е. В.* Положение научных занятий историей музыки на Западе и у нас // Музыка. 1912. 8 дек. С. 1052.
6. *Богословский Е. В.* Речь при открытии читального зала имени Н. Г. Рубинштейна в обществе «Музыкально-теоретическая библиотека» // Музыка. 1911. 19 марта. С. 210.
7. *Геника Р. В.* История фортепиано, в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы: с изображениями старинных инструментов. Ч. 1: Эпоха до Бетховена. М.: П. Юргенсон, 1896. 216 с.
8. *Илья Сац.* [Сборник воспоминаний]. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923. 112 с.
9. *Мальшико Е. Е.* Неизвестная страница жизни профессора Московской консерватории Е. В. Богословского // Инновационные научные исследования в современном мире: теория, методология, практика: Сборник научных статей V Международной научно-практической конференции (28 мая 2021 г., Уфа) / Ред. А. Р. Халиков. Уфа: Вестник науки, 2021. С. 307–310.
10. *Николаев Л. В.* Статьи и воспоминания современников. Письма / Сост. Л. Баренбойм и др. Л.: Советский композитор, 1979. 328 с.
11. *Сабанеев Л.* Музыка после Октября. М.: Работник просвещения, 1926. 167 с.
12. *Сабанеев Л.* Музыкальные беседы. Наука о музыке // Музыка. 1912. 28 апр. С. 375.
13. Хроники // Музыка, 1913. 5 янв. С. 95.
14. Report of the Fourth Congress of the International Musical Society: London, 29th May – 3rd June, 1911. London: Novello limited, 1912. 427 p.

Аннотация

В статье исследуется научно-организационная и музыковедческая деятельность одного из активных участников музыкальной жизни Москвы первых десятилетий XX века, ученика и сподвижника С. И. Танеева, профессора Московской консерватории Евгения Васильевича Богословского (1874–1941). На основе изучения не опубликованных ранее архивных материалов выяснена важная роль Е. Богословского в формировании основ отечественного исторического музыковедения, выявлено его влияние на развитие музыковедческой мысли ближнего зарубежья.

Abstract

The article examines the scientific, organizational and musicological activities of one of the active figures in the musical life of Moscow, an associate of Sergei Taneyev, Professor of the Moscow Conservatory Evgeny Bogoslovsky (1874–1941). Based on the study of previously unpublished archival materials, the important role of Bogoslovsky in shaping the foundations of Russian historical musicology was clarified, and his influence on the development of musicological thought in the near abroad was revealed. The study of Bogoslovsky's correspondence with the leading musicologists of Russia in the first third of the 20th century (Sergei Taneyev, Boris Asafiev, Boleslav Yavorsky, Georgy Konyus, Eugenia Lineva, Zinaida Savelova) concluded that Bogoslovsky was involved in the processes of cultural creation and the formation of the foundations of musical historicism.

- ✓ *Ключевые слова:* Евгений Васильевич Богословский, история фортепианной музыки, музыкология, Регенбургская органная школа, Музыкально-теоретическая библиотека.
- ✓ *Keywords:* Evgeny Bogoslovsky, history of piano music, musicology, Regensburg organ school, Music theory library.

Николай Метнер и его немецкие издатели Циммерманы: история в документах

ЛОМТЕВ ДЕНИС GERMANOVICH

*Кандидат искусствоведения, независимый исследователь,
музыкальный издатель (Дрезден, Германия)*

LOMTEV DENIS G.

*PhD (History of Art), Independent Researcher,
Music Editor (Dresden, Germany)*

E-mail: degelo@mail.ru

Сотрудничество Николая Карловича Метнера с издательством *Zimmermann* до последнего времени остается малоизученным аспектом как в творческой биографии композитора, так и в истории самого предприятия. Некоторые сведения об этом можно почерпнуть из публикаций З. А. Апетян¹, где имена представителей семьи Циммерман встречаются в обнародованных ею материалах, в основном эпистолярных, и, соответственно, в комментариях к ним. Между тем внушительный корпус архивно-рукописных документов содержит весьма ценные, но так и не попавшие на страницы печатных изданий факты деловых контактов Метнера с этим издательством. В предлагаемой статье они обнародованы впервые.

Фирма *Zimmermann*, впоследствии ставшая одним из крупнейших трансграничных концернов музыкального профиля, ведет свою историю от небольшого петербургского магазина. Его владелец, Юлиус Генрих Циммерман (1851–1923), прибыл в Северную столицу как представитель берлинского банка *Mendelssohn & Co* в 1875 году, но уже нескольких месяцев спустя прервал карьеру финансового служащего ради продвижения собственного дела, вплотную занявшись распространением недорогих нот и музыкальных инструментов, которые он закупал небольшими партиями в Германии. Особенно прибыльной оказалась продажа гармоник², благодаря чему в кратчайшие сроки скопились достаточные средства для дальнейших инвестиций. Их Циммерман направил на расширение торговых площадей (крупнейший

¹ См.: Н. К. Метнер: Воспоминания. Статьи. Материалы / Сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1981; *Метнер Н. К. Письма* / Сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1973.

² *Heise B. Zwischen St. Petersburg und Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann und sein erfolgreiches Musikalien-Unternehmen // Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der musica sacra bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos / Hrsg. von Stefan Keym und Stephan Wünsche. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2015. S. 672.*

филиал располагался на Большой Морской улице в Петербурге) и на печать нот модных салонных танцев и цыганских романсов — именно этот репертуар лег в основу его обширнейшего нотного ассортимента в течение последующих десятилетий¹.

Многотиражным публикациям «пьес легкого жанра» по количественным показателям несколько уступала педагогическая литература. С самого начала она была привязана к предлагаемым в его торговых филиалах инструментам, сначала импортным, а с 1883 года и изготовленным в собственных мастерских². Школы игры в большинстве своем адресовались начинающим любителям, в процессе же расширения ассортимента под грифом фирмы «Юлий Генрих Циммерман» вышла целая серия подобных пособий для их использования в профессиональной подготовке исполнителей, причем как в России, так и за рубежом³.

После открытия отделения в Лейпциге (1886), впоследствии ставшего головным предприятием концерна *Jul. Heinr. Zimmermann*⁴, ассортимент печатной продукции пополнился превосходно выполненными изданиями сочинений М. А. Балакирева, С. М. Ляпунова, Ц. А. Кюи и А. Т. Гречанинова. Эти публикации существенно способствовали закреплению за Циммерманом репутации ведущего пропагандиста русской музыки в Западной Европе.

В марте 1915 года концерн прекратил существование на территории Российской империи. На фоне стремительного ухудшения политических и экономических условий, обусловленных Первой мировой войной, Циммерман продал все свои активы двум доверенным лицам с российским подданством,

¹ Ломтев Д. Г. Ассортимент и коммерческие стратегии музыкального издательства Юлиуса Генриха Циммермана // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 3 (42). С. 185–188.

² Lomtev D. Deutsche in der musikalischen Infrastruktur Russlands. Lage (Westf.): BMV Robert Burau, 2012. S. 123–126.

³ См.: Ломтев Д. Г. Учебно-методические пособия в издательстве Юлиуса Генриха Циммермана: коммерческие интересы на службе музыкального образования // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 2 (41). С. 66–91.

⁴ В разное время в него входили, помимо фабрики музыкальных инструментов в Санкт-Петербурге и торговых филиалов в обеих русских столицах, фабрика фортепиано и фисгармоний *Gustav Fiedler* и фабрика немецко-американских музыкальных шкапулок *Adler* в Лейпциге, мастерские струнных инструментов в небольшом саксонском городе Маркнойкирхене, торговые филиалы в Лондоне и Риге. См.: Ломтев Д. Г. Ассортимент музыкальных инструментов фирмы «Юлий Генрих Циммерман» и его потребители // Временник Зубовского института. 2023. № 2 (41). С. 207; Ломтев Д. Г. Механические музыкальные инструменты в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман» // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 2 (45). С. 50; Heise B. Zwischen St. Petersburg und Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann und sein erfolgreiches Musikalien-Unternehmen. S. 674–675.

Адольфу Лембергу и Гавриилу Гавриловичу Лекае¹. Основанный ими торговый дом просуществовал около двух лет.

В Германии концерн продолжал работать и с 1922 года перешел к двум сыновьям основателя. Август Юльевич Циммерман (1877—1952) возглавил производство музыкальных инструментов и заведовал торговым домом фирмы в Лейпциге. Еще до вступления в совладение семейным делом, в 1910—1915 годах, он курировал петербургские предприятия и способствовал изданию сочинений русских композиторов. К этому периоду относится заметка о нем в журнале «Граммфонный мир»:

По складу своего характера А[вгуст] Ю[льевич] унаследовал от отца ту обаятельную корректность, которая так привлекает людей и которую так ценят в обществе и в коммерческих кругах. Чуждый всякой рекламы, всякого пуха и бума, Август Юльевич с исключительной энергией и серьезностью ведет миллионное дело, а в личном общении трудно найти более милого, простого и симпатичного человека. В душе он большой меценат, легкого искусства не признает, очень увлекается симфонией и тратит колоссальные деньги на издания солидных музыкальных шедевров. В своем громадном деле А. Ю. находится непрерывно, почти весь день и лично входит во все мелочи и детали, являясь в то же время удивительным по уму и ловкости коммерсантом крупного размаха².

Именно Август Циммерман проявил интерес к творчеству Метнера после отъезда последнего из России, предложив ему весьма выгодный контракт. Впоследствии публикацией сочинений композитора занимался младший сын основателя концерна, Вильгельм Юльевич Циммерман (1891—1946), с 1928 года став во главе собственного издательства.

На момент поступления предложения из Лейпцига Метнер уже имел достаточный опыт общения с издателями. С 1896 по 1906 год его произведения печатал П. И. Юргенсон. С 1909 года композитор вошел в художественный совет Российского музыкального издательства, возглавляемый его другом С. В. Рахманиновым, и публиковался там вплоть до Октябрьской революции. В Советской России, хотя Метнер уже постоянно проживал за границей, некоторые его сочинения в течение следующих двадцати лет выходили в Государственном музыкальном издательстве, основанном в 1919 году. Данное обстоятельство пришлось учесть при передаче авторских прав Циммерману. Именно с этого документа, подписанного 1 апреля 1922 года в Лейпциге, началось их плотное сотрудничество:

¹ *Herchenröder S. 125 Jahre Zimmermann Frankfurt: Jubiläums-Festschrift. Frankfurt am Main: Zimmermann, 2001. S. 43.*

² Б. Циммерман // Граммфонный мир. 1913. № 13 (1 сент.). С. 16.

Настоящим, одновременно для своих наследников и правопреемников, передаю обществу с ограниченной ответственностью «Юлий Генрих Циммерман» в Лейпциге и их правопреемникам неограниченное право на следующие мои произведения, за исключением права на их исполнение:

ор. 36,	6 песен на тексты Пушкина	}	За исключением прав для Советской России	
ор. 37,	5 песен на тексты Тютчева и Фета			
ор. 38,	}			
ор. 39,				3 цикла фортепианных пьес
ор. 40, 2–3				отдельные пьесы для фортепиано

для исключительного тиражирования и коммерческого распространения любого рода на все времена, для всех изданий и для всех стран, независимо от того, заключены ли с ними соглашения об охране литературных и художественных произведений или нет, другими словами, со всеми правами, которые закон предоставляет автору такого произведения и впредь будет предоставлять, в частности включая все существующие или будущие права, касающиеся использования произведений на механических музыкальных инструментах или аналоговичных устройствах.

В отношении ор. 36 и ор. 37 действуют исключения для прав, предоставленных мною Советской России.

Заявляю, что единолично обладаю авторскими правами на указанные произведения и что не передавал их кому-либо ни полностью, ни частично. Оставляю на усмотрение издательства назначение и последующее изменение продажной цены.

Если срок охраны авторских прав продлевается законом или если охрана авторских прав распространяется на новые формы использования произведения, настоящее соглашение остается в силе в течение всего срока продления и распространяется на все новые формы его использования.

Рукопись произведения остается в распоряжении издательства как его собственность. Вопрос о гонорах регулируется специальным соглашением.

Заявляю о своей готовности в любое время по запросу предоставить судебное или нотариальное заверение моей собственноручной подписи¹.

Упомянутое специальное соглашение регулировало главным образом размер так называемых тантьем (*фр. tantième*), то есть вознаграждений, выплачиваемых автору в виде процента от прибыли издательства. Оно было заключено в тот же день и состояло из следующих пунктов:

а) Тиражи всех произведений предназначены только для продажи в Германии и во всех странах со слабой валютой, то есть в первую очередь в государствах бывшей Российской империи, бывшей Австро-Венгерской империи, во всех Бал-

¹ РНММ (Российский национальный музей музыки). Ф. 132. № 262. Л. 2–3. Оригинал на немецком языке. Здесь и далее перевод выполнен автором статьи.

канских государствах и т. д. При изготовлении тиража издательство выплачивает композитору тантьему в размере 15 % от продажных цен в Германии, действующих на момент выхода тиража. Тантьема рассчитывается на весь тираж.

б) Для распространения в странах с твердой валютой в продажу поступает отдельное, по-другому оформленное издание произведений. Взаиморасчеты между издателем и композитором производятся на основе фиксированных цен в английской валюте. Исходя из этих цен издательство выплачивает автору тантьему в размере 15 %, но только за проданные экземпляры. Выплата производится два раза в год, 30 июня и 31 декабря.

Для песен ор. 36 и ор. 37 издание с немецкими и русскими текстами относится к группе а), намеченное издание с французскими и английскими текстами относится к группе б).

При передаче издателем прав иностранным фирмам для печати специальных зарубежных изданий с ограниченным рынком сбыта указанные в заключенном лицензионном договоре преференции делятся поровну между композитором и издателем.

Издательство гарантирует композитору минимальный гонорар в размере 150.000 (сто пятьдесят тысяч) марок, из которых по 50.000 марок должны быть выплачены композитору 1 апреля, 15 апреля и 1 мая 1922 года, за произведения, приобретенные у него сегодня согласно договору об уступке авторского права.

Издательство бесплатно предоставляет композитору 10 авторских экземпляров каждого произведения¹.

Столь выгодные для Метнера условия, особенно в части гарантированного минимального гонорара, действовали только до полной распродажи первого издания указанных произведений. Как следует из нового соглашения, заключенного 21 февраля 1924 года, то есть по прошествии почти двух лет, сумма вознаграждений за допечатку тиража и переиздание несколько снизилась².

По новому соглашению за фортепианные и вокальные произведения малого и среднего объема Метнер получал в качестве минимального гонорара 15 % от выручки за 1000 экземпляров в виде предоплаты. Если же тираж превышал 1000 экземпляров или осуществлялась его допечатка, указанная доля снижалась до 10 %. Для изданий камерных и оркестровых произведений, а также фортепианных и вокальных произведений большего объема гонорар составлял те же 15 %, при этом издательство оставляло за собой решение о размере минимальной оплаты, которая рассчитывалась для каждого произведения индивидуально.

Но и такие условия при растущих производственных затратах вскоре оказались для издательства невыгодными, что привело к очередному пересмотру соглашений. В подробном письме от 20 декабря 1925 года, причем написанном по-русски (очевидно, с учетом его важности для дальнейших деловых

¹ РНММ. Ф. 132. № 2629. Л. 1. Оригинал на немецком языке.

² РНММ. Ф. 132. № 2631. Л. 4–5.

отношений), Циммерман поставил Метнера в известность о неизбежности новых условий выплаты гонораров, предваряя их калькуляцией на производство и реализацию недавно опубликованных Двух канцон с танцами ор. 43 для скрипки и фортепиано:

Издание последних произведений, к сожалению, показало, что расходы по производству — гравировка, бумага и печать — за последние два года повысились столь значительно, что при гонорарных соглашениях нашего договора не окупаются наши расходы.

500 экземпляров ор. 43 № 1 стоят:
гравировка и корректура М[арок] 220.-
бумага и печать97.-
[итого].....М. 317.-

ор. 43, № 2 стоит:
гравировка и корректура М. 232.-
бумага и печать[М.] 118.-
[итого]М. 350.-

Другими словами, в первом издании обходится
канцона № 1 около 64 пфенн[игов]
Канцона № 2 около 70 " "
К этому прибавляется к № 1 тантьема в 30 пфенн.,
" " " № 2 " " 37 "

Наши продажные цены, для новинок в общем уже очень высокие, равняются М. 2.- и М. 2,50. С этих цен-брутто мы от торговца в среднем достигаем в лучшем случае 40 %, т[о] е[сть] оборот-нетто 80 пфеннигов и М 1.-.

Если при 2-ом издании и отпадают расходы гравировки, то все же получается картина, что, принимая во внимание 25 % общих расходов, в более или менее близком будущем не представляется возможности покрыть издержки. Следует заметить, что при ставке в 25 % расходов, стоимость рекламы и пропаганды предусмотрены в очень невысоком размере.

В отношении песен и более крупных произведений калькуляция становится еще менее выгодной.

Ставшее столь невыгодным развитие это связано, в первую очередь, с тем, что с одной стороны, как уже сказано, производственные расходы в сравнении с довоенным временем выросли более чем в два раза, и что, с другой стороны, продажа нот во Францию, в Италию, Чехо-Словакию, Австрию и в некоторые другие страны со слабой валютой должна производиться по столь невыгодным ценам, что мы зачастую получаем даже только 30 % цены брутто для себя. <...>

Ныне мы хотели бы просить Вас учесть этот факт и изменить наш гонорарный договор таким образом, чтобы в будущем возмещение состояло лишь в равномерной тантьеме в 10 % и чтобы издание для авансов ограничивалось [количе-

ством в] 500 экземпляров. Далее мы должны просить Вас, помимо первого издания в 500 экземпляров предоставлять нам пока по 100 экземпляров, свободных от тантьемы, каковые мы в целях пропаганды рассылаем бесплатно. При дальнейших изданиях — по 10 % издания. Так как Вы сами концертуете сравнительно очень мало и так ка[к] Ваши произведения публично почти вовсе не исполняются, остается только одна возможность, достигнуть более интенсивное введение путем усиленной рассылки бесплатных экземпляров. <...>

Еще симпатичней и приятней тантьемного порядка для нас было бы правда, если бы Вы могли решиться продать нам хотя бы некоторые отдельные произведения за единовременный гонорар, без дальнейшей тантьемы. Мы могли и стали бы для таких произведений сообща устанавливать каждый раз гонорар и могли бы, с другой стороны, устанавливать продажную цену, скидку и пропаганду [то есть рекламу. — Д. Л.] совершенно независимо. Мы имели бы также возможность, при случае помещая такие произведения в альбомах-сборниках, поручать это другим издателям, что сильно увеличивает популярность композитора¹.

Метнер воспринял эти новости с недовольством. В письме С. В. Рахманинову от 15 (28) декабря 1925 года он характеризовал Циммермана как «неизменного джентельмена», всегда ставившего собственные коммерческие интересы в угоду творческой фантазии композитора, но теперь избравшего иную тактику, «отчасти вследствие современной жизненной давки, отчасти же по природной слепоте коммерсантов к шагам артистов»². Далее Метнер процитировал несколько абзацев из приведенного выше письма издателя, сопровождая их своими комментариями, и в заключение попросил адресата высказать свое мнение, соглашаться ли с новыми условиями оплаты или выдвинуть собственные требования.

14 января 1926 года Рахманинов телеграфировал Метнеру из Нью-Йорка: «Нахожу условия Циммермана приемлемыми»³ — и в тот же день отправил длинное письмо, в котором предостерег от поспешных решений. Для разъяснения и в какой-то степени оправдания позиции Циммермана Рахманинов детально описал состояние этого сектора музыкальной индустрии в Европе и США, подытожив следующим образом: «если современная „серьезная“ музыка появляется на свет божий, то только благодаря практикуемому издателями *melange*'у⁴, то есть между 75 % музыки популярной или модной они рискуют выпустить 25 % музыки третьей категории, или „нашей“ ... <...> Как мне известно, у Циммермана такого *melange*'а не существует, не имеется

¹ РНММ. Ф. 132. № 2664. Л. 49–51.

² Метнер Н. К. Письма. С. 313.

³ Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. / Сост. и ред. З. А. Апетян. Т. 2. М.: Советский композитор, 1980. С. 183.

⁴ Смесь, сочетание (*фр.*).

также ни беляевского состояния¹, ни его любви к музыке. Ну вот он и скрипит и в довольно неудачной форме, судя по приведенным выдержкам из его письма, просит у Вас известной скидки. И скидку он делает небольшую, и условия его Вы сами признаете приемлемыми. Вот почему я и советовал Вам на них согласиться. Мне представляется также приемлемым его план одно-временной уплаты без тантьем»².

Вняв совету Рахманинова, Метнер принял новые условия. Однако в договоре от 7 июня 1926 года с Вильгельмом Циммерманом о передаче авторских прав на Вторую скрипичную сонату ор. 44 размер гонорара оказался ниже, чем оговаривалось ранее, и составлял всего 5 % от розничной цены. Передаваемые композитором авторские права, помимо привычных сфер их использования, теперь распространялись и на кинематограф. Кроме того, Циммерман имел неограниченную возможность изменять название сочинения по своему усмотрению, самостоятельно осуществлять необходимые типографские корректурные правки, транспонировать сочинение в другие тональности, издавать его в отрывках и переложениях для других исполнительских составов и адаптациях³.

Прибыль от последующих договоров с Вильгельмом Циммерманом как с единоличным владельцем издательства вряд ли могла сильно обрадовать композитора. Так, в октябре 1928 года за Второй фортепианный концерт ор. 50 он получил только единовременный гонорар в размере 500 американских долларов⁴. Пятипроцентная тантьема применялась к «Трем гимнам труду» для фортепиано ор. 49 и Шести сказкам для фортепиано ор. 51 (договор от 1 апреля 1929 года), причем четверть тиража и 15 % от возможного переиздания освобождались от всяких отчислений автору⁵. За Сюиту-Вокализ ор. 41 № 2 и Семь песен на стихотворения А. С. Пушкина ор. 52 по контракту от 1 июля 1930 года опять полагался только единовременный гонорар, на сей раз в размере 450 долларов⁶. Наконец, последний договор, датированный 22 августа 1930 года⁷, устанавливал новую методику расчета гонорара, распространявшуюся как на новые, так и на все предшествующие произведения, и предусматривал ежемесячный аванс:

¹ Имеется в виду российский лесопромышленник Митрофан Петрович Беляев (1836–1903), основатель издательства *M. P. Belaieff* в Лейпциге.

² *Рахманинов С. В.* Литературное наследие. Т. 2. С. 185.

³ РНММ. Ф. 132. № 2633. Л. 6–7.

⁴ РНММ. Ф. 132. № 2634. Л. 7–8.

⁵ РНММ. Ф. 132. № 2635. Л. 8–9.

⁶ РНММ. Ф. 132. № 2636. Л. 9–10.

⁷ РНММ. Ф. 132. № 2637. Л. 10–12. Оригинал на немецком языке.

Между господином профессором Н. Метнером и музыкальным издательством Вильгельм Циммерман, Лейпциг, заключено следующее соглашение:

I.

С 1 июля 1930 года по июнь 1933 года включительно господин проф. Метнер получает ежемесячную гарантийную выплату в размере 100 долларов в счет гонорара за свои сочинения.

II.

Во все предшествующие соглашения вносятся изменения величины тантьемы, которая устанавливается в размере 5 % от розничной цены. В соглашениях по ор. 38, ор. 39 и ор. 40 вносятся поправки, согласно которым отдельные номера из этих произведений тантьемой не облагаются. Аналогичным образом тантьемой не облагаются [отдельные] песни из ор. 36 и ор. 37.

III.

Для новых сочинений в основу положены следующие расчеты:

Песни: единовременный гонорар в размере 40 долларов за песню.

Отдельные скрипичные произведения и подобные им: единовременный гонорар в размере 50 долларов за пьесу.

Сонаты любого вида: единовременный гонорар в размере 150 долларов.

Отдельные небольшие фортепианные пьесы наподобие «Сказок»: тантьема в размере 5 % от розничной цены при авансе в размере 100 долларов за пьесу.

Сборники среднего объема с фортепианными пьесами средней сложности или легкими: единовременный гонорар в размере 250 долларов за сборник.

Камерно-музыкальные сочинения: единовременный гонорар в размере 250 долларов.

Оркестровые сочинения: тантьема в размере 10 % от выручки при авансе в размере 300 долларов.

IV.

Выплаты за переиздания произведений, подпадающих под отчисление тантьем, производятся в полном объеме после изготовления тиража, а не после продажи экземпляров. Тантьемой не облагаются 25 % тиража первого издания нового произведения и 15 % тиража последующих изданий или переизданий нового или давно сочиненного произведения.

V.

Права на издание альбомов любого вида остаются за издателем.

VI.

Доходы от воспроизведения сочинений механическими инструментами или в звуковых фильмах распределяются между композитором и издателем.

VII.

Перерасчет производится 1 июля.

Но уже следующим летом случилась первая задержка регулярного платежа из-за разразившегося банковского кризиса в Германии. В извещении от 22 июля 1931 года о получении нот Романтической сонаты ор. 53 № 1 для фортепиано Вильгельм Циммерман сообщил: «Волей-неволей мне пока что придется оставить рукопись у себя, так как я хочу выждать развитие событий следующей недели, прежде чем что-нибудь давать в гравировку, то есть брать на себя платежные обязательства. Принимая во внимание, что я в данный момент не могу распоряжаться своим счетом вследствие известных событий в Дармштадтском и национальном банке¹, хотел бы уже сегодня сообщить Вам, что не смогу вовремя перевести причитающиеся Вам 100 долларов»².

Несмотря на полное восстановление работы банков с 5 августа 1931 года, Метнер не получил гарантийный платеж ни в августе, ни в течение следующих двух месяцев. Композитор с пониманием отнесся к финансовым трудностям Циммермана, но любой ценой желал добиться публикации Романтической сонаты. Ради этого он даже пошел на блеф, сообщив о поступившем ему выгодном предложении некоего канадского издателя. Эффект, однако, оказался прямо противоположным тому, на что рассчитывал Метнер. Циммерман не только без промедления возвратил рукопись, но даже приветствовал появившуюся возможность публикации за пределами Европы. В сопроводительном письме от 14 сентября 1931 года он отметил, что «на данный момент резкое обострение всеобщего кризиса в Германии, и правда, позади, но, несмотря на все это, ситуация столь неясна и неопределенна, а общая перспектива на зиму столь мрачна, что дело по-прежнему сильно страдает, и можно с уверенностью ожидать, что этот зимний сезон будет протекать еще более неблагоприятно, чем предыдущий. Вы поймете, что в нынешнее время я не хочу приступать к такому объекту, как „Соната“, дорогостоящему в производстве и с минимальными шансами на реализацию»³.

Несколько месяцев спустя блеф с предложением канадского издателя раскрылся⁴. Тем не менее Метнер нашел возможность публикации Романтической сонаты, как и сочиненной позднее Грозовой сонаты ор. 53 № 2, в Париже благодаря поддержке их общего с Рахманиновым друга, скрипача и композитора Юлия Эдуардовича Конюса (1869—1942). Поставленный об этом в известность, Вильгельм Циммерман согласился взяться за распространение тиража при соблюдении некоторых условий в оформлении издания. Они изложены в его письме от 4 мая 1932 года супруге Метнера Анне Михайловне

¹ Обслуживание клиентов в Дармштадтском и национальном банке было приостановлено 13 июля 1931 года.

² РНММ. Ф. 132. № 2698. Л. 113. Оригинал на немецком языке.

³ РНММ. Ф. 132. № 2699. Л. 114. Оригинал на немецком языке.

⁴ РНММ. Ф. 132. № 2700. Л. 117.

(она временно вела всю деловую переписку, так как сам композитор впал в депрессию из-за событий прошлых месяцев):

Внешнее оформление и название издательства должны быть точно такими же, как у предыдущих произведений, с тем чтобы сонаты были бы внешне узнаваемы как вышедшие у Циммермана. Внутри обязательно должна быть помещена надпись на французском: «Права на исполнение защищены». Должен быть указан номер издания: № 11547 для первой сонаты, № 11548 для второй сонаты¹.

В следующем письме Анне Михайловне Метнер от 20 мая 1932 года Вильгельм Циммерман изложил условия распространения тиража:

Рассчитываться с Вами за эти произведения я буду таким образом, чтобы в январе и июле Вы получали расчет за экземпляры, проданные в предыдущем полугодии за вычетом количества подаренных мной экземпляров.

Прямо сейчас мне понадобится целый ряд бесплатных экземпляров, потому что мне нужно разослать их всем специализированным газетам и некоторым известным деятелям искусства.

В качестве тантъемы за эти произведения я буду отчислять Вам 20 % от розничной цены. Цену я установлю после получения экземпляров; я думаю, что она, вероятно, составит 5 марок².

Сотрудничество Метнера с Вильгельмом Циммерманом завершилось публикацией «Романтических эскизов для юношества» ор. 54 и «Темы с вариациями» ор. 55 осенью 1934 года. Оба произведения были созданы по настоянию издателя и распространялись им как образцы педагогического репертуара для фортепиано, спрос на который неожиданно возрос.

Обосновавшись с октября 1935 года в Лондоне, Метнер предпочитал британских издателей. Коммерческие предложения Вильгельма Циммермана, вероятно, уже не казались ему привлекательными. Встретившись с композитором в конце 1937 года во время своей деловой поездки в Англию, Циммерман констатировал 21 марта 1938 года:

После моего отъезда из Лондона в декабре [1937 года] я снова и снова прокручивал в голове издательские дела, пытаюсь найти способ, который позволил бы мне оставаться Вашим издателем на выгодной для Вас основе. К сожалению, я пришел к выводу, что удовлетворяющего всех нас варианта не существует³.

И без того шаткое финансовое положение издательства усугубилось с началом Второй мировой войны. Работа предприятия ограничилась редки-

¹ РНММ. Ф. 132. № 2701. Л. 119. Оригинал на немецком языке.

² РНММ. Ф. 132. № 2703. Л. 120. Оригинал на немецком языке.

³ РНММ. Ф. 132. № 2718. Л. 141. Оригинал на немецком языке.

ми публикациями, для каждой из которых требовалось специальное разрешение властей. После внезапной смерти Вильгельма Циммермана 24 марта 1946 года управление делами перешло к его вдове Эдит (урожд. Криклер, 1900—1975). Поскольку в послевоенном Лейпциге возникли непреодолимые препятствия с получением издательской лицензии, весной 1949 года фирма переехала во Франкфурт-на-Майне. Там был налажен выпуск музыкально-педагогической литературы с целью наращивания средств для инвестиций в менее прибыльные издания.

Как только финансовое положение выправилось, Эдит Циммерман возобновила контакты с некоторыми композиторами, в том числе с Метнером. Его Третий фортепианный концерт ор. 60 в переложении для двух фортепиано, Две элегии ор. 59 для фортепиано и Квintет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели появились в каталоге фирмы уже после смерти композитора. Кроме того, периодически перепечатывались с оригинальных выпусков все предшествующие его опусы, опубликованные с начала 1920-х годов.

Той же позиции в отношении наследия Метнера, возведенного в ранг знаковой фигуры издательства, придерживалась дочь Эдит Циммерман, Майя-Мария Райс (1929—2000). Во время ее руководства музыка композитора неоднократно переиздавалась вплоть до начала 1990-х годов.

Самые же первые, дотиражные циммермановские экземпляры с многочисленными авторскими правками, вывезенные в Москву Анной Михайловной Метнер, послужили главным источником для публикации соответствующих опусов в собрании сочинений композитора, выпущенном Государственным музыкальным издательством в 1959—1963 годах, то есть фактически сыграли ключевую роль в возвращении и популяризации его наследия в России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Б. Циммерман // Граммофонный мир. 1913. № 13 (1 сент.). С. 16.
2. Ломтев Д. Г. Ассортимент и коммерческие стратегии музыкального издательства Юлиуса Генриха Циммермана // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 3 (42). С. 182—198.
3. Ломтев Д. Г. Ассортимент музыкальных инструментов фирмы «Юлий Генрих Циммерман» и его потребители // Временник Зубовского института. 2023. № 2 (41). С. 205—224.
4. Ломтев Д. Г. Механические музыкальные инструменты в ассортименте фирмы «Юлий Генрих Циммерман» // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 2 (45). С. 48—65.
5. Ломтев Д. Г. Учебно-методические пособия в издательстве Юлиуса Генриха Циммермана: коммерческие интересы на службе музыкального образования // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 2 (41). С. 66—91.
6. Н. К. Метнер: Воспоминания. Статьи. Материалы / Сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1981. 352 с.
7. Метнер Н. К. Письма / Сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1973. 615 с.
8. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. / Сост. и ред. З. А. Апетян. Т. 2. М.: Советский композитор, 1980. 584 с.

9. *Heise B.* Zwischen St. Petersburg und Leipzig: Julius Heinrich Zimmermann und sein erfolgreiches Musikalien-Unternehmen // Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der musica sacra bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos / Hrsg. von Stefan Keym und Stephan Wünsche. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2015. S. 672–678.
10. *Herchenröder S.* 125 Jahre Zimmermann Frankfurt: Jubiläums-Festschrift. Frankfurt am Main: Zimmermann, 2001. 56 S.
11. *Lomtev D.* Deutsche in der musikalischen Infrastruktur Russlands. Lage (Westf.): BMV Robert Burau, 2012. 264 S.

Аннотация

Малоизвестные и ранее неопубликованные архивно-рукописные источники проливают свет на деловые взаимоотношения Николая Карловича Метнера с его главными издателями в 1922–1934 годах — Августом и Вильгельмом Циммерманами. Их стремление публиковать сочинения композитора, несмотря на ограниченную востребованность его музыки у покупателей, а также создать для его творческой работы максимально благоприятные финансовые условия, насколько это позволяла постоянно ухудшающаяся экономическая ситуация, приведшая к банковскому кризису 1931 года в Германии, можно проследить по приведенной переписке и договорной документации.

Abstract

The article explores the business relations between Nikolai Medtner and his publishers in 1922–1934, the brothers August and Wilhelm Zimmermann, based on little-known and previously unpublished handwritten archival documents. They released Medtner's works despite limited customer demand for his music. They also provided the best possible favorable financial conditions for his artistic activity despite a steadily deteriorating economic situation that led to a banking crisis in Germany in 1931.

- ✓ *Ключевые слова:* Юлиус Генрих Циммерман, Николай Карлович Метнер, издательский договор, тантьема, гонорар.
- ✓ *Keywords:* Julius Heinrich Zimmermann, Nikolai Medtner, publishing contract, profit sharing, honorarium.

Раскрытие национального как универсального в композиторской школе Альберта Лемана: симфония «Золотая Орда» Азамата Хасаншина¹

УДК
78.071.1 + 78.082.1

БАРКАЛАЯ НИНО ОТТОВНА

Кандидат искусствоведения, кавалер Ордена искусств и литературы Франции, доктор эстетики и музыковедения, Университет «Париж VIII»; доцент, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)

BARKALAYA NINO O.

PhD (History of Art), Chevalier of the Order of Arts and Letters of France, Doctor of Aesthetics and Musicology, University of Paris VIII; Associate Professor, Moscow State Conservatory (Moscow, Russia)

E-mail: nina_barkalay@mail.ru

«Один из принципиальных (может быть, и „вечных“) вопросов — что такое национальное и что такое универсальное, где пролегает между ними демаркационная линия, где начинается одно и кончается другое, и если одно — в другом, то как они сочетаются, сплавляются, взаимодействуют?»²

Как-то раз профессор и многолетний заведующий кафедрой композиции Московской консерватории Альберт Семенович Леман в разговоре со мной посетовал на то, что опора на национальное в творчестве часто не в лучшую сторону влияет на становление индивидуальности композитора. Связывая себя с национальным, можно впасть в великий соблазн опереться лишь на многовековые формы и формулы. Еще бóльшим сюрпризом стала для меня его мысль о том, что подчас чем сильнее и совершеннее национальный фольклор, тем большее «давление» он оказывает на композитора. По его мнению, эпигонское отношение к традиции может негативно повлиять на один из важнейших стимулов творчества композитора, каковым является стремление к новизне, к реализации принципа *inventio* («изобретения»).

¹ Статья написана по итогам исполнения симфонии Национальным симфоническим оркестром Республики Башкортостан (Госоркестром Башкирии) в концерте «Золотые страницы башкирской классики» (24 марта 2022 года, Государственный концертный зал «Башкортостан», Уфа). Дирижер — заслуженный артист Республики Башкортостан Дмитрий Крюков, солисты — народная артистка Республики Башкортостан Айгуль Муратова (альт) и заслуженный артист Республики Башкортостан Аяз Нухов (виолончель).

² *Гаврилова Н. А.* К проблеме национального в музыке XX века // Пособия по истории зарубежной музыки. Вып. 1. М.: Музыка, 2003. С. 2.

Уточним, однако, что в качестве «национального» подчас подразумеваются самые разные вещи. Сегодняшнее состояние мировой культуры, как это бывает присуще моментам смены исторических парадигм, как никогда противоречиво. Метафорой композиторского творчества может служить образ Вавилонской башни: чем современнее, тем «выше», то есть «дальше» от реальности; а в данном случае — сколько творцов, столько и «языков» или композиторских техник. Далеко неслучайно, что ко второй половине XX века техника или, точнее, техники выдвинулись на первый план именно в тот момент, когда иллюзия всеобщего, целостного и совершенного в эстетическом смысле музыкального языка отошла в прошлое.

Уже более века одни композиторы ищут вдохновение в операциях со звуком, другие — в прикладных и синтетических видах искусства, третьи — в привнесении в музыкальную ткань формальных идей, почерпнутых из науки, религии, философии, психоанализа, архитектуры, цифровых технологий или музыкальных культур, не связанных с местом рождения и формирования композитора. Однако существует относительное меньшинство авторов, которые находят основы своего языка в собственном национальном фольклоре.

Хорошо известно, что вплоть до конца прошлого века такие понятия, как авангард, актуальность, постмодерн, воспринимались в отечественной аудитории остро и подчас драматично, что было связано в большей степени с исторической ситуацией и вмешательством в творческий процесс сфер, стоящих вне искусства, но пытавшихся им управлять. Есть и исследования, связанные с влиянием внешних факторов на бытие искусства, будь то литература, кино или музыка. Однако необходимо помнить, что, помимо исторического контекста, на язык искусства влияет личность, поставленная в предложенные обстоятельства. Влияние это выражается двояко. С одной стороны, кроме обстоятельств непреодолимой силы, никто и ничто не может помешать творческой личности творить свои миры. Иногда это происходило в ситуации полной и подчас тотальной изоляции: в заключении (В. П. Задерацкий), внутренней или реальной эмиграции (Д. Д. Шостакович, И. А. Вышнеградский, Н. Б. Обухов), часто без малейшей надежды на прижизненное воплощение своего замысла. С другой стороны, само человеческое сообщество является в каком-то смысле индивидуумом. Оно творит в тесной взаимосвязи как с культурными кодами и генезисом, так и с самой логикой Бытия, не исчерпывающейся ни историческими обстоятельствами, ни социумом, ни идеологией и повседневной конъюнктурой. Таково и существование культуры этносов. (Сфокусируемся в данном случае именно на этом понятии, ибо под «нацией» или «народом» сегодня подразумевают слишком многое и разное.) Так и в пространстве советской и постсоветской культуры параллельно существовали и сосуществовали, подчас даже в творчестве одного композитора, два магистральных направления, одно из которых принято связывать с традицией, включающей и фольклор, с этносом, тогда как другое — с современностью как бы «вне этноса».

Необходимо вспомнить, что сама концепция культуры этноса в прошлом веке в нашей стране формировалась в жестких рамках «новой религии» коммунизма и мессианской роли отдельного класса, стоящего «выше и над» этносом как таковым. Развитие и Бытие культуры этносов трактовалось как средство достижения этой цели. Именно эта концепция была в основе культурной политики в отношении национальных республик. Одновременно с поддержкой национальных форм искусства современной академической музыке навязывались клише, связанные с состоянием национальных композиторских школ вовсе не XX, а предшествующего ему XIX века. При этом основной акцент делался на этнографических исследованиях, проводившихся с целью использования собранного материала в произведениях академических форм и жанров классико-романтического периода. Важнейшим приемом стало прямое или косвенное цитирование народных напевов.

В этой связи разговор с А. С. Леманом (состоявшийся примерно в середине 1990-х) показался мне в свое время тем более интересным, что и сам композитор как раз принадлежал к поколению музыкантов, для которых любая национальная традиция являлась непреложной ценностью. На этом постулате в отечественном музыкознании была построена целая концепция развития композиторских школ именно как школ национальных. Вспомним, что она была ярчайшим образом сформулирована и обоснована в фундаментальной работе Виктора Цуккермана «„Камаринская“ Глинки и ее традиции в русской музыке»¹.

Одной из важнейших тем творчества и самого Лемана был также татарский и башкирский фольклор. В частности, он является автором первого в истории татарской музыки инструментального Концерта для скрипки с оркестром (1951) и «Башкирской рапсодии» для скрипки и фортепиано (1968). Леман был первым профессиональным педагогом-наставником, возглавившим композиторское образование в республиках Урало-Поволжья. При этом фольклор, как и национальное самосознание в целом, не подавил творческую индивидуальность его учеников. «К проработке этнического, национально ориентированного материала он относился особо тщательно, порой безжалостно...» — пишет о своем Учителе Азамат Хасаншин².

В педагогической концепции Лемана целеполаганием становится выявление индивидуальности композитора. «Школа Лемана — это школа „нахождения тождества с самим собой“», тогда как «задача национального творца — вернуть в общественное бытие то, что некогда данный этнос сохранил в себе как неповторимую уникальность»³. Исходя из этого, композитор должен ра-

¹ Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М.: Музгиз, 1957.

² Хасаншин А. Д. Композиторский стиль обучения А. С. Лемана и эстетическая форма модерна // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 1.

³ Там же. С. 33.

ботать с фольклором не как с привнесенным извне «химическим» элементом прикладного характера, а вводя собственное сознание в состояние гармонии с ним. И именно посредством этого он обращается к Бытию своего этноса. Далеко не случайно также, что главным и наиболее естественным «инструментом» для воплощения этой идеи становится большой симфонический оркестр, поскольку именно этот музыкальный организм предоставляет неограниченные возможности в плане инвариантности работы с тематическим материалом, что как нельзя лучше соответствует фольклорной традиции.

Азамат Хасаншин принадлежит ко второму поколению творческой династии композиторов Башкортостана. Его отец — Данил Давлетшинович Хасаншин (род. 1937) — яркий последователь композиторской и, в более широком смысле, эстетической школы Альберта Лемана¹. Основным методом этой школы являлся жесточайший отбор или фильтр, благодаря которому из изначального материала отсекается все «не свое». В этом контексте национальный эпос, метаинтонационный язык, как и музыкальный жанр и форма, являются лишь способами индивидуального воплощения собственных идей. Именно полученный в результате данного процесса композиторский текст приобретает характер мета- и гипертекстуальности.

Симфония Азамата Хасаншина «Золотая Орда» была написана в 2009—2013 годах². Она представляет собой на первый взгляд традиционный четырехчасовой симфонический цикл. Работа с этническим материалом здесь происходит на уровне микротематических элементов в виде мельчайших лексем — языковых «квантов» национальной музыкальной традиции, включающих самые разнообразные типы мелизаматики и определенный набор

¹ Д. Д. Хасаншин обучался у А. С. Лемана в Казанской государственной консерватории в 1968—1973 годах.

² Симфония состоит из четырех частей:

I. «Kursak il» («Земля половецкая»).

II. «Baturzar beigehe» («Состязание батыров»).

III. «Kjuu» («Напев»).

IV. «Hungy alysh» («Последняя битва»).

Краткая программа симфонии, заявленная автором:

«Тема гибели, „заката“ империй в наше время становится невероятно современной. Размышления композитора об этом вылились в большое симфоническое полотно, повествующее о прекрасных и трагических событиях прошлого — событиях, которые удивительным образом корреспондируют с настоящим. Программная симфония „Золотая Орда“ (Altun Urda), работа над которой началась в 2009 году, а закончилась в 2013-м, посвящена яркой и трагической судьбе этого самого могущественного государства Евразии XIII—XV веков. Симфония рассказывает о бескрайних просторах „Степи половецкой“, показаны моменты игр и схваток, лирические эпизоды сменяет песнь *узана* (*кюйши, йьрау*) — сказителя-импровизатора. Но веселье и спокойствие сменяется братоубийственной войной, в которой гибнет Орда... И вновь воцаряется спокойствие Великой Степи, только где-то вдали, очень далеко — проносится чья-то конница... Золотая Орда как государство было непобедимо, но оно распалась изнутри — власть и народ перестали понимать друг друга... Эта история — важное наизидание для нас и наших потомков».

штрихов, имитирующих характерную тембросонорику этнических инструментов. Особую роль играет и специфическая трактовка пентатоники с внедрением в нее элементов хроматики. В музыке также присутствует характерная образность, мигрирующая между двумя «полюсами» — глубокой *индивидуальной* медитацией и *коллективной* пляской в «братском суфийском кругу». Последняя выражена типичными ротативными круговыми движениями, вовлекающими участников в некое подобие экстатического состояния (радения).

По словам автора, данная образность навеяна религиозной эстетикой суфизма и так называемой «фанá» (от арабского «умирание, тление, уход в небытие») — философской концепцией растворения личности в Абсолюте. Музыка симфонии коррелируется с многослойным ассоциативным рядом и связана с музыкальными жанрами и формами как европейского, так и восточного происхождения, как с традиционной *монодией* эпических сказаний и мистических музыкально-религиозных практик (макам, кюй), так и с *многоголосным* музыкальным мышлением европейского симфонического цикла с присущим ему конфликтным дуализмом тем. Однако важно отметить, что ни один из элементов этого ассоциативного ряда не становится доминирующим и не входит в противоречие друг с другом. Стил партитуры говорит скорее о выраженном ощущении *иррациональности* этнического по своей природе метаинтонационного языка. Каждая часть вызывает совершенно определенную гамму ассоциаций, что прямо согласуется с их названиями и авторской программой, которая, однако, не является буквальной. Она лишь призвана поддержать тот ассоциативный ряд, который прочитывался бы даже в случае, если бы данная партитура была представлена без нее.

Так, в Первой части — «Земля половецкая» — на фоне колористического остинато оркестра звучит цепь выразительнейших сольных и ансамблевых «квазикаденций», где основные интонационные элементы представлены в партии солирующего альта, виолончели и группы деревянных духовых. В сольных партиях альта и виолончели здесь воспроизводится метаинтонация своего рода «горлового пения» в обрамлении тембрового оркестрового многоголосия. Естественность течения мысли воплощена в периодически повторяющемся приеме: вначале интонация или сжатый тембромотив перерастает в краткий мотив, а тот, в свою очередь, — в тему. Здесь происходит как бы первое представление или знакомство с главными «героями» этой музыкальной драмы, соло которых темброво и динамически оттенены оркестром. Несмотря на сжатость тематических элементов, музыка первой части воспринимается как широко развернутое единое целое и не прерывается даже в мгновения тишины. Гармония природы выражена здесь в ощущении уравновешенности звукового баланса между оркестровой тканью и возникающими из ее плоти инструментальными соло. Тембровый фон оркестра напоминает дыхание Великой Степи. Не менее важно и зримое ощущение

ние моментов тишины, возникающее благодаря фразировке, динамическому дыханию и фактурно-тембровым краскам. Картина природы сочетается с образом эпического сказа-повествования, подготавливающего слушателя к предстоящему действию. В заключении этой части мы слышим резюмирующий пентатонический хорал. Если образно обозначить основные элементы «драмы», то это главная и выраженно субъективная по характеру тема в дуэте солирующих альты и виолончели; мотив предрассветного пения птиц у деревянных духовых, символизирующий объективный мир природы; и «глас судьбы» (внезапный восход солнца, взмывающего из-за гор) в облике пентатонического хорала у меди. Интересно, что «голос» альты выкристаллизовывается из одного-единственного звука с множеством украшений, образ природы — из четырех звуков с опеванием, а «судьба» — в облике нисходящего пентатонического мотива. В конце части все «герои» воспроизводят мотивы друг друга, а «субъективные» соло альты и виолончели вбирают в себя все остальные мотивные элементы.

Тема второй части («Состязание батыров») вступает *attacca* в момент заключительной кульминации первой, резко контрастируя с предыдущим материалом. Ее явно воинственный характер сказывается и в оркестровке, в которой основную роль играют ударные и медь, и в изощренной ритмике. В отличие от предыдущей части, здесь уже звучат отдельные соло ударных инструментов — литавр и барабанов. Впечатляет основная тема, неожиданно проходящая у меди в увеличении, — «тема батыров-воинов», представленная в виде пентатонического хорала. Интересно, что хоралом здесь внезапно прерывается предшествовавшая ему народная пляска. Гармонический язык части почти полностью лежит в сфере пентатоники, являющейся одной из важных составляющих башкирского фольклора. Однако автор обращается с ней как с европейским ладом, применяя секвентные модуляции с полутоновыми сдвигами и хроматическими вкраплениями. Основными интонационными матрицами этой части являются интервалы чистой кварты и квинты. Именно на их основе возникает ряд разнохарактерных пентатонических тем. В эпизодах второй части повествовательный тон сочетается с добродушным юмором, а воинственность — с благородным восхищением доблестью состязающихся в честном поединке бойцов. Здесь ритмическая прихотливость связана с искусной тембромотивной работой, где полифоническая обработка тем соседствует с политональными наложениями. Часть очень динамична по своему характеру также и благодаря частым сменам темпа. Сочетание метрической и ритмической переменности ярко иллюстрирует смены настроений «главных действующих лиц», их воинскую хитрость и сноровку. Столь детальная работа с темпоритмом всегда представляет большую проблему для исполнения симфоническим оркестром. Но в данном случае оркестр под управлением дирижера Дмитрия Крюкова с легкостью справля-

ется с этой непростой задачей. Оркестр играет словно в едином порыве, захваченный настроением действующих «персонажей».

Однако центральной и важнейшей для содержания всего цикла является третья, лирическая часть цикла, название которой, в отличие от других, не является программным. *Кюй* — важнейший жанр башкирского фольклора. Эта музыка как бы вновь рождается из тишины. Ее теплые и нежные образы проникнуты глубоким трагизмом. Они воплощаются в сложной и необычайно выразительной партитуре с богатой оркестровой палитрой, полной звукового волшебства. Так же как и в Первой части, здесь используются пентатоновые гармонии и политональные наложения. Это самая крупная по своей продолжительности часть, где внимание слушателя, однако, ни на мгновение не ослабевает, поскольку материал постоянно видоизменяется и время становится текучим. На этот раз элементы хорала, звучавшие ранее у меди, представлены у низких струнных. Далее следует ряд сольных эпизодов, которые после кульминации приходят к начальному мотиву. Красота этой части заставляет вспомнить об оркестровой палитре таких сочинений, как «Ноктюрны» Дебюсси или сюиты из балета «Дафнис и Хлоя» Равеля. Соло кларнета в начале части напоминает также партию саксофона в срединном эпизоде первой части «Симфонических танцев» Рахманинова. Здесь вновь возникает картина дышащей, трепещущей перед рассветом Великой Степи, но постепенно цепь кратких сольных эпизодов с мотивными подхватами и продолжениями приводят к центральному эпизоду, где на фоне арф и вибратона вновь звучит голос альта с главной темой из Первой части, развивающейся из одного-единственного звука, обрастающего украшениями. Это центральная лирическая кульминация Симфонии. Звучание основного мотива остается здесь неизменным, но главная тема сильно расширена и звучит скорее в трагическом тоне, напоминая плач. В ней виолончельные фразы пиццикато накладываются на вибрирующий, трепещущий (как бы задыхающийся) низкий тембр альта. После мощной кульминации с медными духовыми эту часть замыкает арфовый эпизод, но на этот раз уже в сильно сокращенном виде.

В финале симфонии («Последняя битва»), вступающем, как и Вторая часть, также *attacca*, происходит множество событий. Во вступлении, которое как бы продолжает предшествующую часть, звучит развернутый ансамбль альта и виолончели, который сменяет соло гобоя. Вновь возникает образ дыхания Великой Степи, но на этот раз это явное затишье перед бурей. В музыке ощущаются напряжение и тревога. Ее развитие, как и предыдущих частях, приводит к хоралу, но на этот раз звучащему у высоких струнных. На его фоне разворачивается соло гобоя и валторны. Устрашающий мотив литавр предваряет унисонную пентатонического тему-гимн шагающих огромных масс вооруженных людей, «ход» ордынского войска. На фоне продолжающегося хорала у струнных мы слышим отдельные голоса перекликающихся унисонов духовых. Здесь важную роль играет сочетание ритмической регулярности и иррегулярности, полиритмические и полигармонические соче-

тания, динамическое усиление и темповые сдвиги. Благодаря этим приемам, напряжение постоянно нарастает и входит в контрапунктическую разработку, где отдельные разрозненные мотивы рисуют картину громадной битвы со сражающимися внутри общей панорамы воинами. Здесь особую роль играет полифоническая разработка мотивов, сквозь которые звучит основная тема-гимн. Медленный эпизод с солирующей валторной прорежен ударными и медью — это своего рода эпический комментарий к разворачивающемуся действию. Здесь применяется очень интересный драматургический прием. Музыка как бы течет в двух параллельных временах: в момент непосредственно кровавой битвы и во время эпического сказа о ней. Это своего рода взгляд в прошлое и настоящее из глубин вечности. В кратких медленных эпизодах «Битва», каждый раз прерываясь в кульминационной точке, как бы обзревается с высоты птичьего полета. Второй эпизод открывается унисоном струнных, переходящих в соло флейты и скрипки, на фоне которых возникают флажолеты и вступает солирующая виолончель. В конце музыка неожиданно прерывается и исчезает словно видение. Интересно, что такой, словно «прерванный», финал как нельзя лучше соответствует эпическому содержанию этой Симфонии, где нет резюмирующего акцента, поскольку эпическая драма и не может его иметь. Это скорее картина, запечатлевшаяся в памяти веков. Такого рода эпическая картинность делает исполнение каждой части по отдельности вполне возможным.

Продемонстрировав в своей симфонии высокую степень владения оркестровым письмом, автор опирается на *особое чувство времени*, связанное с глубокой рефлексией об истории своего народа. Мышление и восприятие музыкального времени через эпическое время здесь связано с драматургией особого рода, которая обращается ко всем вместе и к каждому в отдельности. Далекое не случайно, что почти каждому инструменту оркестра и отдельной оркестровой группе поручается солирующий эпизод, подобно тому как каждый воин вносит свой вклад в общее дело. Этой задаче как нельзя лучше соответствует высокий уровень исполнения, продемонстрированный солистами Национального симфонического оркестра Республики Башкортостан Айгуль Муратовой (альт) и Аязом Нуховым (виолончель). Сложнейшая фактура здесь полностью прослушивается. Симфония исполнена на одном дыхании и с огромным воодушевлением. Чувствуется, что композитор затронул в своей музыке такие внутренние струны, которые никого не оставили безучастным. Именно в такой живой и органичной выразительности, в которой воля композитора сливается в единое целое с духовными устремлениями музыкантов оркестра, блестяще исполнившими сложную современную партитуру, и проглядывается универсальность проявления национального в современной музыке.

Симфония Азамата Хасаншина органически связана с эстетической концепцией школы Лемана. На данном примере хорошо просматриваются важ-

ные тенденции, связанные как с историей, так и с нынешним состоянием отечественной симфонической музыки, где национальное стало органичным продолжением традиций русского музыкального ориентализма XIX и неофольклоризма XX века. Важно отметить, что возможность слияния национального с универсальным с особой ясностью заметна в таком знаковом жанре европейской музыки, как симфония.

Связанные с национальными истоками художественные потенции продолжают развиваться и обогащаться. Однако национальное уже далеко выходит за рамки прикладного явления и перманентно стремится к универсальности. Сегодня оно приобретает новые импульсы, связанные не только с непрерывным внутренним диалогом, но и с естественным дуализмом: времен — настоящего и прошлого; форм искусства — современного и традиционного; и самих носителей национальной культуры, осмысливающих внутри себя собственную культуру как культуру универсальную и общемировую. В итоге — сочинения, где художник осмеливается позволить национальному играть сущностно-образующую роль, подразумевают одновременное сосуществование в их ткани повествования разных, подчас диаметрально противоположных текстов — рождающих, тем не менее, единый, целостный и неделимый *метатекст*. Художник мыслит собственную культуру в принципиально ином ракурсе, связанном с состоянием не извне, как это было в прошлом, а изнутри той национальной культуры, представителем которой он является.

Вместо Послесловия (небольшое интервью с автором симфонии)

— Почему ты преимущественно пишешь для симфонического оркестра, причем в традиционных жанрах (симфония, инструментальный концерт и др.)? Сейчас большинство композиторской молодежи использует возможности электроакустической музыки, творит в перформативных жанрах либо пишет камерную музыку.

— Во-первых, я считаю, что потенциал симфонического оркестра еще далеко не исчерпан (ни тембрально, ни по техническим возможностям как совместной игры целостного коллектива, так и самых различных ансамблевых сочетаний внутри него). Во-вторых, когда мы продолжаем линию академической музыки для симфонического оркестра, то этим, на мой взгляд, несколько не отодвигаемся *в прошлое* музыки, а, напротив, продолжаем дело тех, кто первым начал писать симфонии классического образца (начиная с мангеймцев), продвигая *в будущее* жизнь этих жанров и, одновременно (если новые сочинения будут достойными), этим же самым мы изменяем понимание музыки *прошлого*, а не только сегодняшнее состояние (*настоящее*) этого вида искусства. В одной из диссертаций я недавно прочитал, что к среднему

периоду творчества Гайдна в Западной Европе уже было написано и исполнено около десяти тысяч симфоний (!). И в XVIII, и в XIX веке они регулярно печатались и рассылались вместе с шахматными задачами и поваренными книгами по всему миру (в том числе в центры английских и французский колоний). Именно такой колоссальный накопленный *количественный* «ресурс» в этом жанре (даже если не брать во внимание уровень этих сочинений), конечно же, предопределил прорыв в появлении нового *качества* — симфонизма позднего Гайдна, бетховенского и постбетховенского оркестрового стиля. Если ослабить интенсивность написания оркестровой музыки, то это приведет к тому, что в какой-то момент европейский симфонизм станет исторически замкнутым — важным, но все-таки эпизодическим, *изолированным* явлением прошлого (подобно тому, как ими стали мотет, мадригал и многие другие жанры, «музеефицировавшиеся» в свое время).

— **Раньше считалось, что симфония — это прямой аналог романа, «жанр высоких обобщений». Можно ли сейчас так же сказать о современном симфонизме?**

— Да, конечно, мы должны на это надеяться и верить в это. Именно такой (достаточно традиционный по музыкальному языку) музыкальный язык моей симфонии, как мне представляется, продолжает в каком-то смысле *вечную культурологическую традицию* Русского Востока. Если считать со времен взаимодействия Киевской Руси и половцев, то уже более тысячи лет идет культурное взаимодействие и взаимовлияние славян и тюрков, результаты которого, тем не менее, все еще остаются открытыми: с одной стороны, Россия тянется к Востоку, чувствуя свою близость к нему, с другой — все время пытается сохранить безопасную дистанцию (справедливо опасаясь того иррационального Ужаса — того Ничто, которое лежит в глубине степного, номадического мироощущения). Поэтому, на мой взгляд, тема Русского Востока никогда не прекратится, она устремлена в будущее. В моей симфонии «Золотая Орда» я постарался сделать акцент на неких архетипических «сюжетах», которые являются обобщающими в сегодняшнем понимании ориентальной тематики и одновременно показывают ее вечность и неизменность. Независимо от политической ситуации, темы Орды, Великой Степи, евразийства и др. всегда будут одним из синдромов русской культуры.

— **Это сочинение получило признание у слушателей не только в Башкирии. Хочу тебя с этим поздравить. К сожалению, это достаточно редкое явление для современной академической музыки.**

— Да, действительно, уже сейчас можно сказать, что у симфонии «Золотая Орда» счастливая судьба. Она несколько раз исполнялась в России, в том числе в Москве, в главном зале страны — Большом зале Московской консерватории, а также в Юго-Восточной Азии (Ханой, Государственный симфонический оркестр Вьетнама). Я благодарен дирижерам Рустэму Сулейманову (первому интерпретатору Симфонии), Роману Бельшеву, Zoe Zeniodi

(США), уже упомянутому Дмитрию Крюкову за их вдумчивый труд по воплощению моего очень непростого музыкального текста. Хочу добавить забавный факт — мое сочинение проникло и в неакадемическую среду массовой музыкальной культуры: главная тема финала симфонии (эпизод «хода» ордынского войска) стала популярной в качестве *рингтона* (заставки для телефонного звонка) в Урало-Поволжье и Казахстане. На сайтах, где скачивают рингтоны, вместе с рэп-композициями и «попсой» на татарском, башкирском и казахском языках, есть и этот фрагмент. Честно говоря, не знаю, как относиться к этому факту...

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаврилова Н. А.* К проблеме национального в музыке XX века // Пособия по истории зарубежной музыки. Вып. 1. М.: Музыка, 2003. С. 2–71.
2. *Хасаншин А. Д.* Композиторский стиль обучения А. С. Лемана и эстетическая форма модели // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 29–35.
3. *Цуккерман В. А.* «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М.: Музгиз, 1957. 495 с.

Аннотация

Статья посвящена новым приемам претворения принципов универсального через этнически ориентированную современную академическую музыку многонациональной России. Анализируются приемы воссоздания специфических этнических принципов музицирования через современную композиторскую технику. В статье показано, что симфония «Золотая Орда» Азамата Хасаншина обладает всеми характерными неотъемлемыми признаками отечественного симфонизма и развивает его художественные традиции.

Abstract

The article is devoted to new methods of implementing the universal principles through ethnically oriented contemporary academic music of multinational Russia. Methods for recreating specific ethnic principles of musical performance through contemporary compositional techniques are analyzed. The article shows that the symphony *Golden Horde* by Azamat Khasanshin possesses all the characteristic and inherent features of Russian symphonic style and develops its artistic traditions.

- ✓ *Ключевые слова:* Русский Восток, симфонизм, Хасаншин, башкирская музыка, композиция XX века.
- ✓ *Keywords:* Russian East, symphonism, Khasanshin, Bashkir music, composition of the 20th century.

«Норма» — пространство слуха

ПОРФИРЬЕВА АННА ЛЕОНИДОВНА

*Кандидат искусствоведения, музыковед,
старший научный сотрудник, заведующая сектором музыки,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

PORFIRIEVA ANNA L.

*PhD (History of Art), Musicologist, Senior Researcher,
Chief of the Department of Music, Russian Institute
for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: porfira@yandex.ru

Прими, мой друг, моей печали дар.
Ведь красота сильней, чем сердце наше.
Она — гадательная чаша,
невероятного прозрачный футляр.
О. Седакова

В поверхностном художественном воображении опера «Норма» выглядит чем-то вроде обитого бархатом ларца, покоящего мировую драгоценность — мелодию из мелодий — каватину «Casta Diva». Люди постарше, вспоминая, мечтательно закатывают глазки и свидетельствуют, что после божественной Каллас и царственной Монсеррат в эту святыню больше некому вдохнуть душу. Вопрос «почему?» смешон. Потому, что дух романтического пафоса выветрился, испарился. Флакон, в коем он обитал, стал винтажной безделушкой, предметом коллекции, кажется, он больше не хранит побудитель катарсиса, открывающего глаза души.

Сложность отношений современного человека с итальянской романтической оперой онегинских времен обусловлена ею самой. Сочетая по меньшей мере три совершенно разнонаправленных тенденции, этот музыкально-сценический феномен может восприниматься тремя способами, в трех почти независимых смысловых плоскостях.

Следуя логике историко-эстетического образования, мы можем попробовать представить «Норму» в том обществе, в котором она возникла и которому нравилась. Проследить истоки и место в «музыкально-историческом процессе». Стоит также постараться понять, чем тронула Беллини французская трагедия и что из нее получилось.

Второй аспект, который неизбежно действует на восприятие, — это традиции итальянской оперной риторики, с полной неизбежностью превращающие действие в балаган. «Tardi», — почти утробным баритоном произносит prima donna, «O terror!» — замогильным piano отвечает ей хор: такова обыч-



Ил. 1. А. Санквирико¹. Священный лес

но довольно забавная, если смотреть на нее неромантическими глазами, схема кульминации и кризиса, ведущего к общей гибели². Кроме того, многие танцевальные мотивчики, образующие темы дуэтов и арий, кажутся сегодня катастрофически несоответствующими «важным» словам и побуждениям. Самые ходовые эмоции: гнев, нежность, раскаяние — на протяжении эпох рядились композиторами в то музыкальное платье, которое тогда носили: у Моцарта — чулки и менуэт, у Беллини — панталоны и баркарола. Нужны почти нечеловеческие усилия музыкантов, чтобы страсти не превращались в карикатуру. Слушателю можно посоветовать относиться к «странным» музыкальным положениям как к условности театра, почти столь же далекого

¹ *Алессандро Санквирико* (Alessandro Sanquirico; 1777–1849) — итальянский театральный художник, в 1818–1832 годах был ведущим художником театра «Ла Скала», создал стиль сценического оформления романтической оперы. Его декорации копировали повсеместно, в том числе и в Петербурге. Санквирико был первым постановщиком «Нормы», его эскизы к премьере в «Ла Скала» опубликованы им самим в большом альбоме театральных набросков: *Sanquirico A. Nuova raccolta di scene teatrali inventate dal celebre Sanquirico e pubblicate di Giovanni Ricordi*. Milano; Firenze, 1828 (датировка публикатора, едва ли верная. Первое собрание эскизов Санквирико имеет печатную дату 1830). URL: https://archive.org/details/gri_33125009339181/mode/2up).

² Современники Беллини воспринимали эти положения совершенно иначе. Вагнер, много раз дирижировавший «Нормой» в театре, считал, что поэзия достигает в ней величия античной трагедии и что именно Беллини и его «искусство пения» рисуют здесь захватывающую картину развития благородной страсти, вызывающую в памяти Глюка и Спонтини. Цит. по: *Kimbell D. Vincenzo Bellini: Norma // The New Penguin Opera Guide*. New York: Penguin Putnam, 2001. P. 54.

от нас, как японский театр дзёрури. И тогда окажется, что стандартизация блоков и приемов композиции, сложившаяся в итальянской опере ко времени сочинения «Нормы», несколько не мешает ее «переживанию», а, наоборот, словно за руку ведет к тому пониманию, когда проступают и начинают доставлять живейшее наслаждение детали беллиниевских интуиций.

Третья составляющая романтической оперы и романтического как такового — это, конечно, *bel canto*. Оставляя любознательным тонны бумаги, исписанной на эту тему на всех языках, попробуем вдуматься в образно-мифологическую сущность того, что мы привыкли так называть. Именно у Беллини. Именно в «Норме». Ангельское, неземное, нечеловечески прекрасное, почти уже не относящееся к «искусству» — это первая и священнейшая его ипостась. Самые ангельские песни в опере представляют собою молитвы, взывания к вышним, и лунная каватина тому пример. Сочетая сияние простоты с героической виртуозностью, она открывает божеству лучшее недостижимое эго, о котором жрица тоскует так отчаянно, что в конце концов решается на собственную казнь.

Нежность и тончайшая тембровая нюансировка *bel canto* восходят к технике кастратов и в конечном итоге — к старым традициям церковного пения. Наставником Беллини, а также исполнителей его первой оперы был Джироламо Крешентини — один из последних великих кастратов, которого слышали многие современники «Нормы». Возрождая по старинным трактатам технику барочного пения, главные подвижники современного исполнения старинной музыки — Арнонкур, Кристи, Гардинер — постепенно пришли и к композиторам раннего романтизма. Выяснилось, что приемы выпевания вокальных сложностей Генделя и Порпоры очень способствуют преодолению трудностей Беллини. К тому же стало понятным, что и у него сама идея рулад пребывает в области преодоления границ возможного и восхищения этими подвигами. Она по-прежнему изначально героична. В то же время по правилам хорошего тона в эпоху байронической моды следовало преподнести свой подвиг легко, между прочим, как изящную и саму собою разумеющуюся безделку. Поэтому «душой исполненный полет» голоса, сочетающий головокружительную легкость с непосредственной соловьиной естественностью, становится главным свойством и главной целью пения со знаком *bel*. Его царствование на протяжении двух веков обусловлено одним малоизученным обстоятельством, которое то находили и пытались описать, то снова теряли. Именно из этого обстоятельства вырос романтический миф о том, что музыка есть язык и способ прямой трансляции чувства.

О том, что музыка доставляет наслаждение, похожее на физическое удовольствие, кажется, впервые заговорил Стендаль. Он же заметил, что ария может быть столь музыкально нескромной, что дамы не решаются ее обсуждать. Позднее размышления снова перенесли в область идеального, чувства отравились туда же, и только благодаря сегодняшним открытым урокам



Ил. 2. А. Санквирико. Жилище Нормы

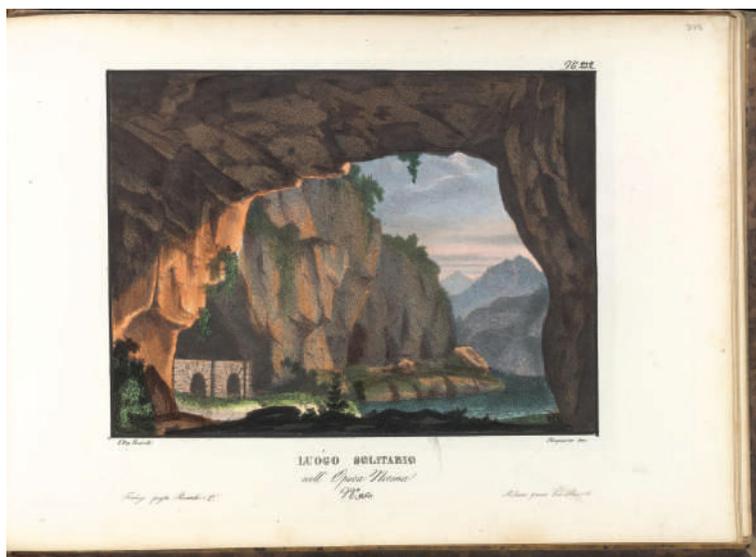


Ил. 3. А. Санквирико. Подземелье в жилище Нормы

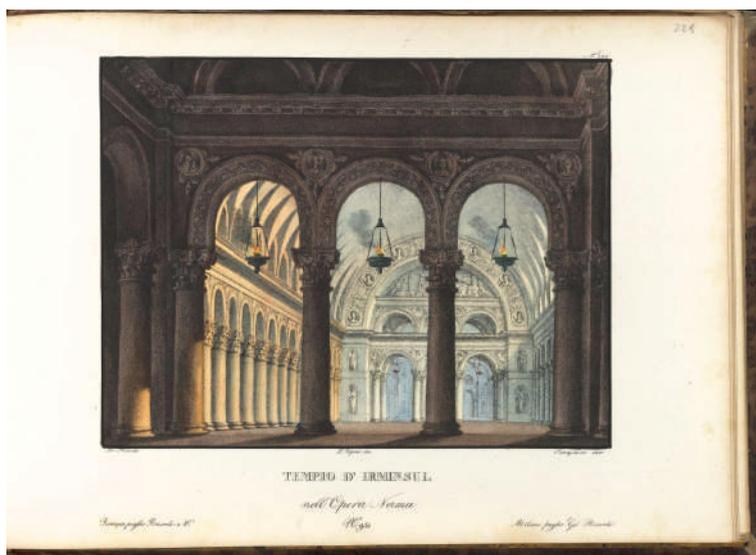
и свидетельствам певцов, вызывающих общее восхищение, публика постепенно стала задумываться о том, что пение — процесс физический, результат сложной тренировки управления телом и духовно-телесным единством, доставляющий в конечном результате невероятное удовольствие самому по-

ющему. Удовольствие умножается, когда поют вместе. Стройные интервалы, тембры, обнимающие друг друга... Священный восторг, азарт, бескорыстное стремление к совершенству в сочетании с физической радостью пения направляют в публику мощную волну, раскачивающую вибрации эмпатии и резонанс ответного эмоционального подъема. Если бы мы были неспособны переживать в опере счастье от самого процесса пения, радости приятных мелодий и драматургических «находок» (О, terror!) оказались бы слишком незначительными, чтобы удерживать людей в темном зале два, три, четыре часа подряд. Во времена «Нормы» оперный зал все еще оставался клубом, салоном и променадом, но именно тогда возникло и было выражено словами (Стендаль, Гейне, Берлиоз) чувство, что ты висишь на кончике смычка Паганини и вместе с гортанью и диафрагмой Пасты заставляешь пространство наполняться эманацией чистой красоты и неземного счастья. В этом, в способности именно ТАК обратиться и ТАК ответить, современники видели отличительное свойство и главную ценность романтического искусства, а также личности, ему открытой.

Разумеется, это не означает, что все ограничивалось инстинктом и физиологией. Ровно наоборот. Именно современники Беллини стали говорить: «На дворе девятнадцатый век, а вы...» Они чувствовали себя в восходящем потоке, который назвали «прогрессом», и хотели выглядеть персонами качественно новыми и «продвинутыми» по сравнению с людьми эры Просвещения. Однако и собственно Просвещение, и его взгляд на развивающиеся гуманитарные науки как подножие и питательную почву развития художеств в эпоху Романтизма сохраняли свое значение, равно как и классическое образование. Культивирование новых способов чувствования налагалось на систематические познания в области истории, мифологии, экзотических стран и культов, фольклора, а также тайных символов, распространившихся благодаря очередной волне увлечения масонством и оккультными науками. На этом фоне в обществе, где латынь учили по Тациту и «Запискам о Галльской войне», историко-культурное устройство «Нормы» выглядит совсем не так просто. Оно пронизано мотивами греческой мифологии (Медея), римской истории, глюковского классицизма («Ифигения в Тавриде»), навстречу которым устремлена совершенно романтическая мелодрама с обязательной экзотикой, тайным грехом и кипящим страстями мщения и самопожертвования любовным треугольником. А далее — отблеск тайного мифа: алхимической свадьбы Солнца и Луны, нисхождения в лоно Матерей... Вершит ритуал и управляет драматическими событиями верховная жрица — Норма, наделенная самой протяженной и разнообразной вокальной партией. В сравнении с нею Поллион играет более скромную, хотя и последовательно проведенную роль. Он противопоставлен амплитуде состояний Normы, от нежности и мечтательной меланхолии переходящей к неистовству и угрозам. Она почти ведьма и больше чем царица — оракул, уста Бога.



Ил. 4. А. Санквирико. Горное озеро



Ил. 5. А. Санквирико. Храм Ирминсуля

Поллион обнаруживает это лишь тогда, когда его приводят к ней как жертву. Ничего подобного нет во французской трагедии, где мужское начало доминирует, а главным двигателем конфликта становится исступление героини, убивающей себя и сыновей. Александр Суме¹ поместил детоубийство в развязку пятого акта и сделал его очень чувствительным, наделив самостоятельным характером и речами старшего мальчика Агенора. Убийство малыша, который любит, мечтает, страшится смерти и умоляет о пощаде, по мысли автора, намного страшнее убийства бессловесного статиста. У Беллини дети молчат, они — предикат героини-Матери и одновременно свидетельство тайного позора, а также индикатор ее меняющихся, постоянно модулирующих чувств. Убить детишек на итальянской сцене, разумеется, было невозможно. Однако развязка, полностью игнорирующая французскую трагедию, обусловлена не только этим, она вытекает из ритуальной стороны музыкальной драмы. У Суме тайные обряды друидов остались за пределами действия, а мщение римлянину обосновано насквозь политическим монологом Нормы, взывающей к национальному достоинству поработанных галлов-французов. В опере Беллини—Романи храмовая арка высшей непреложности опирается на молитву о мире как центральное «действие» первого акта и *Dies irae* с освящающим войну человеческим жертвоприношением — второго. Кульминацией оперы по нарастающей становятся ратное беснование галлов, дуэт с Поллионом-жертвой и развязка, абсолютно неожиданная для всех, включая зрителей, когда Норма решает стать жертвой сама. Этот поступок, как уже говорилось, заложен в драгоценной каватине, он снимает абсолютно все «слишком человеческое», искупая ложь, нечистое служение и мстительные порывы актом высшего благородства и справедливости. Именно о таком неистовстве благородства мечтали в лице Стендаля настоящие романтические персонажи. И опера Беллини — один из ментальных пейзажей, воплотивших эту мечту.

Музыкальное устройство «Нормы» вызывает попеременно то улыбку, то восхищенное онемение. Если захочется пройти по партитуре, руководствуясь аналитическими рецептами консерватории, мы увидим цепочку однотипных структурных последований, условно называемых «каватина — кабалетта» или «solita forma»², иногда с добавлением стретты или виртуозной

¹ Источником сюжета для Феличе Романи послужила трагедия Александра Сумэ «Norma, ou L'infanticide» (Norma: tragédie en cinq actes et en vers, par M. Alexandre Soumet. Paris: J. N. Barba, 1831. 86 p.), только что появившаяся на сцене в Париже и привлекавшая внимание Джудитты Пасты, для дебюта которой в главной роли в «Ла Скала» предназначалась опера Беллини.

² Речь идет о самой ранней форме этой оперной структуры, впоследствии разросшейся в довольно протяженные и разнообразные музыкально-драматические построения. Подробнее см.: Basevi A. Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. Firenze: Tipografia Tofani, 1859; Powers H. S. „La Solita Forma“ and „The Uses of Convention“ // Acta Musicologica. 1987. Vol. 59 (Jan.—Apr.). P. 65—90.

каденции. Так организованы все сольные номера и ансамбли. С одной стороны, в основе этой парности лежит стремление «показать вокал» и в кантабиле, и в яркой бравуре, с другой — ускорение темпа, смена метра и самого характера музыкального движения дает композитору возможность постоянно «подталкивать» действие, создавая иллюзию развития и драматических перемен. Внутри каждый «номер» строится как песня с запевом и припевом, «куплет» обязательно повторяется дважды, затем следует относительно новое музыкальное резюме (ab + ab+ C). Если это дуэт — каждый из солистов пропевает по куплету, а в завершающей части они соединяются.

Совершенно очевидно, что подобная схема не может «торчать» в оперном действии, она нуждается в виртуозном драматическом и музыкальном камуфляже. И решение этой задачи нисколько не облегчалось тем, что структура «белькантовой» оперы, если иметь в виду наш 1831 год, пришла на смену классицистской *seria* сравнительно недавно и еще не успела надоесть. Она вытеснила из обихода господство повторов по схеме *da capo*, но утвердила собственные. Справедливости ради следует заметить, что новая форма оказалась настолько податливой и способной к качественным изменениям, что постепенно учебники о ней просто забыли и вспомнили лишь в последней трети XX века. Вслушиваясь теперь в музыкальное течение «Нормы», мы можем наконец почувствовать и понять, что ангельски-медиумическое — лишь одна сторона музыкального гения Беллини, что он был великим выдумщиком и даже новатором, мог прекрасно — одним-двумя штрихами — музыкально сгустить или, напротив, высветлить сценическую атмосферу, зримо увеличить масштаб переживания и героя. Если бы не эта способность, злключения Нормы как своей дальней знакомой могли бы обсуждать в римских гостиных времен Стендаля: стандартный бытовой сюжет, «военно-полевой роман» эпохи наполеоновских походов. Музыкальный парадокс «настоящей трагедии» — а таковой «Норму» признавал, например, Шопенгауэр¹ — состоит в том, что Беллини возвел ее здание, пользуясь музыкальными формами и нормами тех же гостиных. Эффект «настоящего» крайне «серьезного» возникает благодаря усилиям поющих. Для них Беллини рассыпал в партитуре множество секретных подсказок, оттенков, условий, деталей, позволяющих всё новым поколениям артистов открывать тайное и взноситься в ту высь, где человеческое сердце равно солнцу и вселенной².

Первое, что изумляет непредвзятого слушателя «Нормы», — это богатство оркестровых тем и красок, явленное в увертюре. Она собрана по прин-

¹ Его пассаж из второго тома «Мир как воля и представление» цитируют абсолютно все, писавшие о Беллини, например Уэйинсток и Галатопулос: *Weinstock H. Bellini: His life and His Operas*. New York: Knopf, 1971; *Galatopoulos S. Bellini: Life, Times, Music: 1801–1835*. London: Sanctuary, 2002.

² О новой выразительности и ее поисках в раннеромантическом итальянском оперном театре см. любопытное исследование Сьюзен Ратерфорд: *Rutherford S. 'La cantante delle passioni': Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance // Cambridge Opera Journal*. 2007. Vol. 19. Issue 2. P. 107–138.

ципу фантазии-попурри из фрагментов, в дальнейшем играющих роль фонов в вокальных номерах. Голоса будут их повторять или выступать в качестве контрапункта; важно то, что вокальная мелодия будет «выплывать», «прорасти» из чисто инструментальных звукообразов, настолько выразительных, что из них оказалось возможным смастерить яркую оркестровую пьесу. Гораздо проще было бы использовать сами арии и хоры, но Беллини не просто следует за Моцартом, он воплощает то, что чувствует: оркестр — живая материя, не резонатор, а источник того, что воображение превращает в тему и образ¹.

Еще яснее это слышно в Первой картине, где Беллини очень ловко выстроил «эпическую» хоровую сцену как три вариации одного и того же построения. Начинает оркестр, создавая колорит «темноты и таинственности» благодаря рыхлому расположению низких струнных и гудящим обертонами басам, вторая, тоже оркестровая тема — сдержанно маршевая — сопровождает выход хора. Далее первая тема превращается в монолог Оровеза, а вторая — в воинственный маршевый хор друидов. После яркой стретты все расходятся под третье, теперь чисто оркестровое проведение, снова варьированное и подкрашенное возгласами хора уже за сценой. Впечатление движения и разнообразия, диалога, охвата большего, чем видимая сцена, пространства возникает благодаря искусству музыкального варьирования, а ощущение единства потока — из сопряженности разнохарактерных тем движением шага и из многократного повторения. В результате перед нами очень простая, строгая и в то же время многокрасочная экспозиция первой стороны галло-римского конфликта. По смыслу она забрасывает в головы слушателей вопрос: «а почему это Норма не дает нам уничтожить угнетателей?»

Вторая сторона конфликта — Поллион, появляется после небольшой нервной интерлюдии. В его сцену тоже стоит вслушаться попристальнее, потому что здесь священная пара каватина—кабалетта трансформирована подготовкой следующего за ней главного сценического события — обряда срезания омелы при полной луне (читайте Парацельса). Эпизод начинается уже утвердившимся на сцене романтическим речитативом, распеваемым во всю силу легких в сопровождении красочных, но минимальных оркестровых реплик, распевы слогов акцентируют важнейшие слова. Это искусство, во времена «Нормы» еще совсем молодое, Беллини применял очень дозированно: в кульминационных точках певец мог «развернуться» во всю силу, в проходных или экспозиционных, как выход Поллиона, сценах достаточно бы-

¹ Мнение Верди о том, что Беллини был слаб в гармонии и инструментовке, растиражировано современными критиками и повторялось бесчисленное количество раз. Между тем Беллини учился не только на операх итальянской школы, но и на партитурах Моцарта, его стиль совсем не «беден», он просто более классичен, чем у романтиков следующего поколения. Пассаж из письма Верди, написанного в 1898 году, тоже непременно цитируют в исследованиях, посвященных Беллини. См., например: *Weinstock H. Bellini... P. 279.*

ло выразительной декламации. Вместе с тем речитатив белькантовой оперы, сохраняя от прежних времен набор интонаций и аккорды на сильной доле (вместо клавесина теперь оркестр, а «разговорные» мелодические формулы поются на диафрагме), становится более «своим» в цепочке вокальных построений. Драматическое течение гомогенизируется, поворачиваясь разными сторонами и красками, музыкальное упорядочено периодической симметрией. Каватина «вырастает» из речитатива, подготовленная ритмическими фигурами и мелкими мотивами, звучащими у инструментов. Но, что еще интереснее, при ближайшем рассмотрении оказывается, что каватина Поллиона — это новая, теперь уже жанровая вариация хора друидов, превращенно-го в танец, балансирующий между полонезом и болеро.

Напомню, что на границе XVIII—XIX веков огромная часть бытовой музыки: военной, танцевальной, для домашнего музицирования, для автоматов, часов и табакерок — представляла собой танцевальные или маршевые обработки популярных оперных мелодий, которые можно было услышать или сыграть в виде мазурки либо полонеза, в том числе и вокального — с хором и со словами, а также в виде духового марша для уличного оркестра. При перемене метра, наложении ритмоформул и приспособлении к определенному инструменту мелодии сильно изменялись, но их узнавали, поскольку явление было привычным и повсеместным.

Почему Беллини воспользовался этим приемом в экспозиции оперы — ответить трудно. Совпадение мелодий не случайно, поскольку неумолимо следующая за каватиной кабалетта Поллиона представляет собой версию звучащего за сценой военного марша галлов, которым прерван его монолог. Скорее всего композитор стремился к внутреннему тематическому единству сцены, предвещающей явление Нормы. Разные объекты и миры: в одном случае священное и «отчизна», в другом — тайная страсть и гнев оккупанта... Логика течения времени, которую мы обретаем, прослушав оперу несколько раз, подсказывает, что композитор предпочитал постепенное, незаметное, стадийное преобразование музыкального материала, которое Вагнер позже стал проповедовать как единственно возможное. На свой лад он проводил идею симфонической связности, единства течения музыкального целого. «Норма» сочинялась после Бетховена, и в ней в качестве маленьких тайных радостей присутствуют не только моцартовский «Мальчик резвый» (галльский марш), но и Лунная соната («тихий хор галлов» во втором акте). Но бетховенское по большому счету, конечно, не в этой аллюзии. Оно именно в стремлении и умении связать заведомо разнохарактерные куски в протяженные построения, увлекающие слушателей единым током, направленным движением музыкального смысла.

И конечно, вооружившись аналитическими мелкоскопами, мы найдем у Беллини следования тем, сцепленных благодаря общности мотивов, гармонических ходов или ритмических фигур, перетеканию фигураций. До-

полнят картину оркестровое и жанровое варьирование, меняющие облик музыкальных образов столь существенно, что единства часто не замечают, не улавливая того, что современники композитора схватывали без усилий.

Возвращаясь к строению сцены Поллиона, поверх вышеописанного прикровенного единства надстроенной «ужасными» поворотами и событиями, напомним, что каватину он так и не допел — заблудился во второй строфе, когда из близкой вариации отклонился в рассказ о страшном оракуле: «Так Норма карает...» И конечно, на слове «*traditor*» («изменник») священный щит Ирминсуля загудел, созывая галлов. Это за сценой ударили тамтам и зазвучала духовая «банда».

Несмотря на «резвого мальчика», которого слышат все и происхождение которого из «Фигаро» на самом деле весьма проблематично¹, воинственный марш галлов, возникающий в момент мистического ужаса, — самое смешное место в первом акте, и поделаться с этим невозможно ничего. Во-первых, банда вместе с оркестром и тогда, я думаю, звучала несколько карнавально. Во-вторых, услышав этот марш, представляешь нечто уличное — веселое шествие наполеоновских солдатиков, солнце на штыках, дамские чепчики в развевающихся лентах... До марша мою искушенную душу совершенно не заботила историческая (какая? уж не галльская ли?) достоверность, но стоило Беллини легкой рукой внести «местный колорит» в духе ему современного фольклора, и навеки испорченное «реализмом» восприятие стало испуганно упираться.

Галльский марш — не единственный пример забавного «историзма», который не загнать в стойло «эстетической системы». Смешны риторические штампы, иногда безумно смешны салонные танцы, служащие для изображения острейших драматических коллизий... Мы ощущаем несоответствие, но, возможно, композитор имел в виду нечто иное, например именно диссонанс жанра и положения, обостряющий горечь высказывания. Кроме того, бытовой слой белькантовой оперы лишний раз напоминает полностью игнорируемое нынче обстоятельство: во времена Беллини хождение в оперу было развлечением. Современные мотивчики, модные танцы и, да, те самые марши, что звучали за окном, были ее органическими составляющими, и это никого не шокировало. Почему романтический композитор, преследовавший самые высокие цели, в каких-то случаях это скрывал, а в каких-то считал возможным продемонстрировать как есть — сейчас этого не объяснит никто. И приходится согласиться с тем, что исторический барьер между нашим опытом и творением Беллини на самом деле очень высок, какие-то мнимые несообразности удается преодолеть, какие-то — заставляют улыбнуться, может быть даже ехидно.

¹ Восходящий мотив, использованный и Моцартом, и Беллини, вполне мог принадлежать реальному забытому военному маршу и звучать у Фигаро как шутивная цитата.

Еще раз возвратимся к сцене Поллиона: марш галлов, всем чужакам нужно бежать из священного леса, следует вампука — «бежим, бежим, ужасная погоня», во время которой Поллион наконец исполняет свою кабалетту, тоже неполную, но очень воинственную. И наконец звучат аккорды, открывавшие увертюру, своего рода «Tuba mirum», готовящая всех к большому событию. Эта тема и сопутствующий ей боевой марш образуют хоровую сцену, предваряющую явление Нормы. Парные структуры следуют одна за другой, и расписывать их дальше — совершенно напрасное занятие. Важна — и это явно выдумка композитора — лишь одна характерная деталь: у Нормы тоже есть своя кабалетта, после «Casta diva» начинается напоминающий ее очень активный эпизод «Fine al rito», где жрица обещает благословить уничтожение римлян, если боги того пожелают. «Первым римского проконсула», — требуют галлы. И тогда происходит невероятное: Норма поет свою настоящую кабалетту, как и кабалетта Поллиона, тематически вытекающую из галльского марша, однако ее текст — это развернутое *a parte*, с головой выдающее страсть и преступление героини. Взволнованный бравурный тон усиливает призыв «вернись ко мне!» и естественно вписывается в общее эмоциональное нарастание, но слова, вложенные в уста повелительницы и пророчицы на пике всеобщего единения, смертельно для нее опасны. Мне кажется, что, как и в случае с «танго смерти», о котором скажу чуть ниже, Беллини и Романи намеренно применили принцип «двойного дна», до последней крайности обостряющий впечатление «романтического безумия» героини. Галлы слышат ее голос и подхватывают припев словами о грозном боге отмщенья, в то время как Норма, словно находясь в совершенно другом измерении, славит солнце своей любви, и все сливаются в экстазе маленькой, но очень красивой стретты.

Принцип скрытого единства дополнен его обязательным двойником-антиподом — принципом изобретательного разнообразия. Речь идет не об освященных веками риторических индивидуальностях арий и ансамблей, а об одной и той же композиционной формуле, которую Беллини всякий раз излагал по-новому. Не вдаваясь в излишние аналитические доказательства (при желании это можно проверить самостоятельно), утверждаю, что все шесть следующих одной схеме дуэтных построений «Нормы» отличаются друг от друга и что различия обусловлены тем, какое драматическое впечатление они должны произвести. Тема может формироваться солирующим инструментом, оркестровым фоном, может вырастать из предшествующего хора или сценической связки вроде галльского марша. Солисты выступают по очереди, исполняя целые разделы, или ведут асимметричный диалог, используя фрагменты мелодии, которую потихоньку поддерживает оркестр. Как мы видели на примере сцены Поллиона, высказывание может быть прервано различными событиями, в другой ситуации оно, наоборот, будет расширено и переведено в стретту.

Напоследок все же приведу еще два примера. Первый — это дуэт Нормы и Поллиона, их единственная и главная парная сцена. Если бы мы совсем не понимали, что происходит, а просто слушали «речку музыки нетрудной», журчащую за стеной в виде легкого переложения, на ум, скорее всего, пришла бы любовная канцона с нежными воспоминаниями и бурными объятьями в конце. В театре же публику буквально гипнотизируют ужасом неотвратимой смерти и страдания, потому что слова, положенные на нежно-благородную кантилену, с ней совершенно несовместимы. Происходит примерно то же, что в первой кабалетте Нормы, только с удесятёрённой силой. Музыкальное транслирует любовный пыл и стремится удержаться в пределах доброго, певучего и цельного, но варварски разрывается неравной битвой-диалогом, где Норма ищет такое истязание, которого возлюбленный не перенесет, а он умоляет лучше его убить.

Равновесие восстанавливается во второй части дуэта, следующей за признанием Нормы «*Son io*» — главной точкой действия. Теперь упреки и мольбы о прощении звучат нежным умиротворяющим аккомпанементом к божественной утешительной мелодии. Начался финал, и структурное равновесие восстановлено: сначала поет она, потом он, а сопрано выводит контрапункты, затем тема переходит к хору, подхватывающему гимн любви и прощения, но на словах не желающему верить в крах своего идола. Почему-то возникает впечатление, что дуэт движется как медленный почти мистический танец, и — оно не обманывает. Формулу болеро вплетает в общий шаг одинокая литавра, затем к ней присоединяются виолончели.

То, что я условно назвала «танго смерти», можно сопоставить с сарабандой, ведущей Тристана к последнему кубку: ассоциация в данном контексте не произвольная и не случайная. Она напоминает об озарениях не менее драгоценных и находках не менее глубоких, чем те, которые пришли в мир в более сложных звуковых формах. О Беллини мало пишут и еще меньше думают, предаваясь ласкам его божественных мелодий. Стоит это исправить.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Basevi A.* Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. Firenze: Tipografia Tofani, 1859. 324 p.
2. *Galatopoulos S.* Bellini: Life, Times, Music: 1801–1835. London: Sanctuary, 2002. 485 p.
3. *Kimbell D.* Vincenzo Bellini: Norma // *The New Penguin Opera Guide*. New York: Penguin Putnam, 2001. P. 54.
4. *Norma: tragédie en cinq actes et en vers*, par M. Alexandre Soumet. Paris: J. N. Barba, 1831. 86 p.
5. *Powers H. S.* „La Solita Forma“ and „The Uses of Convention“ // *Acta Musicologica*. 1987. Vol. 59 (Jan.–Apr.). P. 65–90.
6. *Rutherford S.* ‘La cantante delle passioni’: Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance // *Cambridge Opera Journal*. 2007. Vol. 19. Issue 2. P. 107–138.
7. *Sanquirico A.* Nuova raccolta di scene teatrali inventate dal celebre Sanquirico e pubblicate di Giovanni Ricordi. Milano; Firenze, 1828. 486 p.
8. *Weinstock H.* Bellini: His life and His Operas. New York: Knopf, 1971. 589 p.

Аннотация

Статья посвящена анализу оперы «Норма», реконструкции музыкальной риторики раннеромантической оперы, «симфоническому» методу Беллини и особому типу преобразования тематизма, изобретенному в эту эпоху.

Abstract

The article is dedicated to the analysis of the opera *Norma*, the reconstruction of the musical rhetoric of early Romantic opera, Bellini's 'symphonic' method, and a particular type of musical thematic transformation invented in that era.

- ✓ *Ключевые слова:* «Норма», Винченцо Беллини, Алессандро Санквирико, раннеромантическая опера.
- ✓ *Keywords:* *Norma*, Vincenzo Bellini, Alessandro Sanquirico, early romantic opera.

Contemporary Dance against Classical Ballet (From Opposition to Mutual Enrichment) Современный танец против классического балета (От оппозиции к взаимному обогащению)

МИРОНОВА ВАЛЕНТИНА МИХАЙЛОВНА

*Кандидат искусствоведения, заведующая сектором театра,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

MIRONOVA VALENTINA M.

*PhD (History of Art), Head of the Theater Department,
Russian Institute for the History of the Arts
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: teddi.watson@mail.ru

The Contemporary dance (C. d.) scholar Vita Khloпова defines Contemporary dance as „any form of non-classical dance which exists in the definite period of time, usually – during the last 20 or 30s.“ Every dance can be named „contemporary“, but contemporary only for its time. Other authors give more specific definitions of this term. The teacher and the choreographer Vadim Nikitin includes in C. d. all dancing trends of the twentieth century such as Modern dance, Postmodern, Theatre of dance, Contemporary dance. In his opinion, the term „contemporary dance» carries more temporary than aesthetic and stylish character¹.

The short history of Modern dance began in America and Germany in the 19th century. The historian of American ballet Elizabeth Souritz writes that „in America, the soil for the forming of new view of the Dance was especially favourable.“²

She refers to the autobiography and declarations of Isadora Duncan. The dancer wrote in the autobiography that American literature and poetry, American philosophy and pedagogical ideas were the roots of her experiments. Soon „Modern dance“ came into use as a new dance trend. The tour of Martha Graham company contributed to the spread of Contemporary dance in Europe and to forming of famous London school of Contemporary dance.

¹ *Никитин В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2018. С. 20–21.

² *Суриц Е. Я.* Балет и танец в Америке = Ballet and dance in America: Очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. С. 42.

Contemporary dance was formed near and on the base of American and European Modern dance. Some authors consider American Postmodern a transitional stage to Contemporary dance. The integration of Modern dance in the C. d. was obvious and it caused confusion of the terms. It happens sometimes, that one and the same choreographer is mentioned in one article as the follower of Modern dance but in the other one — as the follower of C. d. It is worth saying that the most competent representative of Modern dance Marta Graham and her disciples preferred the name Contemporary dance instead of Modern dance (M. d.).

Scholars define Modern dance as the trend contrasting to the classical ballet. Vadim Nikitin defines „Modern dance“ as „author’s trend and this trend has no analogy in the past.“¹

Modern dance produced many great choreographers and the companies with their artistic programs and own dancing languages. The progenitors of Modern dance were the following American dancers: Loie (Mary Louise) Fuller, Ruth St. Denis, Isadora Duncan. Isadora Duncan was the leading figure and had much influence on dance trends in her days. She liberated woman’s body, her free plastic dance, often performed barefoot, was named „the dance of the impressionism“.

The first generation of Modern dance — Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman — were graduates of the school „Denishawn“ organized by Ruth St. Denis and the choreographer T. Shawn. The „great four“ of the first generation created the alphabet of Modern dance.

Leaders and their followers were united by one aim: to create „the dance of the future“, new choreography meeting the spiritual needs of the person living in the 20th century. Thanks to Martha Graham, „new type of the dancing drama where narration concerns not external events but the motions of the soul“² was born. Martha Graham said: „I do not want to be a tree, a flower, or a wave. In a dancer’s body, we as audience must see ourselves; not the imitated behavior of everybody actions, not the phenomena of nature, not exotic creatures from another planets but something of the miracle that is a human being, motivated, disciplined, concentrated.“³

Modern dance conquered good positions in the USA in 1940s and American Modern dance spread in different countries of the world. The dance critic Edwin Denby, who wrote a lot about M. d. developing in 1942–1945, in one of the articles defined the character of M. d. in the following way: „It has an appreciative public. Its intensions are extremely intelligent. Its execution varies from being student-like to being fresh and real. But it sets itself the highest standards. Musically, it has brought us this season several pieces by Cage, a novel music of fresh-

¹ *Никитин В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце. С. 71.

² *Суриц Е. Я.* Балет и танец в Америке. С. 42.

³ *Cohen S.J.* The caterpillar’s question // *The Modern Dance: Seven Statements of Belief* / Ed. S. J. Cohen. Middletown: Wesleyan University Press Publ., 1965. P. 6.

ness and delicacy... Even when modern dancing is conventional, we, who watch, are happy over the disinterested love of serious dancing that motivated it.¹ During 1960s, Modern dance got own avant-garde dance with Merce Cunningham and his disciples Pina Bausch and Twyla Tharp.

The European teachers of the scenic movements Francois Delsarte, Emile Dalcroze, Rudolf von Laban were „the parents“ of Modern dance. Their theories of „body expression“, „plastic dance“ had great influence on the dancers of the first generation and their followers. Merce Cunningham considered that one of the best discoveries of Modern dance was the gravity of the body and he had the European followers².

Modern Dance and later Postmodern began the democratization of dance. The world legend of M. d. Martha Graham declared her beliefs: „The function of the dance is communication“, „Communication is not meant to tell the story or to protect an idea, but to communicate experience by means of actions.“ The American dancer and choreographer Yvonne Rainer gave a new interpretation of dance in her manifesto „12 against“. She declared categorical „no“ to the performance, reincarnation, style, virtuosity and other principles inherent in the theatre.

Early Modern Dance started to rebel against the rigid constraints of Classical ballet. „Modern Dance is emerged in strict opposition to the classic-academic dance D'ecole“ – just so is written in the Concise Oxford Dictionary of Ballet³.

It is known that Mikhail Fokine was delighted with the dances of Isadora Duncan but he refused to take new dancing trend though he often criticized classical ballet. In his articles of 1930s, Fokine named Modern dance amateurish: for him classical ballet was the foundation of the dancing art.

The French choreographer Maurice Bejart had another opinion. He appealed to reject the narrow forms of classical ballet: „I think that ballet cannot remain elite art. It is the universal language, universal means of communication between people.“ The Modern dance choreographer Anna Sokolow said: „I think there will always be a basic technical distinction between modern dance and ballet because the modern conception of training is different.“⁴

The choreographer Johan Kobborg confessed: „Many of my old colleagues seem to have lost faith in classical ballet as a form and engage with contemporary choreographers.“⁵

The antagonism of Dance Modern and Classical Ballet existed during early years. Later, choreographers of Modern dance began to include the elements of

¹ *Denby E.* Looking at the Dance. New York: Curtis Books Publ., 1968. P. 330.

² *Barns C.* Old Masters of Modern Dance // Dance and Dancers. 1990. № 485. P. 30–31.

³ *Koegler H.* The Concise Oxford Dictionary of Ballet. London; New York: Oxford University Press Publ., 1977. P. 366.

⁴ *Sokolow A.* The rebel and the bourgeois // The Modern dance: Seven Statements of Belief / Ed. S. J. Cohen. Middletown: Wesleyan University Press Publ., 1965. P. 35.

⁵ *Dixon M.* Interview with Johan Kobborg // Dance Europe. 2019. № 271. P. 71.

classical dance for the base of the training. More choreographers, working out their own techniques, took into account different ways of the classical dance. In 1930–1950s, Modern dance held the leading place on the American stage in the works of Jose Limon, John Butler, Glen Tetley, Alvin Ailey. The new period became the stage for the exchange between the new trend and classical ballet.

The general picture of Modern dance looked rather motley and inconstant. It was difficult to refer the choreographers Glen Tetley, John Butler, Dyoisi Trisler, Jose Limon either to Modern dance or to Classical ballet. Elizabeth Souritz refers to the „Moor’s Pavane“ by Jose Limon saying that this work was on the posters of many theatres of the world.

Marcia B. Siegel in the survey „American Dance“ mentioned the choreographer Alvin Ailey and his „Alvin Ailey American Dance Theatre“. She wrote: „Alvin Ailey was probably the first ‘purely’ modern dancer to choreograph for a pure ballet company. He also may be the first to choreograph a leading role for a classical ballerina and a modern dance company. In many ways Alvin Ailey personifies the blurring of distinctions between the two great dance ideologies, and the displacement of the individual artist-stylist by companies equipped to fulfill multiple audience needs?“¹

Johan Kobborg, a well-known by his ballets *La Sylphide* and *Don Quixote*, had in his plans of 2019 to stage *Romeo and Juliet* at the Verona Arena starring Alina Cojocaru and Sergey Polunin. He was asked by the critic: „Will you choreograph *Romeo and Juliet* in the classical style?“ Kobborg answered at length: „I have always wanted to tell stories through classical steps in a modern way. I have wanted to show that classical ballet can entertain on a par with more popular styles... I think people often lose interest after hours in the theatre and what I want to make is something that is vibrant, vast- moving classical production.“²

As a rule, the well-known leaders of Modern dance and Postmodern Martha Graham, Kurt Joos, Merce Cunningham, Trisha Brown became the teachers of many next dancers. The disciples learned techniques and styles of their teachers and created their own styles. Contemporary dance slogans are close to the slogans of the predecessors: „freedom of self-expression“, „exactly no ballet“, „simple and sincere movements“.

Unlike the teachers, the new generation did not consider dance as the leading base. The German dancer and choreographer Pina Bausch, a disciple of Kurt Joos, said that she was interested not in how dancers moved but in what made them move in that way. The ballet reviewer appreciating Pina Bausch works noticed: „Her critics may denounce the absence of dance in its usual sense but she sees dance as more than conventional choreography, believes that a performer standing still can be executing a dance.“³

¹ Siegel M. American Dance // Ballet. Modern. Dance. London: Octopus Books Publ., 1974. P. 26.

² Dixon M. Interview with Johan Kobborg. P. 71.

³ Meisner N. Come dance with me // Dance and Dancers. 1992. November. P. 15.

Theory of „plastic expression“ by Rudolf von Laban, system of „human body movements“ was especially close to Contemporary dance (not by chance the historians of ballet art consider Plastic theatre as the first page in the history of C. d.).

„A dancer hears the voice of his body“ – was the thesis of Contemporary dance. Their compositions are created on the base of contact improvisation and technique release. Hans-Thies Lehmann in his book „Postmodern theatre“ remarked moving of new forms to theatricality. It was not by chance that the contemporary choreographers named their troupes „Theatre of Dance“. The appeal to the sources beyond the dance – to visual art, cinema, documentary theatre- became the feature of new trends.

Choreographers of Contemporary dance played according to the rules restraining the hybrid style. For the dance critic Dwayne Holliday who was present at the International festival of contemporary dance in Dusseldorf (2014) it became clear „how problematic the term contemporary dance is“. The list of performances attended by the critic included ones by such ballet dancers as Angelin Preijocaj, Jan Martens, the dancers from Helsinki, Mexico, Amsterdam. Dwayne Holliday wrote in *Dance. Europe*: „The aesthetic range varies as much as the profiles of the participants... Contemporary Dance here ranges from movement for movement's sake, to conceptual and installation art. From polished, slickly designed massive theatre productions to raw and visceral performance art dance. From dance-as-performance to dance-as-discourse, with symposiums, panels and workshops. From dance in theatres to dance on the streets.“¹

Companies of Contemporary dance were usually created by the dancers who became their own choreographers and formed the repertoire. The choreographers attracted much more attention than individual dancers. The companies are not fastened to certain locations, they play in different places, in the streets, art gallery or during festivals. They create their relation with the public in another way, to do theatric public the participants of the performance.

American Dance companies of Alvin Ailey, Arthur Mitchell, Paul Taylor and others were well-known. One of the most productive and popular companies became Nederlands Dans Theater (NDT), which was called by the critic „completely modern in outlook, adventurous and distinctive dance style“. (For seven years, Hance van Manen was the artistic director of the company).

In the 1960s, the English oldest dance company „Ballet Rambert» changed its orientation on the „contemporary dance“. The director Marie Rambert mentioned this event in her autobiography: „At that time, Norman Morris had the idea of reforming the company by dismissing the corps de ballet (so indispensable in the classics, and so costly in travelling) and keeping only the soloists. He laid before me a plan so intelligent, practical and in accordance with our artistic ideals that

¹ Holliday D. *Tanzemesse // Dance Europe*. 2014. № 181. P. 66.

I forthwith appointed him my Associate Director.¹ The company was inspired by the example of Nederlands Dans Theater and its policy to unite works of the classical ballet with modern-dance works.

Since 1969, one of the leading companies of Contemporary dance has become London Contemporary Dance Theatre. Robert Cohan, who was the dancer and a co-director of this theatre, recalls one of the first decisions made by the directors very early: „To show, by example, that dance was not for the cultured few but was accessible across class and colour barriers, we did endless demonstrations of contemporary techniques and choreography in every school hall and theatre we could find.“ This theatre was keeping connection with M. Graham School and the company in New York.

Choreographers of Contemporary dance companies are often invited by well-known ballet theatres to create something new. The critic of „The Guardian“ reviewing new works of the contemporary choreographers Arthur Pita and Hofesh Shechter in Royal Ballet noticed: „It has become commonplace now for classical directors of established theatres to seek out fresh ideas from beyond the opera house walls.“² The names of Mats Ek, Wayne MacGregor, Sacha Waltz, Karine Saporta, Angelin Preljocaj, Akram Khan, Arthur Pita appeared on the posters of different established theatres of the world. English dancer and choreographer Wayne MacGregor became the invited choreographer of Royal Ballet in London. His pieces *Chroma* and *Infra* were performed in such Russian theatres as Bolshoi in Moscow and Mariinsky in Saint Petersburg.

The history of Contemporary dance in Russia began in the 1990s when the era of stagnation and the time of rebuilding were over. Tours of foreign dancing companies, performances of Jose Limon, William Forcrite, Paul Taylor became an impulse for the rise of C. d. companies in Perm, Yekaterinburg, Moscow, Saint Petersburg and in other cities. Among the first companies there were „Experiment“ of Evgeniy Panfilov in Perm, „Provincial Dances“ of Tatiana Baganova in Yekaterinburg, „Russian Version“ of Olga and Vladimir Pona in Chelyabinsk. Among the leading figures were Aleksandr Pepelyaev, the creator of original project „The Kinetic Theatre“, Sasha Kukin with „Dance Company“ in Petersburg and Gennady Abramov with „Class of Expressive Plastic“ and „Chamber Ballet of Moscow“.

Russian Contemporary dance followed experienced masters of America and Europe. The young companies invited the teachers from America, organized conferences with the participation of the best American teachers and dancers.

Russian C. d. wanted to strive for its own way. But it moved slowly to be recognized. Sometimes Contemporary dance was called marginal, vulnerable for criticism, „stepson“ of the official structures. Some critics admitted that relations of Russian C. d. with the environment did not change: „At present, C. d. remains

¹ *Rambert M. Quicksilver*. London: Macmillan Publ., 1983. P. 213.

² *Ibid*

the movement of art moving unusually 'against the stream'. "There was opinion that Contemporary dance and big musical theatres were two incompatible things. Works of the Russian choreographers of Contemporary dance were incomprehensible for the public.

But little by little it obtained wider recognition and more opportunities. Vadim Nikitin states: „Lately, Contemporary dance has gone out of underground where it was driven in by the politics of the state and official structures.“ European festivals of Contemporary dance began to invite Contemporary dance Russian companies to take part in this current events. Festivals of C. d. took place in Russia in different cities: „DanceInversion“ and „Point of Crossing“ in Moscow, „Open Look“ in Saint Petersburg, International festival of contemporary dance NA GRANI («На грани») in Yekaterinburg. Initiator of the festival „Context“ (2013) was the ballerina Diana Vishneva who wrote in her program-introduction to the festival: „Russian classical ballet has a long-lasting tradition but the history of contemporary dance is being written today.“ Diana Vishneva came up with the idea to create the theatre of contemporary dance in St. Petersburg.

At the beginning of the 21st century, some theatrical institutes opened faculties of Contemporary dance Theatrical festival „The Golden mask“ gave additional incentive for the movement by introducing C.d. in its programs since the 2000s.

Usually, Russian choreographers of Contemporary dance show their creations within festivals and concerts. At the beginning of the 21st century, they obtained a wider audience and more possibilities. Their works were present both in the repertoire of established musical theatres, including Bolshoi and Mariinsky theatres and in the solo-projects of the well-known classical dancers.

The Bolshoi Theatre showed *Nureyev*, Mariinsky — *Petrushka*. Both performances were „no ballet“ in usual sense of this word. The choreographer of *Petrushka* Vladimir Varnava called his work „clown circus“. *Nureyev* was created by the choreographer Juri Possokhov and the drama producer Kirill Serebrennikov. It was „the performance“ with dances and songs, with the text which was read by drama actors. In 2017, the spectators of the Bolshoi Theatre could see *The Evening of One-Act Ballets* with the works of the contemporary choreographers Anton Pimonov, Andrei Kaidanovsky and the Belgium choreographer Cidi Larbi Cherkaoui.

The works of Contemporary dance are often included in solo-programs of the classical dancers. Two prima-ballerinas Natalia Osipova (the Royal Ballet) and Diana Vishneva (The Mariinsky Theatre) are well-known by their partiality to C. d.: Natalia Osipova is named even „a modern miss“. In the interview, Natalia Osipova considers classical ballet too straight for her: „I love various genres, contemporary is very close to me but I have never danced the two genres together.“

The prima-ballerina Svetlana Zakharova, the dancers Ivan Vasiliev and Sergei Polunin usually include the works of C. d. into their concert solo-programs. They all work with the choreographers of new generation of Contemporary dance —

M. Tankard, a disciple of Pina Bausch, Vladimir Varnava, Aleksey Ratmansky, Arthur Pita, H. Shechter, Sidi Larby Cherkaoui, Ohad Naharin, Marguerite Donlon, Patrick de Bana, Juri Possokhov.

„At the end of the 20th century, the time of Contemporary dance began“¹ — this conclusion was made by Vadim Nikitin in his book about Contemporary dance. He names the trend of C. d. as the symbol of confluence and toleration. One would think that classical dance has moved behind. But since the end of the 21st century, Contemporary dance and Classical dance have existed side by side. They don't deny each other, the past is forgotten. Quite the contrary, they have the freedom of the choice in their creative work.

In 2010–2017s, Contemporary dance defined its place in the dancing art and became stronger on the theatrical stages. The works of C. d. appeared more often on the stages of such famous theatres as Paris Opera, La Scala, Berlin Opera, the Bolshoi Theatre, English National Ballet, Royal Ballet. It became ordinary that the repertoire of a theatre consisted of classic ballets and of works of Contemporary dance. For example, English Royal Ballet after ballets of Frederick Ashton, John Cranko or Kenneth MacMillan represents the works of such contemporary choreographers as Twyla Tharp, Arthur Pita, Hofesh Shechter; Paris Opera in honour of the 350th jubilee presented a triple of such contemporary choreographers as Sidi Larbi Cherkaoui, Marco Goecke, Pontus Li.

In Russia, the Bolshoi Theatre showed *Evening of One-Act Ballets* with works of Anton Pimonov, Andrei Kaidanovsky, Sidi Larbi Cherkaoui. Children's Musical Theatre named after N. Sats invited the European choreographer Patric De Bona to stage *Fool and Wedding* on the music of Igor Stravinsky. Patric De Bona united the techniques of Classical ballet with impressionist plastic movements and presented all the action on the background of the real wedding ceremony. One of the critics named this performance „a cocktail of virtuoso classic, erotic, poetry on the magic music of Stravinsky and singing.“²

Companies of Contemporary dance display their works during the festivals and often with success give the performances in many countries of the world. Nederland Dance Theatre (NDT) is much on tours, twice visited Moscow. On the stage of the Bolshoi theatre, NDT showed four one-acted ballets of the contemporary choreographers. Stylistic variety is typical of „contemporary dance“ trend and their works satisfy interests and tastes of the spectators. Mariinsky Theatre in Saint Petersburg every year introduces the works of „Workshop of Young Choreographers“. The ballet *The Four Seasons* headed by the member of this Workshop, the choreographer Ilya Zhivoi, came in the repertoire of Mariinsky Theatre.

Diana Vishneva and Natalia Osipova, well-known in the world of Contemporary dance, were active and noticeably contributed to developing of modern C. d.

¹ *Никитин В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце. С. 263.

² *Модестов М.* Ярмарочный балаган на балетной сцене // *Балет.* 2019. № 5. С. 10–11.

Vishneva came up with new initiative to create the performance *Sleeping Beauty Dreams* as the fantasy on the famous Classical ballet *Sleeping Beauty* of M. Petipa. This new performance was the synthesis of circus art, Contemporary dance and Modern dance techniques. Diana Vishneva named *Sleeping Beauty Dreams* „the performance of the future“.

Natalia Osipova dealt with the contemporary repertoire of The Royal Ballet and she presented her own project „Pure Dance“ in different halls including ones in Moscow. In the interview, Natalia Osipova confessed: „I love various genres, contemporary is very close to me.“ Her dance programmes included the works of Sidi Larbi Cherkaoui, Antony Tudor, Arthur Pita, Aleksei Ratmanský, Yuka Oishi. Critic of „Dance. Europe“ gave description of the six pieces and defined that they were chosen „to show N. S. Osipova’s individuality and to enable her to express her pure joy in dance through different styles.“¹ Another dance critic suggested that Natalia Osipova wanted to unite dancing barefoot and pointe dances without opposition².

Like Diana Vishneva and Natalia Osipova, prima-ballerina of the Bolshoi Theatre Svetlana Zakharova became her own impresario. She presented the solo-projects *Amore, Modanse*. The works of Contemporary dance were introduced in Sergei Polunin’s programmes *Project Polunin* and *Catory*.

At the beginning of the 21st century, Contemporary dance could boast famous choreographers’ and dancers’ works. Mats Ek was famous for his takes on classics but most of all on *Giselle*. *Moor’s Pavane* by Jose Limon was one of the most famous works of C. d. Alvin Ailey and Akram Khan were transferred by the critics in the category of classics after their works *Revelations* by Ailey and *Giselle* by Akram Khan. Matthew Bourne has become well-known since his remake of *Swan Lake*. One-acted *Revelation* of Alvin Ailey, *Koash* of Akram Khan, *Faun* by Sidi Larbi Cherkaoui were popular for a long time. *Revelations* was appreciated as „a pure example of the skill of the choreographer“, „the work is an important document as it enshrines the African-American cultural experience.“³

Contemporary dance choreographers and their works were marked by prizes, diplomas and orders. Tatiana Baganova as the choreographer of the company „Provincial dances“ (Yekaterinburg) several times became laureate of Golden Mask, her company was recognized internationally. Akram Khan got Award for „Outstanding achievement in Dance“ and several Awards of „Critics Circle“. Anna Sokolow, known as one of the most dynamic dance choreographer, received the Dance Magazine Award.

Akrám Khan was the choreographer of the new version of the classical *Giselle* at the stage of English National Ballet (2016). *Giselle* was one of the first complete

¹ Jennings A. Natalia Osipova. Pure Dance // Dance Europe. 2018. № 232. С. 58–61.

² Беляева Е. Вальсируя с Дягилевым // Экран и сцена. 2019. № 23. С. 16.

³ Gerald D., Jennings A. Alvin Ailey // Dance. Europe. 2019. №. 243. P. 68.

ballet performances in the practice of Akram Khan as well as in the biography of Contemporary dance. As a rule, the works of Contemporary dance had the forms of one-acted ballet, short dancing duets, miniature. The whole performance usually consisted of one-acted ballets and shot dancing performances.

Interest in the recreation of famous iconic ballets like *Giselle*, *Swan Lake*, *Sleeping Beauty* appeared at the beginning of the 21st century. The aim was specific: to make a „high art“ understandable and accessible for spectators. Artistic director of English National Ballet (ENB) Tamara Rojo explained it in the following way: „One of the most satisfying aspects of this work is that it has attracted many new audience members who had never before considered coming to watch ballet, both in London and around the UK.“¹

New versions of the famous old ballets had not much in common with renewals, well-known in the history of the classical ballet. More similar was another term — a remake used in the articles dedicated to postmodern plays. Some modern choreographers prefer the term „reconstruction“. They create the performance in accordance with the principles and style of Contemporary dance, more democratic trend than classical ballet. It is known that the democratization of the dance has begun since Modern and Postmodern dance.

The scholar Vadim Maksimov, reflecting on the Postdramatic theatre, named the criteria of Postmodernism: „Postmodernism always beats text, being always recognized, it creates the new form destructing the old one.“ He cites as an example Mats Ek's ballets, „composed on quoting and ridiculing classical *Giselle* and *Swan Lake*“².

Ridiculing was not always the major task, but the destruction of old forms became characteristic feature of new versions of the classics.

Rather often the choreographers of new *Swan Lake*, *Sleeping Beauty*, „*Giselle*“ changed the time and place of action, as well as the interpretation of characters. The plot and scenario were rearranged. Akram Khan's version of *Giselle* turned the famous heroine into a migrant worker, a member of a community of migrants. Akram Khan has created new ballet instead of the romantic ancient *Giselle*: like that new *Giselle* was perceived by the critics. Dance critics reproached the choreographer who „selected the clothes of the archaic myth instead of a dress of the ancient ballet.“³

Giselle attracted the dancer and the choreographer Dada Masilo (the South African). She created her own version of *Giselle* and showed it in the program of the International Diaghilev festival (2018) in Saint Petersburg. Dada Masilo transferred the action of *Giselle* to African village of the recent time. Ancient African dance, Contemporary dance and classical ballet became the bases for the perfor-

¹ English National Ballet. 70th Anniversary Gala Celebration. London, 2019. P. 32.

² Максимов В. И. Из истории теории театра и науки о театре. СПб.: Чистый лист, 2014. С. 92.

³ Галкин А. Жизель и тьма // Экран и сцена. 2019. № 14. С. 8.

mance. She wanted „to create a perfect style for the expression of her motivation, which is to break down barriers among different dance forms.“¹

Sometimes personages of her *Giselle* made the speech, Giselle's mother addressed to the audience about wanting another beer. The critic Igor Stupnikov noted: „A South African version left an unusually bitter aftertaste.“²

Giselle, *Sleeping Beauty* and *Swan Lake* more often attracted the attention of the contemporary choreographers. Matthew Bourne, the choreographer of English dance company „New Adventures“, created remakes of *Swan Lake*, *Sleeping Beauty*, *Nutcracker*. His *Swan Lake* with the swans played by men with naked bodies was called „famous“, even revolutionary. In Vadim Nikitin's opinion, „men's cordeballet became a stroke for admirers of classical art.“³ Bourne presented the story of a young, merry prince rather naturally.

Roland Petit, the well-known choreographer, who staged ballets in Paris, London, Milan, Toronto, Hamburg, New York, also showed interest in old ballet classics in new contemporary interpretation. In 1972, he staged own versions of *Copelia*, *Nutcracker*, in the 1990s – *Sleeping Beauty* at Marseilles Ballet. The critic Sylvia Poletti named her article in „Dance and Dancer“ „A Different Beauty“. She wrote: „As usual, Petit does not content himself with creating a new, bizarre mise en scene for the ballet. The plot and scenario are completely reinvented, and, in consequence, the musical score is given a new handling.“⁴ Roland Petit settled Aurora down in a contemporary Manhattan, Carabosse became a principal leading character (this role was performed by Zizi Jeanmaire, a French dancer and singer).

The choreographers Maats Ek, Akram Khan, Roland Petit and Dada Masilo reconsider the plot and the main characters which differ from their original counterparts. They want to create the new dancing style, to find their own dancing language. In Petit's *Sleeping Beauty*, only Aurora danced the original choreography of Marius Petipa – the Rose Adagio, her solos and the final Pas de Deux. The same Rose Adagio with 4 partners was preserved in *Sleeping Beauty* staged by Fredy Franzutti at Verdi's theatre in Florence. Franzutti explained that the Rose Adagio was intelligent references to Petipa's original and cultural traditions.

In the same years of the early 21st century, the Russian choreographers Alexei Ratmansky and Sergei Vikharev presented another position: they were united by the one task – revival of the original ballet in its primary form. They became advocates of the historical reconstruction of ballet classics.

Alexei Ratmansky is called the world leader of ballet reconstructions. He defines his position: „My main goal was to restore Petipa's original steps, not to make a new version of my own. As time goes on, audiences see very different views of

¹ Penman R. „Giselle“ // Dance Europe. 2019. № 244. P. 14.

² Stupnikov I. V. Letter from St. Petersburg // Dancing Times. 2019. № 55. P. 68–69.

³ Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. С. 200.

⁴ Poletti S. A Different Beauty // Dance and Dancers. 1991. № 490. P. 33–34.

classical ballet. Over the generations, there have been different, evolving ideas of beauty and style.⁴¹

Alexei Ratmansky's versions of *Bayadere*, *Sleeping Beauty*, *Swan Lake* were in the repertoire of the theatres in Berlin, London, New York. In 2019, the first night of his *Giselle* took place on the historic stage of the State Academic Bolshoi Theater of Russia.

Ratmansky restored *Giselle* on the records from six sources including Nicolai Sergeev's records. Sergei Vikharev, a dancer of the Mariinsky Theatre, studied archives and dancing notations of Nikolai Sergeev too energetically when he decided to restore the choreographic text of *Sleeping Beauty* at the Mariinsky Theatre. Following reprimands of Stepanov's notations, Vikharev re-established a Petipa one-act ballet *The Awakening of Flora*. His remakes of *Giselle*, *Coppelia*, *Petrushka* came in the repertoire of the theatres in Moscow, Novosibirsk, Tokyo, Milan.

Two different ways of returning the old classics exist in ballet theatres. Some theatres prefer more traditional way — the restoration in a new producer's editing. *Swan Lake*, *Giselle*, *Sleeping Beauty* were and are on the stages in different versions of Mats Ek, Akram Khan, Alexei Patmansky, Roland Petit and Dada Masilo.

In the beginning, the term „contemporary dance“ had the following definition: „Everything, except for ballet, can be called Contemporary dance“. Since then, this definition has changed. Classical ballet has returned and has been taken by contemporary choreographers. The previous dancing trends still exist and new creations go on to appear. Now, the emphasis is made on the adjective „contemporary“: that is all new what is being created in the dance world. Vadim Nikitin, a historian of C. d., presented the picture of „Contemporary dance“ in detail and as a result defined the term in the following way: „This is the term of definite epoch, where all is intermixed with everything.“⁴²

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беляева Е.* Вальсируя с Дягилевым // Экран и сцена. 2019. № 23. С. 16.
2. *Галкин А.* Жизель и тьма // Экран и сцена. 2019. № 14. С. 8–9.
3. *Максимов В. И.* Из истории теории театра и науки о театре. СПб.: Чистый лист, 2014. 178 с.
4. *Модестов М.* Ярмарочный балаган на балетной сцене // Балет. 2019. № 5. С. 10–11.
5. *Никитин В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2018. 517 с.
6. *Суриц Е. Я.* Балет и танец в Америке = Ballet and dance in America: Очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. 390 с.
7. *Barns C.* Old Masters of Modern Dance // Dance and Dancers. 1990. № 485. P. 28–31.
8. *Cohen S. J.* The caterpillar's question // The Modern Dance: Seven Statements of Belief / Ed. S. J. Cohen. Middletown: Wesleyan University Press Publ., 1965. P. 3–14.
9. *Denby E.* Looking at the Dance. New York: Curtis Books Publ., 1968. 432 p.

¹ *Willis M.* „Reconstructed passion“ // Dancing Times. 2019. January. P. 31–33.

² *Никитин В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце. С. 264.

10. *Dixon M.* Interview with Johan Kobborg // *Dance Europe*. 2019. № 271. P. 68–71.
11. *English National Ballet. 70th Anniversary Gala Celebration*. London, 2019.
12. *Gerald D., Jennings A.* Alvin Ailey // *Dance. Europe*. 2019. № 243. P. 65–69.
13. *Holliday D.* Tanzemesse // *Dance Europe*. 2014. № 181. P. 65–66.
14. *Jennings A.* Natalia Osipova. Pure Dance // *Dance Europe*. 2018. № 232. С. 58–61.
15. *Koegler H.* The Concise Oxford Dictionary of Ballet. London; New York: Oxford University Press Publ., 1977. 583 p.
16. *Meisner N.* Come dance with me // *Dance and Dancers*. 1992. November. P. 12–16.
17. *Penman R.* „Giselle“ // *Dance Europe*. 2019. № 244. P. 10–14.
18. *Poletti S.* A Different Beauty // *Dance and Dancers*. 1991. № 490. P. 33–34.
19. *Rambert M.* Quicksilver. London: Macmillan Publ., 1983. 157 p.
20. *Siegel M.* American Dance // *Ballet. Modern. Dance*. London: Octopus Books Publ., 1974. P. 19–49.
21. *Sokolow A.* The rebel and the bourgeois // *The Modern dance: Seven Statements of Belief* / Ed. S. J. Cohen. Middletown: Wesleyan University Press Publ., 1965. P. 29–38.
22. *Stupnikov I. V.* Letter from St. Petersburg // *Dancing Times*. 2019. № 55. P. 68–69.
23. *Willis M.* „Reconstructed passion“ // *Dancing Times*. 2019. January. P. 31–33.

Аннотация

Предметом исследования является одно из стилевых направлений неклассического балетного искусства, в исследовательской литературе именуемого «современным танцем» и определяемого формулой: «все то, что не балет». В понятие «современного танца» входят все балетные направления и школы XX — начала XXI века, начиная с Айседоры Дункан и заканчивая современными новейшими течениями нынешнего «рубежа».

На примере сценической деятельности таких хореографов, как Маатс Эк, Акрам Хан, Ролан Пети, показана эволюция сложных отношений современного танца с классическим балетом — от изначального отрицания и категорического неприятия до постепенного сближения, творческого диалога и взаимного обогащения.

Abstract

The article discusses one of the stylistic directions of non-classical ballet art, that is referred to in research literature as „contemporary dance“ and defined by the formula: „everything, except for ballet“. The concept of „modern dance“ includes all ballet directions and schools of the 20th — early 21st centuries, starting with Isadora Duncan performances, modern, postmodern till the latest modern trends.

On the example of stage performances of such choreographers as Mats Ek, Akram Khan, Roland Petit, Dada Masilo, the evolution of complex relations between modern dance and classical ballet is shown — from initial denial and categorical rejection to gradual rapprochement, creative dialogue and mutual enrichment.

- ✓ *Ключевые слова:* балетное искусство, классический балет, модерн, Нидерландский театр танца, современный танец, театр.
- ✓ *Keywords:* ballet art, classical ballet, modern, Netherlands Dance Theater, contemporary dance, theater.

«Старик и море» (2017): сценическая поэтика моноспектакля Аллы Демидовой

УДК
792.01

ХАЩЕВСКИЙ ВЯЧЕСЛАВ АЛЕКСЕЕВИЧ

Аспирант сектора источниковедения,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

KHASHCHEVSKY VYACHESLAV A.

Postgraduate Student, Russian Institute for the History of the Arts
(Saint Petersburg, Russia)

E-mail: hashevskiy98@gmail.com

Премьера спектакля Анатолия Александровича Васильева (р. 1942) и Аллы Сергеевны Демидовой (р. 1936) «Старик и море» по повести Э. Хемингуэя состоялась 19 июля 2017 года в Театре имени Евгения Вахтангова в рамках XIII Международного театрального фестиваля имени А. П. Чехова; постановка была посвящена столетию со дня рождения Юрия Петровича Любимова (1917–2014). Спектакль, вне всякого сомнения, имел прямое отношение к феномену театра одного актера. Анализ сценической поэтики спектакля «Старик и море» может позволить определить специфические черты театра одного актера Демидовой.

Основным источником для анализа сценической поэтики спектакля «Старик и море» послужил сокращенный вариант видеозаписи постановки¹, который воспроизводит основную зрелищную ткань спектакля, но упускает некоторые фрагменты постановки. В качестве дополнительных источников были использованы рецензии, а также некоторые материалы из статей и книг, посвященных творчеству Демидовой².

В рамках изучения театра одного актера Демидовой ставится задача проанализировать *сценическую поэтику* спектакля «Старик и море», в частности: установить связь *литературной основы* спектакля и специфики строения его *сценического сюжета*; дать характеристики *сценографии*, *драматургии спек-*

¹ См.: Спектакль А. Васильева и А. Демидовой «Старик и море». URL: https://vk.com/video/@hashevskiy98?z=video25001160_456239042%2Fpl_146534849_-2 (дата обращения: 16.02.2023).

² См., например: *Авраменко Е.* Море с двойным дном // Петербургский театральный журнал. 2017. № 4. С. 94–97; *Богданова П.* Вся жизнь. «Старик и море» по Э. Хемингуэю в программе Чеховского фестиваля // Современная драматургия. 2018. № 1. С. 169–171; *Дмитревская М.* Старик, старуха и открытая дверь в башню из слоновой кости // Петербургский театральный журнал. 2021. № 3. С. 95–98; *Горфункель Е.* Тщета — «Старик и море» Анатолия Васильева и Аллы Демидовой // Сеанс. 2020. URL: <https://seance.ru/articles/starik-i-more-bdt/?ysclid=lamcs27cx5675828743> (дата обращения: 16.02.2023).

такля и жанрового решения постановки; выявить закономерности, объединяющие способ существования актера, используемые им приемы игры с особенностями строения мизансцен и способом связи сцены и зрительного зала.

Сценический сюжет повести Э. Хемингуэя развивался в спектакле посредством игры лишь одной актрисы. В прологе Демидова выходила на сцену, держа в левой руке стопку листов с текстом сценической версии повести. Актриса садилась за стол, расположенный на авансцене, и начинала действие с чтения диалога старика и мальчика. Дальнейшее повествование о подвигах старика Сантьяго, о его мужественной борьбе сначала с гигантской рыбой, а потом и с акулами осуществлялось из указанной позиции, сидя за столом, где актриса существовала в двух ролях: по большей части в роли Рассказчика событий и, время от времени, в роли старика Сантьяго. Демидова воспроизводила повествовательную часть сценического сюжета вербально, посредством чтения, используя в качестве своеобразной шпаргалки уже упомянутую стопку листов с текстом, отобранным из повести Э. Хемингуэя для спектакля. После того как отработывался текст, расположенный на очередном листе, Демидова откладывала этот лист в сторону и обращалась к следующему. Сокращенный вариант текста повести не нарушал исходную литературную структуру событий, которые развивались на сцене как единый сюжет, выстроенный по принципу причинно-следственных связей.

Театропонимание Васильева можно определить следующим образом: «...режиссер стремился к сценическому искусству, не имеющему ничего общего с традиционным материальным театром — с его традиционной архитектурой, с его декорациями, с его имеющими три измерения телами артистов и пр. Идеалом Васильева был *эфемерный, воздушный театр*»¹. В спектакле «Старик и море» сценическая эфемерность выражалась, прежде всего, в сценографическом оформлении постановки, отсылающем воображение зрителя в особое театральное измерение океанской стихии.

Художниками-постановщиками сценической версии повести «Старик и море» являлись Анатолий Васильев и Петр Попов. В отличие от программных спектаклей режиссера, которые часто игрались в прямоугольных белых помещениях, лишь условно разделенных на места для зрителей и игровую площадку, показ постановки «Старик и море» прошел на традиционной сцене-коробке Театра имени Евгения Вахтангова. В начале спектакля использовался обычный театральный занавес, перед которым на авансцене, ближе к левому краю, располагались голубые стул и столик, увенчанный черной шляпой, а из-под занавеса выглядывал отрезок голубой ткани, закрывающей планшет сцены. После открытия занавеса Демидова занимала игровую

¹ Рятосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: Учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства». СПб.: Астерион, 2022. С. 225.

позицию за столом. Зрительскому взору открывался планшет сцены, полностью покрытый тканью в цвет моря, с фигурными заломами, напоминающими небольшие волны, расходящиеся по океану. Вместо задника располагался экран, закрытый внутренним занавесом в виде полупрозрачных тканей, спускающихся от колосников в несколько слоев. Падуги были оформлены также полупрозрачными тканями.

Центральным объектом внимания на сцене являлась композиция, состоящая из фигуры актрисы, сидящей за столом, поверхность которого была занята лишь черной шляпой — одним из предметов, которые Демидова использовала в процессе игры. По ходу развития сюжета обнаруживалось, что на столе стояла еще и кружка пива, которая поначалу была скрыта от зрителей шляпой.

Сценический костюм Демидовой был черного цвета (художник по костюмам — Вадим Андреев) и состоял из куртки и широких укороченных штанов. Рецензенты спектакля определяли демидовский костюм как «кимоно»¹ или «одеяние дзанни»². Покрой, аксессуары и отделка куртки вышивкой позволяли предположить, что она более всего походила на разновидность традиционной китайской куртки *танчжуан* или на верхнюю часть кимоно для занятий упражнениями *ушу*.

Игра Демидовой сопровождалась и дополнялась трансформацией сценографии. Оформление первой половины спектакля было статичным, повествование о незначительных поклевах старика сопровождалось лишь поочередно уходящими к колосникам занавесами, при этом отрезки времени между подъемами занавесей раз за разом сокращались, задавая сценический ритм. Когда по сюжету наступала первая ночь и старик вспоминал о том, как когда-то ловил марлина, с планшета сцены на тросе медленно поднимался гигантский тканевый плавник, заполняющий собой практически весь порталый проем. Плавник опускался, когда проходила первая ночь.

Следующие изменения в сценографическом оформлении наступали, когда по сюжету на море вновь опускалась ночь. Рассуждения старика о человеке, который «что ни день пытается убить луну!», и его вопрос: «а если человеку пришлось бы каждый день охотиться за солнцем?» — сопровождалось изменением светового оформления спектакля (художник по свету — Тарас Михалевский). Если до наступления второй ночи свет был статичен и лишь теплыми «солнечными» оттенками подсвечивал голубые полотна, то здесь свет менялся на лазурный и приглушался, а в правой части экрана луч света выделял теневое очертание корабля, словнодвигающегося по лунной тропе.

В завершение сцены Рассказчик, подперев голову рукой и опершись локтем о столик, повествовал о сновидениях старика, среди которых централь-

¹ *Богданова П.* Вся жизнь. «Старик и море» по Э. Хемингуэю в программе Чеховского фестиваля. С. 170.

² *Авраменко Е.* Море с двойным дном. С. 96.

ное место занимал образ льва. В этот момент на сцене появлялся золотой лев, представлявший из себя традиционную для китайских празднеств ростовую куклу. «Лев» медленно проходил через всю сцену, демонстрируя зрителю особенности своей конструкции (золотистую тканую материю, колеса, тело актера, управлявшего куклой), затем подходил к столику, заглядывал в расположенные на нем листы с текстом, после чего заходил за спину Демидовой, в этот момент изображающей спящего Старика, и пытался разбудить Сантьяго, потряхивая над ним головой. Номер «Льва» завершился аттракционом — выстрелом серебряными конфетти, которое вздымалось над сценой, словно фейерверк над океанскими волнами. Взрыв конфетти означал пробуждение Старика из-за внезапного рывка лески, означавшего поклевку рыбы и начало ожесточенной борьбы.

События финальной схватки с рыбой также поддерживались сценографически: над сценой снова вздымался гигантский плавник, на этот раз управляемый с помощью бамбуковой трости человеком в черном кимоно (своего рода «служой просцениума»). Звучащий текст старика Сантьяго о том, как рыба кружила вокруг лодки, сопровождался медленным движением «служы просцениума» по полукружности от правой части сцены к левой, словно воплощавшего образ самого Сантьяго, вытягивающего из моря свою добычу. Он ступал по водной глади утрированными шагами, высоко поднимая ноги и опускаясь на носочки; по мере его перемещения разворачивался и управляемый им плавник. В момент победы Старика над его морским соперником на сцену на специальной машине на колесах выезжал второй «слуга просцениума». С помощью управляемой им машины, главным элементом которой являлось устройство, напоминающее большое удилище, «слуга просцениума» вытягивал еще один тканевый плавник голубого цвета, демонстрируя тем самым, что рыба была поймана. Плавник при этом на какое-то время закрывал фигуру Демидовой от публики.

Борьба с акулами, атакующими добычу Сантьяго, была показана следующим образом. После того как гигантский плавник опускался, в руках актрисы, выступающей в данный момент в роли Старика, оказывался гарпун. Сантьяго замирал на стуле в статичной позе лицом к зрительному залу, а руками держал гарпун горизонтально на уровне пояса. Свет становился приглушенным, контражуром выделяя силуэт Старика, а в это время повествование о схватке Сантьяго с акулами осуществлялось посредством аудиозаписи голоса Демидовой — голоса, звучащего стаккато на фоне ритма воспроизводимой в этом моменте музыки (композитор — Владимир Мартынов). Сцена завершалась затемнением.

Переход к финалу, когда Рассказчик повествовал о возвращении старика в деревню с привязанным к лодке скелетом рыбы, обглоданной акулами, сопровождался поочередно опускающимися внутренними полупрозрачными занавесями.

Финальные события повести, а именно — потрясение мальчика от увиденных им увечий спящего в своей хижине старика и от огромного скелета рыбы, измеряемой рыбаками на берегу, раскрывались в спектакле преимущественно через повествование Рассказчика. Только заключительный диалог Сантьяго и мальчика Демидова исполняла в роли Старика, поддерживая действие игрой с кружкой пива. Финальные реплики актриса опять исполняла в роли Рассказчика. После фразы: «Он снова спал лицом вниз. Старика снились Львы» — с планшета сцены вверх к колосникам поднимался тканевый плавник на тросе и происходило затемнение. Зрительские аплодисменты Демидова прерывала просьбой дать ей микрофон и впервые сменяла фиксированное расположение на сцене, удаляясь к аръерсцене, откуда, «как тень из восточного театра»¹, произносила реплику туристки — одной из второстепенных персонажей повести, которая, увидев скелет пойманного стариком марлина, произнесла: «Вот не знала, что у акул бывают такие красивые, изящно выгнутые хвосты!»² Реплика завершалась вспышкой контрового света.

Как мы видим, сценография не только обозначала место действия, но и организовывала ритм спектакля, поддерживая монолог актрисы трансформационными возможностями, например движениями полотен, изменениями светового решения, аттракционом — взрывом фейерверка из конфетти.

Восточный колорит, созданный Васильевым в спектакле и выраженный костюмами главного героя и «слуг просцениума», бамбуковыми тростями и ростовой куклой китайского льва, был в полной мере оценен критикой спектакля. «Гениально и просто было придать многословному „Старика и морю“ минимализм японского иероглифа и стилистку ритуала»³, — заметила, например, М. Ю. Дмитриевская.

Ритм спектакля поддерживала музыка В. Мартынова, которой было не много. Впервые музыка вступала в действие в тот момент, когда утомленная борьбой рыба всплыла и появилась на поверхности моря. Следующий раз музыка звучала, когда наступала вторая ночь. Третий раз музыка возникла во время борьбы старика с акулами, достигая в этот момент кульминационного развития. Музыка в спектакле сопровождала и переход действия к финалу постановки. Возвращение главного героя на берег происходило под аккомпанемент самбы, исполняемой мужскими голосами⁴. В целом можно сказать, что музыка В. Мартынова поддерживала звучащее слово Демидовой, выполняя иллюстративную функцию.

Фиксация Демидовой в одной игровой точке, состоящей из композиции стула, стола и расположенных на нем вещей, приводила к экономному, сдер-

¹ Авраменко Е. Море с двойным дном. С. 97.

² Там же.

³ Дмитриевская М. ...И море. PS // Петербургский театральный журнал. 2020. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/i-more-p-s/?ysclid=lameinrj4y857059795> (дата обращения: 16.02.2023).

⁴ См., например: Авраменко Е. Море с двойным дном. С. 97.

жанному использованию пластических приемов игры и к минимализму мизансцен, что свойственно для многих спектаклей, выполненных в форме театра одного актера.

Ю. Мочалов, анализируя специфику мизансценирования монолога в книге «Композиция сценического пространства», справедливо отметил: «Основными выразительными средствами сцены-монолога следует признать экономное движение: шаг, полуповорот, небольшое устремление и столь же сдержанный отказ. Все это для монологической сцены уже богатые мизансцены»¹. Вот и рисунок «положений на сцене» в спектакле «Старик и море» родился в актерской игре Демидовой из совокупности жестов, занимаемых поз, игры с вещами.

Следует отметить, что поздний театр Васильева — это преимущественно *вербальный* театр². Спектакль «Старик и море» не стал исключением, главными актерскими средствами выражения в постановке были средства речевые.

Особенно доминировали речевые средства при исполнении роли Рассказчика. Воплощая этот образ, Демидова старалась сохранять отстраненную интонацию, избегая сильной эмоциональной окраски. В мизансценировании фрагментов действия с участием Рассказчика актриса, в сущности, использовала лишь скупые движения правой руки.

После того как Старик отправился на рыбалку, когда он только вышел в море, повествование о летающих вокруг него птицах поддерживалось длительным образным жестом — актриса вытягивала руку вперед ладонью вверх и быстро перебирала пальцами воздух, что символизировало трепетание крыльев и суетливость кружащей над Сантьяго стаи. А, например, повествуя о моменте поклевки рыбы, о том, как «одно из больших удилиц дрогнуло» и «он (Старик. — В. Х.) потянулся к леске...», Демидова выразительно дополняла рассказ пластическим обыгрыванием описываемого действия — она протягивала руку вперед и хватала воображаемую леску большим и указательным пальцами.

При исполнении роли Старика Демидова меняла тембр произнесения фраз, в голосе усиливалась хрипотца. Используемые при воплощении образа Сантьяго мизансцены были не столь скупы, как в роли Рассказчика, хотя стилистически и оставались в рамках минимализма.

В фрагменте ночных воспоминаний, когда Сантьяго рассуждал об одиночестве, Демидова разворачивалась на стуле направо и садилась в профиль к зрителям. А вспомнив о том, что ему нужно «съесть тунца, пока он не протух», Старик поворачивался в противоположном направлении и садился на стуле тоже в профиль, разглядывая воображаемую рыбу на планшете, возле

¹ Мочалов Ю. А. Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены: Учебное пособие. М.: Просвещение, 1981. С. 45.

² См.: Рятосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века... С. 228.

своих ног. Выразительным жестом актриса отмечала очередной этап борьбы с рыбой, когда после первой ночи Сантьяго свело левую руку; это физическое недомогание Старика было продемонстрировано посредством длительного жеста, повествование сопровождалось высоко поднятой рукой, пальцы ладони при этом были сжаты, «словно когти орла».

В плане используемых приемов актерской игры Демидова опиралась на прием «игры с вещью», в качестве предметов для такой игры использовались шляпа, кружка пива и гарпун. Последний предмет выступал исключительно как неотъемлемый элемент мизансцены — позволял создать героический, воинственный образ Старика, застывшего с гарпуном в руках, словно памятник, на протяжении всего этапа борьбы с акулами. Шляпа являлась постоянным элементом актерского воплощения образа Сантьяго. Когда солнце, согласно повествованию, стояло в зените, Демидова надевала шляпу. Когда жара припекала, актриса совершала жест зачерпывания шляпой воображаемой воды, а затем — словно бы поливала этой водой голову Старика. В сцене борьбы с рыбой повествование о том, как Сантьяго изо всех сил удерживал леску, намотанную на кулак, сопровождалось следующим жестом — актриса вытягивала руку вперед, держа в ней шляпу. Игра с кружкой пива в финале спектакля позволяла Демидовой совершить переход от роли Рассказчика к роли Сантьяго, разговаривающего с мальчиком и пьющего кофе в своей хижине.

Необходимо отметить, что сценическая речь также участвовала в организации ритма спектакля. Метод исполнения Демидовой в некоторой степени соответствовал принципам художественного чтения поэтического материала. Монолог Рассказчика или Старика на протяжении всего действия существовал в рамках ритмической структуры. Весьма верно в одной из рецензий размеренность чтения в первой половине спектакля характеризовалась понятием «кантилена»¹. А во время финальной схватки с рыбой речь актрисы в роли Рассказчика достигала поэтической выразительности. Если перевести произносимые фразы в текстовую версию, то они могли бы выглядеть следующим образом: «Во время / каждого / нового круга, / который так спокойно / и безмятежно / проплывала рыба, / он выбирал / все больше / бечевы, / он был уверен, / что через два круга / ему удастся / всадить / в рыбу / гарпун». В кульминационном сражении с акулами голос Демидовой в записи звучал еще более отрывисто, подобно стаккато.

Решение спектакля через традиционную для театра одного актера роль Рассказчика соотносилось со способом существования Демидовой на сцене. Актриса создавала сценические образы Рассказчика и Старика согласно принципам *игрового театра*, что особенно очевидно при исполнении роли Сантьяго. Игровой способ актерского существования исповедовал Васильев, в рамках игрового театра Демидова три десятка лет работала в спектаклях

¹ См.: В Москву! В Москву! В Москву!!! // Музыкальное обозрение. 2018. № 4. С. 11–13.

Ю. П. Любимова на Таганке. Задача сохранения дистанции между актрисой и играемыми ею персонажами в случае роли Рассказчика была связана с необходимостью воспроизводить нарратив произведения Э. Хемингуэя. Вот, например, такое утверждение Н. Исмаиловой: «Главным героем тут (в спектакле „Старик и море“ — В. Х.) становится текст — тягучий, монохромный и лишенный каких бы то ни было внешних подборок и эффектов»¹. Сама задача чтения, рассказывания истории помогала актрисе существовать на сцене как доверенное лицо писателя, внедрять в игру отголоски собственного отношения к роли, обозначать себя как исполнителя — Демидову.

Связь сцены и зрительного зала в спектакле «Старик и море» осуществлялась согласно не свойственному для игрового театра принципу «четвертой стены». Тем не менее нельзя утверждать, что зритель был полностью выключен из прямого контакта с актрисой. Наличие роли Рассказчика предполагало восприятие зрителя в позиции слушателя, собеседника. Однако, рассказывая и обыгрывая события, Демидова обращалась в зал во многом формально, как к некоему слушателю «по ту сторону экрана», все же существуя при этом в замкнутом мире играемых событий. Как Старик общался с океаном, так и партнером диалога для актрисы выступал скорее некий Космос.

Безусловно, сохранение в сценическом сюжете структуры повести Э. Хемингуэя, линейное развитие сюжета посредством нарратива Рассказчика приводили к определенной монотонности действия. Ряд режиссерских приемов, выраженных в трансформации элементов сценографии и в создании аттракционов, позволял организовать ритм, но выбранная режиссером *драматургия спектакля* существенно ограничивала возможности воздействия на публику.

Источники фиксируют следующую авторскую характеристику жанрового решения спектакля: «„Старик и море“ — читка и перформанс — так определен жанр создателями»². Понятия «читка» и «перформанс» никаким образом не могут быть отнесены к жанру. Наиболее верным определением жанрового решения спектакля представляется жанр *экзистенциальной драмы*.

Э. Хемингуэй — один из ключевых представителей литературы «потерянного поколения». Одна из важнейших проблем, рассматриваемых в их творчестве, — вопрос смысла человеческого существования. Повесть «Старик и море» не является исключением, ведь история о борьбе Сантьяго с гигантской рыбой — в определенном смысле парафраз на «миф о Сизифе» в толковании А. Камю. Благодаря схватке этого «абсурдного человека» с рыбой, а затем и с акулами, жизнь Старика заиграла новыми смыслами, ведь, как оказалось, не такой уж он и старик. И пусть в качестве добычи Сантьяго остался лишь рыбий скелет, но в своей каморке спал он спокойно, и ему снились «Львы».

¹ В Москву! В Москву! В Москву!!! С. 12.

² Хализева М. Бескомпромиссность // Экран и сцена. 2018. № 13. С. 8.

«Старик и море», как и некоторые другие моноспектакли с участием Демидовой, отличаются от многих представлений театра одного актера наличием фигуры режиссера. Естественно, что именно профессиональная режиссура Васильева посредством организации ритма и обеспечения зрелищности позволяла частично адаптировать длительное монологическое чтение актрисы из фиксированного положения на сцене под законы зрительского восприятия.

Подводя итоги, можно сформулировать следующие результаты анализа сценической поэтики спектакля «Старик и море»:

1. Созданный Васильевым сценический сюжет спектакля «Старик и море», при незначительных сокращениях, сохранил исходную литературную структуру событий повести Э. Хемингуэя.
2. Демидова исполнила в спектакле две роли: ведущую роль Рассказчика, повествующего с авторской дистанции о событиях сюжета, и роль старика Сантьяго как непосредственного участника событий.
3. В спектакле «Старик и море» доминировали речевые средства выразительности; основная, повествовательная составляющая сценического сюжета воспроизводилась Демидовой вербально, посредством чтения; она использовала в качестве атрибута роли и своеобразного сценария стопку листов с сокращенным текстом повести Э. Хемингуэя.
4. Сценография спектакля выполняла различные функции: создавала образ моря в его изменчивости; формировала фиксированную игровую точку для исполнительницы ролей Рассказчика и старика Сантьяго, а также круг сценических предметов (шляпа, кружка пива, гарпун), существенно влияя тем самым на выбор мизансцен и использование приема игры с вещью; участвовала посредством трансформации отдельных своих элементов и аттракционов (фейерверк из конфетти, танец Льва) в организации ритма представления; за счет костюмов Демидовой и «слуг просцениума», а также облика Льва и стилистики игры этой ролевой куклы постановке был придан колорит Востока.
5. Способ существования Демидовой в роли Рассказчика и старика Сантьяго был игровым; при этом связь сцены и зрительного зала осуществлялась согласно принципу «четвертой стены», не свойственному для игрового театра. Пластические приемы игры Демидовой были представлены преимущественно крайне скупой жестикуляцией и двумя-тремя позами; сценическая речь, нейтральная в роли Рассказчика, становилась в роли Сантьяго более эмоциональной, в голосе старика усиливалась хрипотца.
6. Ритм спектакля был организован с помощью речи актрисы; трансформации сценографии и аттракционов; музыки, сопровождавшей несколько фрагментов действия. Но драматургия спектакля, опирающаяся на

сюжет, построенный в соответствии с причинно-следственными связями событий, породила ощущение монотонности.

7. Жанр спектакля — экзистенциальная драма; режиссерский сюжет спектакля представил сражение «абсурдного человека» Сантьяго с гигантской рыбой и акулами, где, при очевидном, казалось бы, поражении, сам путь борьбы позволил старику по-новому ощутить себя и собственную жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авраменко Е. Море с двойным дном // Петербургский театральный журнал. 2017. № 4. С. 94–97.
2. Богданова П. Вся жизнь. «Старик и море» по Э. Хемингуэю в программе Чеховского фестиваля // Современная драматургия. 2018. № 1. С. 169–171.
3. В Москву! В Москву! В Москву!!! // Музыкальное обозрение. 2018. № 4. С. 11–13.
4. Горфункель Е. Тщета — «Старик и море» Анатолия Васильева и Аллы Демидовой // Сеанс. 2020. URL: <https://seance.ru/articles/starik-i-more-bdt/?ysclid=lamcs27cx5675828743> (дата обращения: 16.02.2023).
5. Дмитриевская М. ...И море. PS // Петербургский театральный журнал. 2020. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/i-more-p-s/?ysclid=lameinrj4y857059795> (дата обращения: 16.02.2023).
6. Дмитриевская М. Старик, старуха и открытая дверь в башню из слоновой кости // Петербургский театральный журнал. 2021. № 3. С. 95–98.
7. Мочалов Ю. А. Композиция сценического пространства: Поэтика мизансцены: Учебное пособие. М.: Просвещение, 1981. 239 с.
8. Рятосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: Учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства». СПб.: Астерион, 2022. 244 с.
9. Хализева М. Бескомпромиссность // Экран и сцена. 2018. № 13. С. 8.

Аннотация

Статья посвящена изучению сценической поэтики спектакля А. А. Васильева «Старик и море» (2017), исполненного одной актрисой — А. С. Демидовой в рамках XIII Международного театрального фестиваля имени А. П. Чехова. Научная новизна статьи заключается в том, что на основе анализа спектакля «Старик и море» впервые предпринимается исследование характерных черт театра одного актера А. С. Демидовой. Реконструкция спектакля и последующий анализ его сценической поэтики, а именно: анализ сценического сюжета, сценографии, драматургии спектакля и его жанра, способа актерского существования и др. — позволили определить ряд режиссерских и актерских приемов, на основе которых была создана постановка А. А. Васильева и А. С. Демидовой, выполненная в форме театра одного актера.

Annotation

The study focuses on the stage poetics of Anatoly Vasiliev's play *The Old Man and the Sea* (2017), introduced as one-actress performance by Alla Demidova within the 13th International Festival named after Anton Chekhov. The scientific novelty of the article is in emergence of characteristic features of one-actress theater based on the analysis of the play *The Old Man and the Sea*. The reconstruction of the performance and the subsequent analysis of its stage poetics, namely, the analysis of the stage plot, scenography, dramaturgy, genre, the method of actress's existence, etc., allowed to determine a few directorial and acting techniques. Based on the techniques A. Vasiliev produced the play and A. Demidova introduced it as one-actress performance.

-
- ✓ *Ключевые слова:* А. С. Демидова, А. А. Васильев, Э. Хемингуэй, «Старик и море», театр одного актера, моноспектакль, экзистенциальная драма.
 - ✓ *Keywords:* Alla Demidova, Anatoly Vasiliev, Ernest Hemingway, *The Old Man and the Sea*, one-man theater, solo performance, existential drama.

Византийские традиции в стенописи пещерной церкви с росписями (№12) Загайтанской скалы Инкермана

ЕРГИНА АЛЕНА СЕРГЕЕВНА

*Кандидат искусствоведения, заведующий отделом аспирантуры,
доцент кафедры живописи, Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица
(Санкт-Петербург, Россия)*

ERGINA ALENA S.

*PhD (History of Art), Head of the Postgraduate Department,
Associate Professor, Department of Painting, Saint Petersburg State
Academy of Arts and Design named after A. L. Stieglitz
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: yergina.alyona@gmail.com

Росписи Горной Юго-Западной Таврики находились под заметным влиянием византийских мастеров. Представляя собой памятники средневекового монументального искусства в Крыму, они транслировали многовековые традиции, создававшиеся на протяжении длительного времени, и были подчинены общему замыслу программы сакрального пространства, которое воссоздает модель мира средневекового общества. Одним из таких памятников является стенопись пещерной церкви Загайтанской скалы, расположенной близ города Инкерман (Крымский полуостров).

Уникальность пещерной церкви юго-западного обрыва Загайтанской скалы, расположенной в верхнем ярусе пещер на расстоянии 20–25 м от подножия скального массива (ил. 1), заключается в сохранившихся *in situ* фрагментах стенописи, которые представляют собой образец провинциальной византийской монументальной живописи XIV–XV веков.

Труднодоступность представленного пещерного сооружения во многом обусловила то, что его научное исследование впервые было проведено лишь в 2004 году группой ученых-археологов под руководством Т. А. Бобровского¹. Тогда роспись пещерной церкви была предварительно датирована

¹ См.: Бобровский Т. А., Чуева Е. Е. Пещерные комплексы Инкерманской долины (Юго-Западный Крым) // Причерноморье, Крым, Русь в истории и культуре. Материалы II Судакской международной научной конференции (12–16 сентября 2004 г.) / Редкол.: Н. М. Куковальская (глав. ред.); и др. Киев; Судак: Академперіодика, 2004. Т. II. С. 26–30.



Илл. 1. Пещерная церковь Загайтанской скалы, территория средневекового городища Каламита, современный Инкерман, Севастополь, Крым. Фотофиксация А. С. Ергинной. 2020

XIII — первой половиной XIV века¹. В 2010-х годах А. Ю. Виноградов провел натурное обследование памятника, уделив особое внимание эпиграфике. Перевод надписей и граффити позволил историку сделать иное предположение о датировке памятника: основание пещерной церкви им было отнесено к началу XIV века, а создание росписей — к первой четверти XIV века².

Прямоугольная в плане пещерная церковь Загайтанской скалы имеет два хорошо выделенных объема: апсида, ориентированная на северо-восток, и

¹ См.: *Бобровский Т. А., Чуева К. Е.* Нововідкрита печерна церква з фресками візантійського часу з Південно-Західного Криму // *Праці науково-дослідного інституту пам'яток охоронних досліджень*. Київ, 2005. Вип. 1. С. 132–152; *Бобровский Т. А., Чуева Е. Е.* Пещерная церковь с фресками византийской эпохи в Юго-Западном Крыму // *Духовное наследие Крыма, памяти преподобного Иоанна, Епископа Готфского. Международная церковно-историческая конференция: материалы научной конференции*. Симферополь: Изд-во Симферопольской и Крымской епархии, 2006. С. 181–223; *Бобровский Т. А., Чуева Е. Е.* Фрески новооткрытой пещерной церкви на Загайтанской скале в Инкермане // *Православные монастыри. Международная церковно-историческая конференция: Материалы научной конференции*. Симферополь: Сонат, 2007. С. 141–150; *Бобровский Т. А., Чуева К. Е.* Дослідження печерної церкви з фресками на Загайтанській скелі у 2005–2006 рр. // *Археологічні дослідження в Україні 2005–2007 рр.* Київ; Запоріжжя, 2007. С. 99–102.

² См.: *Виноградов А. Ю.* Новооткрытые греческие христианские надписи из Северного Причерноморья и вопрос о статусе пещерных обитателей в горном Крыму // *Миры Византии. ΧΕΡΣΩΝΟΣ ΘΕΜΑΤΑ: Империя и полис: Сборник научных трудов* / Отв. ред. Н. А. Алексеевко. Симферополь: Институт археологии Крыма, 2019. Вип. 2. С. 331–356.



Ил. 2. Алтарная часть пещерной церкви Загайтанской скалы, территория средневекового городища Каламита, современный Инкерман, Севастополь, Крым. Фотофиксация А. С. Ергинной. 2020

наос. Такое архитектурное устройство церкви является традиционным для пещерных храмов Горной Юго-Западной Таврики.

Композиции алтарного пространства расположены в два регистра: верхний занимает Деисусный чин, нижний — Святительский чин (ил. 2).

Композиционным центром росписи алтарной части, размещенной в конхе апсиды, предстает поясной Деисус с фронтальным положением фигур — Христа-Эммануила, Богоматери, Иоанна Крестителя. В темно-красной мандорле, очерченной белой линией, представлено изображение Христа-Эммануила с красным крестчатым нимбом, очерченным белой краской, на котором слабо просматривается начертание литеры «О». На сохранившихся фрагментах росписи фигуры Христа имеются значительные утраты (стертости, обрушение) красочного слоя. С обеих сторон мандорлы присутствуют едва различимые (в силу грибкового наслоения) темные фрагменты росписи, в которых, по мнению Т. А. Бобровского и Е. Е. Чуевой, «прослеживаются изображения каких-то темных выступов, напоминающих горные

склоны. Они обрамлены двумя светлыми лентами, разделенными поперечными линиями. Возможно, эта деталь композиции представляет собой символическое изображение сломанных врат ада»¹. Слева от Христа — поясное изображение Богородицы в пурпурном мафории с красным нимбом и белой обводкой. Фигура Богородицы изображена в повороте к Христу в жесте моления, справа от фигуры на уровне лица — надпись белилами «MP ΘΥ». Значительной степени утраты (стертости, обрушение) красочного слоя подверглись фигура и лик Богородицы. Справа от Христа — каноническое изображение Иоанна Крестителя в тунике и плаще в позе моления, в красном нимбе с белой и красной каймой. Несмотря на то что данный фрагмент росписи также имеет серьезные утраты (стертости, обрушение) красочного слоя, в изображении лика святого просматриваются густая борода и длинные волосы, в изображении рук, в особенности правой руки святого, отчетливо читается жест моления.

Роспись нижнего регистра апсиды представлена фронтальными изображениями святых в полный рост. Т. А. Бобровский и Е. Е. Чуева на момент открытия памятника различали изображения св. архидиакона Лаврентия — безбородого святого в диаконском облачении слева, св. Григория Богослова — безволосый святой с седой бородой лопатообразной формы, св. Василия Великого, и еще трех святых, а в нише алтарного пространства св. Иоана Богослова².

Роспись центральной части апсиды не представляется возможным атрибутировать и описать в связи с наличием многочисленных утрат (стертости, обрушение) красочного слоя и слоем плесени (грибка) на поверхности росписи. Видны лишь небольшие фрагменты мужских фигур в священнических крестчатых одеждах и нимбах.

На момент обследования памятника автором относительно хорошо в нижнем регистре апсиды сохранилась крайняя фигура справа — с короткими темными волосами и густой темно-коричневой бородой клиновидной формы. Одежда — белая, с красными крестами полиставрий, посередине — полоса белого омофора с вышитым на нем крестом. Манжеты на рукавах украшены жемчугом. Нимб красный, с темно-красной и белой обводками. Одежды святого изображены плоскостно. Правая рука — в жесте благословения, левая рука, отставленная в сторону, — с предметом, от которого сохранился лишь контур. Т. А. Бобровский предположил, что здесь представлена фигура Василия Великого: «В левой руке, отставленной в сторону, — изображение предмета, от которого сохранился лишь общий контур,

¹ Бобровський Т. А., Чуєва К. Е. Нововідкрита печерна церква з фресками візантійського часу з Південно-Західного Криму. С. 139. (Здесь и далее перевод с украинского языка выполнен А. С. Ергиной).

² Там же.

позволяющий трактовать его как чашу для причастия. Характерная густая борода позволяет предположить, что здесь находится изображение св. Василия Великого»¹ (ил. 3). Фигура святого отличается нарочитой графичностью, что особенно явно прослеживается при более тщательном рассмотрении и изучении характера изображения руки Василия Великого, которая представлена в двуперстном благословлении. Кисть руки залита охрой, а моделировка объема выполнена за счет линейного красно-коричневого контура со стороны тени.

Условно решено и «треугольное пятно» бороды святого, которое, возможно, было дополнено светлыми линиями для передачи объема. Высокий лоб святого обрамлен темно-коричневыми прядями волос, которые исполнены с помощью того же художественного приема, что и борода.

Правее в алтарном пространстве вырублена ниша, в которой сохранилась фигура святого в святительском чине с чашей для причастия красного цвета, декорированной темно-красным, почти коричневым орнаментом. Узкий лик залит охрой, светотеневая моделировка формы выявляется благодаря затемнению частей лика красно-коричневым цветом. Седые усы, клиновидная борода и волосы у височной части разделены на пряди тем же цветом (ил. 4).

Святой одет в полиставрий, орнаментированный красными крестами, на плечах просматриваются остатки омофора Т. А. Бобровский и Е. Е. Чуева предположили, что это может быть изображение святого Иоанна Богослова: «Лицо узкое, с высоким открытым лбом, седыми усами и клиновидной бородой. На уровне груди он держит чашу для причастия красного цвета. Возможно, это изображение Иоанна Богослова»². Изображение святого, его лик и некоторые детали образа решены более живописно. Сохранившиеся фрагменты лика (скулы и борода) решены с помощью объемной свето-теновой моделировки формы: особое внимание привлекает изображение бороды и усов, выполненное на высоком художественном уровне и передающее общий объем формы.

Композиции, размещенные на своде алтарной части, полностью утрачены, просматриваются только следы круглого медальона.

В начале 2000-х годов, по свидетельству Т. А. Бобровского, на своде слева от входа в алтарную часть просматривались изображения лица и крыльев ангела, поддерживающего медальон: «Центральная часть композиции, размещенной на своде алтарной части утрачена. Читаются изображения круглого медальона и изображения лица и крыльев ангела, поддерживающего медальон (на своде слева от входа в алтарную часть). <...> Безбородый святой с высоким открытым лбом, короткими темными волосами и

¹ Бобровський Т. А., Чуєва К. Е. Нововідкрита печерна церква з фресками візантійського часу з Південно-Західного Криму. С. 140.

² Там же.



Ил. 3. Василий Великий, роспись нижнего регистра алтарной части пещерной церкви Загайтанской скалы, территория средневекового городища Каламита, современный Инкерман, Севастополь, Крым. Фотофиксация А. С. Ергинной. 2020

Ил. 4. Иоанн Богослов, роспись нижнего регистра алтарной части пещерной церкви Загайтанской скалы, территория средневекового городища Каламита, современный Инкерман, Севастополь, Крым. Фотофиксация А. С. Ергинной. 2020



усами, в красном нимбе с белой и красной обводками, изображен в повороте, лицо обращено вверх. Левая рука — на уровне груди, ладонью внутрь. Все детали — контур лица, глаза, нос — прописаны красной краской того же оттенка, что и нимб. <...> Рядом с фигурой святого (слева) читаются остатки еще одной фигуры в подпоясанной одежде. Общая схема расположения фигур композиции позволяет определить последнюю как сцену Вознесения Христова¹. Сейчас это место покрыто высолами и мелкими фрагментами красочного слоя. Первооткрыватели пещерного храма по общей схеме расположения фигур композиции предположили, что это сюжет Вознесения.

Сохранность фресок наоса позволяет сегодня определить только некоторые фрагменты росписи, присутствующие на своде и в верхней части стен. Изображение архангела Гавриила на алтарной арке пещерной церкви, характер композиции и содержание сопроводительной надписи, которые зафиксировали Т. А. Бобровский и Е. Е. Чуева, позволяют интерпретировать данную сцену как Благовещение: «Характер композиции, изображение Гавриила и содержание сопроводительной надписи позволяют интерпретировать данную сцену как Благовещение. Изображение пресв. Марии, очевидно, расположено в правой части композиции, однако рассмотреть его покамест не позволяет сплошной слой грибка². Изображение архангела Гавриила и Богоматери в правой части композиции на сегодняшний день утрачено.

В северо-западной части свода, перед алтарной аркой, изображен Ветхий Денми с сиянием в круглом медальоне, поддерживаемом четырьмя ангелами. Этот иконографический тип Христа, характерный для византийских храмов и в XI—XIV веках, раскрывал тему воплощения и второго пришествия³. Далее на своде расположены еще четыре многофигурные композиции: Сретение и небольшая по размеру композиция, в которой достаточно хорошо сохранилась крайняя справа фигура. Она представляет собой грубоватое изображение молодого человека в пеленах и красном нимбе, немного развернутого к центру композиции, с прижатыми к туловищу руками. Над ним склонилась другая фигура с красным нимбом. По нашему мнению, здесь представлена сцена Воскрешения Лазаря и еще две, не просматриваемые из-за сильных утрат красочного слоя. В ходе натурного обследования памятника не представлялось возможным провести более детальный анализ данных фрагментов росписи в связи с плохой сохранностью.

¹ Бобровский Т. А., Чуева К. Е. Нововідкрита печерна церква з фресками візантійського часу з Південо-Західного Криму. С. 141.

² Там же. С. 142.

³ Квливидзе Н. В. Ветхий Денми // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/158288.html?ysclid=lnw1216a4y793582440> (дата обращения: 15.06.2023).



Ил. 5. Роспись юго-восточной стены (фрагмент) пещерной церкви Загайтанской скалы, территория средневекового городища Каламита, современный Инкерман, Севастополь, Крым. Фотофиксация А. С. Ергинной. 2020

На юго-восточной стене сохранились фрагменты сцены Рождества Христова. В центре многофигурной композиции Богородица в белом платье на ложе. По сторонам от нее несколько фигур ангелов с нимбами. Несмотря на плохую сохранность фрагмента, просматривается архитектурный стаффаж и складки на одеждах ангелов (ил. 5).

Следующая композиция в том же регистре также сохранилась частично. В центре, на синем фоне — Христос с красным нимбом, в верхней части справа изображены два ангела с крыльями с таким же нимбом, слева от центрального изображения на фоне красно-желтой скалы изображена фигура в длинном одеянии и с таким же нимбом — вероятно, святой Иоанн Креститель. Композиционная схема позволяет интерпретировать данную сцену как Крещение Христово.

Сохранившиеся фрагментарно композиции юго-восточной стены, с одной стороны, решаются живописно, мягкая моделировка общей формы; с другой — внимание к деталям, которые решены жесткой красно-коричневой линией. Наиболее выразительно просматриваются вышеописанные приемы в ликах святых обеих композиций. Таким образом, обе композиции отличаются по характеру письма от стенописи алтарной части, что позволяет предположить, что они были исполнены в отличный от росписей апсиды промежуток времени.

На юго-западной стене наоса Т. А. Бобровский и Е. Е. Чуева предположили наличие изображения Тайной вечери исходя из схемы размещения фигур:

«Фигуры (не менее восьми) располагались полукругом; нимб центральной фигуры с нанесенным белой краской перекрестьем находится точно по центру арки. Слева от него — фрагмент изображения лица с обращенным вверх взглядом и нимбом желтого цвета. Судя по схеме размещения фигур и наличию среди изображенных Христа (с крещатым нимбом), данную композицию можно предварительно интерпретировать как изображение Тайной вечери»¹. На момент нашего обследования изображения юго-западной стены были уже утрачены.

На северо-западной стене — изображение трех фигур с красными нимбами и мандорлой вокруг центральной, что позволило исследователям предположить сцену Преображения Господня. Далее следует сюжет Распятие Господне. Затем, по мнению Т. А. Бобровского и Е. Е. Чуевой, следует композиция Сошествия во Ад: «Наконец, возле алтарной арки № 3 расположена оригинальная композиция, состоящая из трех частей. <...> Над правым плечом Христа развевающийся красный плащ. Под покровом плаща просматриваются остатки нескольких фигурок святых. Нижняя часть композиции утрачена... <...> Описанная композиция, на наш взгляд, является интересной версией Сошествия в Ад»². На сегодняшний день роспись северо-западной стены практически утрачена, сохранились лишь незначительные фрагменты.

Далее по стене изображены три квадратных клейма, расположенных друг над другом. В верхнем клейме представлено в повороте погрудное изображение мужчины в сером рубище с длинными волосами и густой бородой. В правой руке — восьмиконечный крест. В среднем — погрудное изображение молодого безбородого мужчины. Он изображен в высоком головном уборе — короне, украшенной жемчугами. В его правой руке посох. Нижнее клеймо поврежденное, в нем просматривается поясное изображение пожилого бородатого мужчины в аналогичной короне. По предположению ранее упомянутых исследователей, здесь представлены изображения св. Иоанна Крестителя и св. царей-пророков Соломона и Давида³. Однако все образы в клеймах без нимбов, по нашему предположению, — донаторы пещерной церкви.

По мнению первоисследователей пещерного храма, данный памятник привлекает своими иконографическими особенностями стенописи: «...изображение Христа-Эммануила в Деисусе, чаш для причастия в руках святых в святительском чине, изображение св. Лазаря с открытыми руками; необычна также композиция Сошествие в Ад с выделенными изображениями пророков»⁴.

¹ Бобровский Т. А., Чуева К. Е. Нововідкрита печерна церква з фресками візантійського часу з Південо-Західного Криму. С. 143.

² Там же. С. 145.

³ См.: Там же.

⁴ Там же. С. 145.

Аварийное состояние росписи пещерной церкви Загайтанской скалы ставит под угрозу исчезновения образцы монументальной живописи Юго-Западной Таврики, что, несомненно, указывает на актуальность их изучения и сохранения.

Обширные повреждения стенописи пещерной церкви Загайтанской скалы средневекового городища Каламита близ современного города Инкерман, по всей видимости, обусловлены влиянием процессов физического выветривания, поскольку размеры утрат росписи увеличиваются по направлению к входному и оконному проемам. Объем и степень разрушения и, следовательно, интенсивность осыпания фресковой росписи определяются другим, не менее масштабным разрушительным фактором — наличием разнообразных микроорганизмов на поверхности красочного слоя и в толще штукатурки, которые уничтожают роспись до скальной основы, а также способствуют накоплению избыточной влаги в штукатурном слое.

Тем не менее натурное обследование, проведенное автором в 2020 году, позволило определить, что стенопись пещерной церкви Загайтанской скалы отражает традиционные для византийской храмовой декорации сюжеты и образы и при этом обнаруживает в себе черты, присущие провинциальной византийской монументальной живописи Горной Юго-Западной Таврики XIII—XIV веков. Все изображения в пещерной церкви расположены в соответствии с четкой иерархией. Структура ансамбля стенописи пещерного храма строилась исключительно по литургическому принципу и транслировала наиболее важные молитвы литургического канона. По этой причине композиция «Деисус» расположена в конхе апсиды, а святительский чин (святители и диакон) в ее нижнем регистре, будто бы окружающие с обеих сторон престол в алтаре, символически передают важнейшую идею евхаристического таинства палеологовского периода византийского искусства, выражающего сложную богословскую идею: Иисус Христос является одновременно Жертвой; священником, приносящим Евхаристическую Жертву; и Богом в Троице, Жертву принимающим¹. Изображения святых Отцов Церкви в пещерных храмах Крыма являются наиболее распространенными, наряду с сюжетом «Деисус», что объясняется высоким положением, которое учителя Церкви занимали в традиционной византийской церковной иерархии².

¹ См.: *Ергина А. С.* Композиция «Деисус» в росписях храмов средневековой Таврии // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2018. Вып. 4. С. 14–19.

² См.: *Давыденков О., протоиерей.* Догматическое богословие. М.: Изд-во ПСТГУ, 2013; *Ергина А. С.* Изображения святителей — «Великих Каппадокийцев» — в религиозной культуре Таврики XIII—XV веков // Временник Зубовского института. 2022. № 2 (37). С. 29–43.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бобровський Т. А., Чуева К. Е.* Дослідження печерної церкви з фресками на Загайтанській скелі у 2005–2006 рр. // Археологічні дослідження в Україні 2005–2007 рр. Київ; Запоріжжя, 2007. С. 99–102.
2. *Бобровський Т. А., Чуева К. Е.* Нововідкрита печерна церква з фресками візантійського часу з Південно-Західного Криму // Праці науково-дослідного інституту пам'яток охоронних досліджень. Київ, 2005. Вип. 1. С. 132–152.
3. *Бобровський Т. А., Чуева Е. Е.* Пещерная церковь с фресками византийской эпохи в Юго-Западном Крыму // Духовное наследие Крыма, памяти преподобного Иоанна, Епископа Готфского. Международная церковно-историческая конференция: материалы научной конференции. Симферополь: Изд-во Симферопольской и Крымской епархии, 2006. С. 181–223.
4. *Бобровський Т. А., Чуева Е. Е.* Пещерные комплексы Инкерманской долины (Юго-Западный Крым) // Причерноморье, Крым, Русь в истории и культуре. Материалы II Судакской международной научной конференции (12–16 сентября 2004 г.) / Редкол.: Н. М. Кувальская (глав. ред.); и др. Киев; Судак: Академперіодика, 2004. Т. II. С. 26–30.
5. *Бобровський Т. А., Чуева Е. Е.* Фрески новооткрытой пещерной церкви на Загайтанской скале в Инкермане // Православные монастыри. Международная церковно-историческая конференция: Материалы научной конференции. Симферополь: Сонат, 2007. С. 141–150.
6. *Виноградов А. Ю.* Новооткрытые греческие христианские надписи из Северного Причерноморья и вопрос о статусе пещерных обитателей в горном Крыму // Миры Византии. ΧΕΡΣΩΝΟΣ ΘΕΜΑΤΑ: Империя и полис: Сборник научных трудов / Отв. ред. Н. А. Алексеев. Симферополь: Институт археологии Крыма, 2019. Вып. 2. С. 331–356.
7. *Давыденков О., протоиерей.* Догматическое богословие. М.: Изд-во ПСТГУ, 2013. 622 с.
8. *Ергина А. С.* Изображения святителей — «Великих Капшадокийцев» — в религиозной культуре Таврики XIII–XV веков // Временник Зубовского института. 2022. № 2 (37). С. 29–43.
9. *Ергина А. С.* Композиция «Деисус» в росписях храмов средневековой Таврии // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2018. Вып. 4. С. 14–19.
10. *Квлицидзе Н. В.* Ветхий Денми // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/158288.html?ysclid=lnw1216a4y793582440> (дата обращения: 15.06.2023).

Аннотация

Материалы публикации вводят в широкий научный оборот ансамбль стенописи пещерной церкви с росписями (№ 12) Загайтанской скалы Инкермана. В статье приводится научное описание стенописи по итогам натурного обследования памятника в марте 2020 года. Итогом научного исследования стенописи стал приведенный формально-стилистический анализ росписей пещерной церкви Загайтанской скалы Инкермана. Стенопись пещерной церкви в Загайтанской скале рассматривается как ретранслятор основных идей религиозной культуры Таврики XIII–XIV веков. Структура ансамбля стенописи пещерного храма строилась исключительно по литургическому принципу, воспроизводились наиболее важные молитвы литургического канона.

Abstract

The article introduces the ensemble of murals in the cave church with paintings (No. 12) of the Inkerman Zagaitan Rock into wide scientific circulation. A scientific description of the murals based on the results of a field survey of the monument in March 2020 is provided. The formal stylistic analysis of the murals in the cave church of the Zagaitan Rock in Inkerman represents the culmination of the scientific study of mural painting.

- ✓ *Ключевые слова:* Крым, пещерные храмы, скальная архитектура, монументальная живопись, стенопись, фреска.
- ✓ *Keywords:* Crimea, cave temples, rock architecture, monumental painting, murals, fresco.

№ 4 / 2023

**ЮБИЛЕИ.
ПАМЯТНЫЕ
ДАТЫ**

К 100-летию
со дня рождения
С. Г. Микаэляна

Нравственный императив Сергея Микаэляна

ПОЗНИН ВИТАЛИЙ ФЁДОРОВИЧ

*Доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором кино и телевидения,
Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия)*

POZNIN VITALY F.

*Doctor of Arts, Professor, Chief of the Film
and Television Department, Russian Institute
for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: poznin@mail.ru

С. Микаэлян (1923—2016) начал работу в кино довольно поздно, когда ему исполнился 41 год. И уже в первом его фильме — «Разноцветные камешки» (1960)¹ — обозначилась основная тема, которая будет в том или ином варианте звучать в его картинах, — тема борьбы добра и зла, стремление человека к совершенству, столкновение разных взглядов на жизнь, разных нравственных ценностей, разных человеческих характеров.

Герой «Разноцветных камешков», бывший фронтовик, в девушке, работающей в столовой санатория, в который его направили на лечение, узнает девчонку, спасенную им во время войны. Он начинает заботиться о ней как о родной дочери, стараясь, чтобы вторая жизнь, которую ей даровала судьба в его лице, оказалась осмысленной и содержательной. Однако контакта между ними не происходит. Она — представитель уже другого поколения, вернее, той части послевоенной молодежи, которой после ужасов войны хочется жить весело и беззаботно, воспринимая реальность как набор разноцветных камешков — именно такие собирает на берегу соблазняющий ее ветреный молодой человек. Подслушав случайно слова девушки о том, что ей надоела опека ветерана и его забота о ее будущем, фронтовик с горечью покидает санаторий.

В своем втором фильме — «Принимаю бой» (1963), вероятно, желая уйти от привычной ему театральной эстетики², С. Микаэлян активно использует модные в ту пору кинематографические приемы — нижний и верхний ракурсы, контраст освещения, съемку в низкой тональности (оператор Я. Склян-

¹ Этот фильм по решению Госкино почему-то был снят в стереоварианте. В настоящее время реставрируется в Госфильмофонде.

² Окончив Государственный институт театрального искусства, С. Микаэлян в середине 1950-х годов с успехом ставил спектакли в театрах Саратова, Горького, работал главным режиссером Ташкентского русского драматического театра имени М. Горького.

ский). Однако не очень внятная экранная история (несмотря на то что сценарий был написан киноклассиком А. Каплером) о том, как входит во взрослую жизнь молодой человек, привела к некоторой эклектичности художественного решения. Что же касается концептуальной трактовки темы, то в этом фильме вновь сталкиваются два взгляда на мир. «Мы, ученые, давно доказали относительность таких слов, как „честь“, „слово“, „мораль“ и т. п.», — произносит молодой демагог, пытающийся сделать из юноши «личность», стоящую над моралью, но герой картины, верящий несмотря ни на что в нравственные идеалы, в финале картины ценой своей жизни противостоит циниками и негодьям¹.

С. Микаэлян честно признавался, что он не из тех режиссеров, кто в первую очередь заботится об изобразительной стороне фильма — эффектной композиции кадра, сложном движении камеры, экспрессивном освещении. Он находил экранную выразительность в другом, понимая, что внешний облик человека — его эмоции и жесты — может быть не менее выразителен, чем зафиксированный на киноплёнке живописный ландшафт. Поэтому всегда с таким тщанием режиссер подбирает актеров и не актеров для исполнения ролей не только первого, но и второго, и даже третьего плана. И еще одна характеризующая его творчество черта: будучи до мозга костей реалистом, Микаэлян понимал, что, для того чтобы экранное пространство воспринималось зрителем убедительно, нужно непременно художественную правду подкреплять правдой бытовой, то есть быть точным в деталях, в воспроизведении среды, в создании атмосферы действия.

Его третий фильм — «Иду на грозу» (1965) — стал настоящим шедевром в плане органичного аудиовизуального решения. В этой картине точно и убедительно воспроизведена атмосфера НИИ 1960-х годов (художник Б. Бурмистров). Прекрасно сняты натурные планы, кадры в автобусе, в самолете. Общая тональность черно-белого изображения усиливает убедительность эпизодов, снятых почти как в документальном кино; движение камеры всегда уместно и подчинено общему темпоритму картины (оператор О. Куховаренко). Режиссер так организует экранное пространство, что зритель постоянно ощущает атмосферу того времени, о котором идет речь в фильме. Этому во многом способствует и хорошо продуманный второй план (достаточно вспомнить эпизод на пароме), и умение точно включать в монтажную фразу молчаливую, но эмоциональную реакцию того или иного персонажа на реплику другого действующего лица, и общая атмосфера, создаваемая с помощью звука (звукорежиссер А. Шаргородский).

Великолепный актерский состав (А. Белявский, В. Лановой, Р. Плятт, М. Астангов, А. Папанов, Е. Лебедев, Ж. Прохоренко, Л. Прыгунов, Л. Дьяч-

¹ В этом фильме впервые появляется актуальная сегодня тема искусственного интеллекта: созданный циничным предводителем организованной им полукриминальной компании робот произносит: «Приказывайте! Но скоро я буду приказывать».

ков) позволил создать в фильме емкие образы ученых и тех, кто рядом с ними. И хотя двухсерийный фильм рассказывал о жизни физиков, он оказался интересен самой широкой аудитории, потому что и для Д. Гранина, одноименная повесть которого легла в основу фильма, и для режиссера на первом плане повествования были сложные человеческие отношения, тема дружбы и любви, верности и предательства, косности и творческого поиска, лжи и правды, идеализма и прагматизма.

Главные действующие лица фильма — увлеченные новой научной идеей подающие надежду молодые физики Сергей (Белявский) и Олег (Лановой), отношения между которыми подвергаются испытаниям. Если для прямолинейного, увлеченного Сергея стремление к цели, постижению истины дороже всего, притом что ему свойственны человеческие слабости и ошибки, то Олег, лишенный подобной одержимости, готов в чем-то уступить, пойти на компромисс, понимая, что его консервативные оппоненты имеют больше влияния и власти. Причем отношения между двумя героями фильма показаны неоднозначно, во всей их психологической сложности.

В следующей своей работе — фильме совместного производства СССР и Норвегии «Всего одна жизнь» (1968) — режиссер подтвердил высокий профессионализм в работе с зарубежными и отечественными актерами и умение создавать убедительное экранное пространство, в чем была немалая заслуга замечательного оператора Д. Месхиева, но в целом картина оказалась добротной, немного скучноватой работой, страдающей, как и многие фильмы биографического жанра, некоторой схематичностью и иллюстративностью.

Во многих фильмах С. Микаэляна в том или ином виде звучит тема минувшей войны. Сергей Герасимович был участником кровопролитных сражений, происходивших подо Ржевом, где погибло около четырехсот тысяч наших солдат, сдерживая натиск отборных войск Вермахта, что в немалой степени помогло одержать Красной армии решающие победы на других фронтах. Он дважды был ранен, а после войны был награжден орденом Славы III степени. В одной из бесед Сергей Герасимович вспоминал, как он раненый лежал среди убитых товарищей и, услышав неподалеку немецкую речь, решил умереть, но не сдаваться. К счастью, ему удалось выжить. И когда, добравшись до своего окопа, услышал русские голоса, он прошептал: «Наши!» — и это слово наполнилось для него огромным смыслом. Это деление на «наших» и «не наших» сохранилось у него и в мирные дни — на тех, кто верен дружбе, кто упорен в достижении благородной цели, кто готов помочь ближнему, и на тех, кто предпочитает жить одним днем, получая удовольствия любой ценой, предавая былые идеалы и думая лишь о личной выгоде.

Уже в его первом фильме «Разноцветные камешки» отчетливо прозвучала тема минувшей войны. В упомянутой картине «Принимаю бой» девушки поют песню «На кургане» на слова участницы Великой Отечественной войны Юлии Друниной: «Над курганом ураганом, / Все сметая, война пронеслась. /

Здесь солдаты умирали, / Заслоняя сердцем нас...», а один из персонажей картины — бывший фронтовик (В. Меркурьев), будто предвидя, что со временем все больше будет появляться людей, склонных очернять все прошлое и настоящее, произносит с горечью: «Есть у нас такие, которые видят только плохое. Но ведь хороших людей больше...» И это было кредо и самого С. Микаэляна: понимая всю сложность и неоднозначность жизненных ситуаций, уметь при этом видеть перед собой идеал добра, человечности, стремиться улучшить мир, в котором тебе выпало жить. Война с ее ужасами и с великими подвигами стала для него камертоном, помогавшим ценить все высокое, доброе, человеческое.

В 1971 году на экраны выходит фильм «Расскажи мне о себе» с замечательной актрисой Т. Семиной в главной роли. Наиболее удачными в картине оказались военные эпизоды, занимающие почти треть фильма. Остальные же истории из личной жизни героини даны пунктирно, а счастливый финал — решение соединить свою судьбу с обаятельным и тактичным механиком самоходного буксира (А. Джигарханян) — критике показался не очень оправданным художественно. Тем не менее трогательная история женщины, пережившей сильное первое чувство к мужчине (В. Соломин), который был убит на войне, отчего она не может больше никого полюбить, была тепло принята широким зрителем.

Эхо войны звучит в одной из лучших картин режиссера — «Вдовы» (1976). Героини фильма — две деревенские старушки, мужа и родственники которых погибли на войне. Они живут вместе в одном доме. То ссорятся, то мирятся, но есть нечто, кроме одиночества, что их объединяет: в 1941 году они похоронили двух погибших красноармейцев и с тех пор ухаживают за их могилой и бережно сохраняют залитую кровью фотографию, найденную у одного из убитых солдат. Узнав об этом, местные власти решают торжественно перезахоронить останки неизвестных солдат в райцентре, но вдовы не дают на это согласия — для них эта могила воспринимается как могила их погибших и захороненных неизвестно где родных. Бригадир, забрав у старушек фотографию похороненного солдата, отправляет ее в газету в надежде, что, может быть, вдруг найдутся его родственники. После публикации фотографии и статьи в центральной газете о двух вдовах становится известно всей стране. Теперь их уговаривают дать согласие на перенос захоронения уже районное начальство, но для вдов могила, в которой лежат неизвестные павшие ребята, — нечто святое, чего они не хотят лишиться. Между тем в редакцию газеты и самим бабушками поступает множество писем, в которых люди сообщают, что на фотографии изображен их муж, сын, брат или друг, а накануне 9 мая к вдовам начинают съезжаться десятки людей. За поминальным застольем эти люди рассказывают о своей судьбе, которую перевернула война. Бабушки понимают, что могила, за которой они много лет ухаживали, стала местом поклонения и вечной памяти очень многих людей, и дают согласие на перезахоронение.

Финал картины оставляет очень грустное впечатление (наверное, поэтому кинематографическое начальство не хотело выпускать фильм на экраны). По-

сле торжественного мероприятия старушки провожают своих гостей, уверяющих, что они приедут на могилу в следующем мае, но когда вдовы выходят на привокзальную площадь, то видят, что все автобусы и машины разъехались и о них просто забыли. Но женщины никого не упрекают и, опираясь на палки, напевая, возвращаются в родную деревню пешком по пустынному шоссе. И этот кадр воспринимается как живой упрек тем, кто благодарную память о тех, кто отстоял нашу землю, подменяют формальными мероприятиями и лозунгами.

В фильме «Влюблен по собственному желанию» важную смысловую роль играет эпизод, в котором герой и героиня оказываются возле воинского захоронения. Здесь происходит резкий спор с семейкой должностного лица, расположившейся на пикник. На замечание героини, что стоило бы им убрать свою собаку, задрвшую ногу у монумента, семейство отвечает хамскими репликами. Реакция героини и героя одинаковая, и становится понятно, что у них в жизни общие ценности и святыни.

В 1989 году, уже во время «перестройки», С. Микаэлян снял по собственному сценарию фильм «Сто солдат и две девушки» (1989), в котором он попытался выразить свои личные впечатления о минувшей войне, что подчеркивается искусственным операторским приемом — виньетированными, полурезкими границами кадра. Это своего рода бытовые (если так можно определить будни войны) зарисовки, в которых драматизм и трагизм сочетаются с лиризмом и пафосом, незатейливым солдатским юмором и трогательной нежностью влюбленных друг в друга героев. Для большей убедительности в качестве исполнителей всех ролей были привлечены неизвестные актеры и вообще неактеры. К сожалению, в это время на студии уже были ликвидированы главная редколлегия и большой художественный совет, и общее снижение требовательности к сценариям привело к тому, что сюжетная канва фильма выстроена не очень четко и носит фрагментарный характер. Основное достоинство данного фильма в том, что это была первая попытка показать на экране «окопную правду», которая в фильмах других режиссеров приобретет уже тенденциозный обличительный характер в показе не жалеющих солдат командиров, коварных смершевцев и штрафных батальонов, идущих в атаку чуть ли не с лопатами.

Война с ее огромными жертвами во имя победы стала для режиссера вечной болью и тем нравственным стержнем, который определил его творчество и его повседневную жизнь. «С тех пор, — говорил он, — я смотрю на жизнь глазами этих людей. Мне стыдно за то, что развалили Советский Союз, за ложь и обман, за разделение на богатых и бедных. Люди костями легли за страну, в „долине смерти“ ведь все национальности были, казахов много... Я видел надписи на камнях: „Умираю за Родину“. А когда Родину топтали в 90-е годы — это страшно было. Любовь к Родине — высшая любовь»¹.

¹ Высшая любовь. Как режиссёр Сергей Микаэлян подчинил смерть математике // Аргументы и факты. 2016. 20 июля. № 29. URL: http://www.spb.aif.ru/culture/person/vyshshaya_lyubov_kak_rezhissyor_sergey_mikaelyan_podchiril_smert_matematike (дата обращения: 15.10.2023).

В своем творчестве режиссер не чуждался и горячо обсуждаемых в обществе острых тем, касались ли они экономки, политики или культуры. В отмеченном Государственной премией фильме «Премия» (1974) в несколько парадоксальной форме показано столкновение широко распространившейся показухи, уравниловки, организационной неразберихи с желанием людей жить по-честному, получать достойную оплату за свой труд, а не за приписки и ложные отчеты. В этом фильме отчетливо прозвучало то, что волновало тогда многих, — желание покончить с «показухой» и жить по законам правды и справедливости.

Герой фильма бригадир Потапов (Е. Леонов), которому надоели неоправданные простои и общий беспорядок, царящий на стройке, уговаривает свою бригаду в знак протеста отказаться от положенной премии и доказывает на заседании парткома, что стройка в результате бесхозяйственности и неорганизованности потеряла гораздо больше средств, чем премия, выписанная за скорректированный начальством план работ. Картина резко отличается от многочисленных «производственных фильмов» тем, что в ней совершенно отсутствуют любовные и прочие боковые сюжетные линии. Больше часа на экране идет жесткий спор, перемежаемый редкими выходами камеры на натуру — из кабинета парткома на стройку. К финалу оказывается, что почти половина бригады все-таки пошла получать премию, и это до предела обостряет ситуацию, потому что становится понятно, что подобная организация труда, как ни странно, устраивает не только начальство, но и многих рабочих и что ситуацию надо радикально менять. «Я не понимаю как, когда все это произошло, — недоумевает герой А. Джигарханяна, — но ведь мы же ненормальное считаем нормальным».

Оставив в стороне малопонятные в наши дни реалии (сегодня нет ни парткомов, ни планового хозяйства, ни производственных коллективов) и суть драматического конфликта, отметим, что здесь вновь проявилось поразительное умение С. Микаэляна точно подбирать талантливых исполнителей (кроме Е. Леонова, это В. Самойлов, О. Янковский, М. Глузский, А. Джигарханян, Б. Брондуков, Н. Ургант, С. Крючкова, Л. Дьячков и др.) и снимать их так (оператор — В. Чумак), что в картине постоянно ощущается напряженность, возникающая от спора, во многом схожая с той напряженностью, которой насыщен известный фильм С. Люмета «12 разгневанных мужчин». Сцена выступления бригадира — образец точного и выразительного визуального и монтажного решения. Включая в сцену речи героя Е. Леонова фигуры членов парткома, режиссер создает галерею портретов: кто-то внимательно слушает, кто-то бросает реплику, кто-то набрасывает на календарике девичье лицо и т. д. Убедительность происходящему придает и вся атмосфера действия, включая изменение состояния погоды за окном и переход от дневного освещения к вечернему, свидетельствующий о том, что заседание идет не один час.

Сегодня молодым зрителям не очень понятен и драматический конфликт фильма «Рейс 222», хотя нынешние отношения России и США при просмо-

тре фильма рождают у современного зрителя определенные ассоциации. Между тем драматургически фильм сделан безупречно. То, что в основу сюжета была положена реальная история о том, как один из советских артистов решил остаться в США, попросив там политического убежища, и то, что режиссер в качестве исполнителей использовал в основном непрофессиональных актеров, придало фильму почти документальную убедительность. Главными в фильме стали события, связанные с переживаниями жены «невозвращенца», Ирины, тоже артистки. Ее, ничего не знающую о решении любящего мужа, советские дипломатические службы посадили в самолет, но американские власти задержали лайнер, для того чтобы вывести из него артистку, поскольку муж пожелал, чтобы она была с ним. Однако, несмотря на долгие уговоры американской стороны, Ирина не захотела покинуть самолет. Американцы, уверенные в том, что сидящие в самолете люди не пожелают терять время из-за одного человека и потребуют вывести Ирину, сильно прощитались. Пассажиры все, как один, выразили сочувствие женщине и не пожелали покинуть на время задержанный самолет, несмотря на жару, голод, тесноту и духоту. Кульминацией фильма становится эпизод, когда американские представители власти, видя, что никакие доводы на героиню фильма не действуют, хотят вывести ее насильно. В этот момент со своих мест поднимаются спортсмены и другие мужчины и заслоняют собой Ирину. Именно то, что главной темой фильма стали такие свойственные русскому человеку (независимо от национальности человека, проживающего в России) нравственные принципы, как чувство справедливости, неприятие предательства, в каком бы виде оно ни проявлялось, взаимовыручка, нравственное чувство, единение в трудную минуту, способствовало зрительскому интересу к данной картине. Фильм имел большой успех в прокате (третье место среди самых кассовых фильмов 1986 года), но кинокритиками эта картина С. Микаэляна по понятным причинам была воспринята холодно.

В своих фильмах С. Микаэлян редко включает большие массовые сцены. Они появляются лишь тогда, когда нужно показать единение народа, и приобретают метафорическое звучание. Так, в конце картины «Принимаю бой» большое количество людей, недавно веселившихся в клубе, узнав о подломе убийстве героя, стекается на площади, выражая общую скорбь и гнев, а один из самых сильных эпизодов фильма «Вдовы» — высаживание деревьев в будущем сквере памяти. Вначале черенки сажают только участники войны. Но после слов: «Пусть посадят деревья и те, у кого родные погибли на фронте!» — из толпы собравшихся на митинг выходит все больше и больше людей, и становится понятно, что минувшая война для всего народа — общее горе и общая память...

В фильмах С. Микаэляна о современной ему повседневной жизни также постоянно ощущается его вера в победу добра, в совершенствование человеческой природы и человеческих отношений. Его ставший необычайно по-

пулярным у зрителей фильм «Влюблен по собственному желанию» (1982) с мудрой улыбкой рассказывает именно о том, как человек сам может управлять своей судьбой. Это грустный и смешной фильм про то, как один человек спасает другого, научая его иначе воспринимать жизнь, наполнять ее смыслами. Героиня фильма Вера¹, библиотекаря, считающая себя некрасивой, однажды вынуждена познакомиться с не очень трезвым молодым человеком по имени Игорь (О. Янковский). Закончив спортивную карьеру, он устроился станочником на завод, но потерял ощущение смысла жизни и начал все чаще прикладываться к спиртному. Молодые люди решают полусерьезно провести эксперимент — используя приемы аутотренинга, попробовать влюбиться друг в друга. Когда они уже готовы признать эксперимент неудачным, к ним приходит настоящее чувство, потому что оказалось, что у них много общего в оценке человеческих качеств и в восприятии жизненных явлений. Но Игорь до конца не уверен, что Вера — та, которая ему нужна, и увлекается очаровательной женщиной с завода, где он работает. Зато для Веры «эксперимент» не проходит бесследно. Любовь меняет ее не только внутренне, но и внешне. В конечном итоге Игорь понимает, что Вера именно та женщина, с которой можно надолго связать свою жизнь.

Размышляя об этой картине, один из авторов отзывов в интернете об этом фильме написал: «Сегодня стало понятно, что советский человек являлся носителем категорического морального императива — даже спивающийся пролетарий имеет внутри стержень нравственности. Тогда, конечно, об этом не думали, сюжет читался как „встретились два одиночества“, но на самом деле именно нравственный фундамент давал точку опоры, возможность менять свою жизнь...»²

Сергей Герасимович Микаэлян был человеком своего времени. Испытавший сполна тяготы войны, он не уставал радоваться жизни и воспринимать ее во всей полноте и при всяком удобном случае. Даже в фильмах с самыми драматическими коллизиями он старался вставить сцену, которая бы вызвала у зрителя улыбку. Кроме иронической, по сути, комедии «Влюблен по собственному желанию», он снял еще забавную комедию «Разборчивый жених» (1993) — о заведующем детским садом Дмитриии, который после развода с женой мечется в поисках идеальной женщины (в главных ролях — А. Лыков и Ю. Меньшова).

Но в 1990-е стало все труднее находить деньги на кино. Часто приходилось создавать фильмы при очень ограниченных средствах на их создание. Тем не менее и в этот период С. Микаэлян снимает картины «Голодающий

¹ Исполнительница этой роли Е. Глушенко получила приз на Берлинском кинофестивале.

² Влюблен по собственному желанию (1982). Отзывы и рецензии // Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45798/reviews/?ysclid=lnr54b4ngv183404594> (дата обращения: 15.10.2023).

Поволжья» (1994), «Французский вальс» (1995), «Звездочка моя ненаглядная» (2000), «Зимний ветер» (2006). Но это было уже другое кино. Да и зритель 1990-х и 2000-х был уже другой — вкусы нового поколения формировались в это время заполонившей экраны голливудской продукцией.

Другим стал и «тренд» отечественного кино: если С. Микаэлян создавал экранные образы героев, преданных своему делу, отстаивающих идеалы добра, справедливости, умеющих ценить каждый миг жизни, то новое российское кино предпочло видеть в прошлом и настоящем преимущественно мрачные стороны жизни либо слепо подражать образцам голливудской продукции. Как заметил по этому поводу режиссер К. Шахназаров, сегодня отечественному «кино не хватает национального стиля. Не хватает какой-то сверхидеи, чтобы быть по-настоящему самобытным»¹. Под сверхидеей он подразумевал незримое существование в фильме некоего идеала и неких ценностей, которые близки и понятны народу.

В 1990-е была разрушена связь времен, ощущение традиционных для России ценностей, тех самых корней, о которых в той или иной форме упоминают герои микаэляновских фильмов. Как откровенно призналась киновед Аркус в беседе с режиссером Хлебниковым: «Проблема заключается в том, что мое поколение... оказалось совершеннейшим банкротом. Мы ничего не захотели взять из предыдущего опыта и остались в итоге без точки отсчета. Наши родители были шестидесятники, а у нас главной ценностью стал глухой индивидуализм, главной интонацией — ирония...»²

Сегодня, когда голливудские фильмы исчезли с отечественного киноэкрана, появилась возможность возродить то, что всегда было свойственно русскому искусству, — внимание к духовному миру человека, утверждение нравственных ценностей и идеалов. И обращение молодых режиссеров к творческому опыту такого режиссера, как С. Микаэлян, сегодня было бы более чем своевременным и нужным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Влюблен по собственному желанию (1982). Отзывы и рецензии // Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/45798/reviews/?ysclid=lnr54b4ngv183404594> (дата обращения: 15.10.2023).
2. Высшая любовь. Как режиссёр Сергей Микаэлян подчинил смерть математике // Аргументы и факты. 2016. 20 июля. № 29. URL: http://www.spb.aif.ru/culture/person/vysshaya_lyubov_kak_rezhissyor_sergey_mikaelyan_podchinil_smert_matematike (дата обращения: 15.10.2023).

¹ Шахназаров К. Наш рынок был схвачен американцами. Вот они ушли. Что делать? // Кино-театр.ру. URL: <https://www.kino-teatr.ru/lifestyle/news/y2022/6-4/28329/?ysclid=lgv4ai0y9342085210> (дата обращения: 14.10.2023).

² Думаешь о тех, за кого отвечаешь: С Борисом Хлебниковым беседует Любовь Аркус и немного Василий Степанов // Сеанс. 2022. № 4 (84). С. 64–73.

3. Думаешь о тех, за кого отвечаешь: С Борисом Хлебниковым беседует Любовь Аркус и много Василий Степанов // Сеанс. 2022. № 4 (84). С. 64–73.
4. Шахназаров К. Наш рынок был схвачен американцами. Вот они ушли. Что делать? // Кино-театр.ру. URL: <https://www.kino-teatr.ru/lifestyle/news/y2022/6-4/28329/?ysclid=lgv4ai0y9342085210> (дата обращения: 14.10.2023).

Аннотация

Сергей Микаэлян — один из ведущих режиссеров киностудии «Ленфильм», фильмы которого были не только отмечены призами и премиями, но и востребованы зрительской аудиторией. Его творческий почерк отличает тонкая психологическая трактовка образов, создание убедительной атмосферы действия и ярко выраженная авторская позиция. Для С. Микаэляна как участника кровопролитных боев подо Ржевом великий подвиг народа стал нравственным камертоном, что всегда ощущается в его фильмах. Сегодня, когда в обществе происходит переоценка многих ценностей, обращение к творческому наследию Микаэляна актуально и полезно для режиссеров, начинающих свой путь в кино.

Abstract

Sergey Mikaelyan is one of the leading directors of the *Lenfilm studio*, whose films have not only won prizes and awards, but also in demand among the audience. His idiom is distinguished by a subtle psychological interpretation of the characters, the creation of a convincing atmosphere and a distinctly expressed authorial position. As Mikaelian participated in the bloody battles near Rzhev, the great feat of the people became a moral tuning fork, which is always felt in his films. Today, as society undergoes a reassessment of many values, referring to Mikaelian's creative legacy is relevant and beneficial for directors who are starting their path in cinema.

- ✓ *Ключевые слова:* Сергей Микаэлян, советское кино, Ленфильм, война в кино, режиссура кино, работа с актером.
- ✓ *Keywords:* Sergei Mikaelyan, Soviet cinema, *Lenfilm*, war in the cinema, film directing, working with an actor.

№ 4 / 2023

ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ

УДК
681.818.52

О возрождении традиционного аэрофона адыгов

Рецензия на: **Гучев З. Л. Черкесский (адыгский) камыль.**
Майкоп: Качество, 2021. 479 с.

БУЛАТОВА ДИНАРА АЙДАРОВНА

*Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

BULATOVA DINARA A.

*PhD (History of Art), Senior Researcher,
Russian Institute for the History of the Arts
(Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: dinara.bulatova@mail.ru

МАЦИЕВСКИЙ ИГОРЬ ВЛАДИМИРОВИЧ

*Доктор искусствоведения, профессор, академик РАЕН и МАИ ООН,
заведующий сектором инструментоведения, Российский институт
истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

MACIJEWSKI IHOR W.

*Doctor of Musicology, Professor, Academician of the Russia Academy of the
Nature Sciences and of the International Informatization Academy,
Head of the Organology Department, Russian Institute
for the History of the Arts (Saint Petersburg, Russia)*

E-mail: ihormcw@mail.ru

Автор книги «Черкесский (адыгский) камыль» Замудин Лелович Гучев — личность поистине удивительная. Его постоянное обращение и любовь к инструментальным традициям адыгского народа порождены не многолетними штудиями в музыкальных учебных заведениях, но тонкой художественной натурой крупного знатока традиционного искусства, помноженной на глубокое осознание высочайших ценностей уходящих этнических традиций и необходимости — здесь и сейчас — возвращения их современным адыгам. Заслуженный художник Республики Адыгея, член Союза художников России, крупный специалист и автор монографии о традицион-



ной адыгской циновке, практический специалист-мастер этого древнейшего искусства плетения, всемирно известный изготовитель адыгских музыкальных инструментов, З. Л. Гучев сумел найти и обосновать собственный подход к исследованию традиционных адыгских музыкальных инструментов и инструментальной музыки, изнутри постигая все тонкости музыкально-исполнительского мастерства. Предыдущие книги автора — «Учимся играть на шичепшине» (Майкоп, 2014) и «Атлас черкесского (адыгского) шичепшина» (Майкоп, 2016) — внесли большой теоретический и творческий вклад в освоение, постижение и развитие смычкового искусства адыгских (адыгейского, черкесского, кабардинского) народов.

Новая монография З. Л. Гучева открывает миру одну из самобытнейших инструментальных традиций адыгов — игры на продольной флейте *камьль*, в настоящее время почти вышедшей из традиционного бытования, подобно типологически сходным инструментам соседних народов (абхазскому *ачарпыну*, карачаевскому и балкарскому *сыбызгы* и др.). Благодаря действиям отдельных энтузиастов, одним из которых является и сам автор издания, прикладывающих свои усилия для сохранения *камьля*, создаются условия для его восстановления из состояния почти полного забвения.

Согласно общепринятой в мировом современном инструментоведении Систематике музыкальных инструментов Э. М. фон Хорнбостеля и К. Закса, адыгский *камьль* относится к типу продольных флейт — одному из *древнейших музыкальных орудий* в истории инструментальной культуры народов мира. В традиционной инструментальной практике славян, финно-угров, тюрков, монголов и др. искусство игры на продольных флейтах является или являлось в прошлом одним из важнейших системообразующих элементов традиционной инструментальной культуры и у народов, ведущих скотоводческое хозяйство, носило важнейшую прикладную функцию как часть пастушеского быта. В числе таких инструментов — болгарский, молдавский, турецкий *кавал*, гуцульские *фляора* и *флуерка*, туркменский *каргы тойдюк*, кыргызский *чоор*, казахский *сыбызгы*, монгольский *цуур*, абхазский *ачарпын*, карачаевский и балкарский *сыбызгы*, осетинский *уадындз*, наконец, черкесский (адыгский) *камьль/бжамий*, да и многие другие типологически подобные им флейтовые аэрофоны.

Основополагающая историко-теоретическая статья автора монографии «Черкесский (адыгский) камьль в аспекте современной органологии», охватывающая важные аспекты изучения искусства игры на камьле, отражает методологический подход автора (приверженца системно-этнофонической методологии, сформулированной и внедренной в евразийскую этно-органологию И. В. Мациевским) и ставит в качестве системного объекта как собственно инструмент (особенности эргоморфологии, музыкально-акустические характеристики и технические возможности (строй, звукоряд, диапазон, регистры)), так и особенности исполнительства на инструменте (си-

стему штрихов, артикуляцию, постановку инструмента, рук, пальцев, рта, зубов, губ, дыхания и т. д. при игре), а также саму музыку на этих инструментах (репертуар, музыкальную стилистику, включая мелизматику, особенности использования в процессе исполнения на камыле горловых звуков, сопоставляемых в том числе с голосовыми бурдонами, применяемыми в исполнительстве на башкирском, можно было бы продолжить — татарском — *курае*). Неоднократно на протяжении работы приводится сравнение *камыля* с *кураем* — этим одним из самых репрезентативных в Евразийском регионе видов традиционных продольных флейт. Известный интерес вызывает также приведенная в приложении № 6 «Таблица сравнительного анализа адыгского камыля и башкирского курая, произведенная А. Увижевым¹ по материалам исследований доктора искусствоведения Р. Ф. Зелинского». Этот опыт стоит в дальнейшем продолжить, сопоставив собственно тростниковые флейты названных народов.

Как опытный мастер-изготовитель традиционных инструментов, З. Л. Гучев не мог обойти вниманием накопленный веками опыт изготовления *камыля*, описанный исследователем с особым увлечением. По крупицам, с необычайной тщательностью З. Л. Гучевым собраны многочисленные сведения об истории изучения *камыля*, его генезисе, использовании в быту и т. д. Как важнейшее орудие пастухов, без которого не обходится их быт и творческая практика, *камыль* звучал и звучит на разных этапах пастбы. Приводимые ученым сведения из источников свидетельствуют о бытовании в арсенале пастухов таких наигрышей, как «Мэлегъажьэ» («Вывод отары»), «Мэлкъэгъазэ» («Разворачивание отары»), «Мэлгъэжей» («Усыпление овец»), «Цыщ уэрэд» («Песня стрижи») и других, помогающих осуществлять коммуникации пастухов с животными. Внимание ученым уделено также *методам обучения* игре на *камыле*, традиционным ансамблям его с *пхачичем*, *шичепшином*, *гармоникой*. Затронут автором и болезненный процесс вытеснения в советское время *камыля* гармоникой, особенно когда названные инструменты участвовали в совместных ансамблях позднего формирования, однако динамические возможности последней, естественно, «заглушили» голос традиционной флейты.

Благодаря многолетней творческой, педагогической и общественной деятельности З. Л. Гучева и его единомышленников, привлечению внимания к теме *возрождения камыля*, к *традиционному* адыгскому инструменту начинают обращаться все новые и новые поколения молодых музыкантов, в результате чего исполнительство на нем постепенно *начинает восстанавливаться*. Работа эта дает благодатные плоды. Свидетельством тому — нынешнее издание, в котором молодые *камылятши* и инструменты, созданные современными мастерами, занимают достойное место.

¹ Современный мастер-изготовитель камыля.

Главный метод, который использует автор книги, — это произведенная ученым *научная органоологическая документация*. Сохранить все имеющиеся сведения о камыле, запечатлеть известные автору *традиционные инструменты и типы ансамблей*, ввести в научный обиход данные обо всех известных *мастерах-изготовителях камыля, исполнителях* — как прошлого, так и ныне живущих — основная задача настоящего издания. Особое внимание уделено фигурам, активно функционирующим во второй половине XX — начале XXI века и ратующим за *сохранение* в творческой практике адыгов традиционного *камыля*. В настоящем издании собраны также *фотоматериалы*, в которых исполнители на камыле запечатлены в ансамблевом исполнительстве — инструментальном, вокально-инструментальном, инструментально-танцевальном.

Автором произведена *этнорегиональная дифференциация* инструментальных традиций *западных и восточных* адыгов, а также адыгов, живущих за пределами основных этнографических регионов. Книга отражает географию распространения инструмента не только в республиках Адыгея, Карачаево-Черкесия, Кабардино-Балкария, но и в современных Краснодарском крае и Турции.

Значительное место в собрании *фотоиллюстраций* и материалов большого массива образцов национальных инструментов и исполнителей-*камылящей* занимают как традиционные, так и современные, модифицированные инструменты (А. Ашибокова, А. Увижева, *слайд камыль* и *неокамыль* А. Платонова). Существенной частью этого собрания являются инструменты из коллекций современных мастеров — музыкантов и исследователей, в том числе и самого З. Л. Гучева.

Несмотря на глубокие исторические корни этой традиции, в современных музейных коллекциях представлены преимущественно более поздние образцы, в том числе металлические инструменты, которые получили широкое распространение уже в начале XX века. В музеях содержатся лишь *единичные* экземпляры инструментов из зонтичных растений: так, *камыль* из борщевика явился достоянием фонда Российского национального музея музыки в Москве. Кроме того, *камыль* из двух склеенных половинок лещины и скрепленных корой того же дерева (мастер Шубаюб Тешев, 1961—1962 годы) хранится в Этнографическом музее в поселке Лазаревское, филиале Музея истории города-курорта Сочи. Металлические инструменты (в том числе выполненные из дула оружия) содержатся в Российском этнографическом музее, Российском национальном музее музыки, *камыли* из алюминия и железа — в Ставропольском государственном музее-заповеднике имени Г. Н. Прозрителева и Г. К. Пправе.

Логично выстроенная структура издания и разные формы фиксации источников дают цельную картину функционирования *камыля* в музыкальной культуре адыгских народов. На фотографиях из Национального архива

Республики Адыгея, Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований имени Т. М. Керашева, Института гуманитарных исследований Кабардино-Балкарского научного центра РАН, Государственного Карачаево-Черкесского историко-культурного и природного музея-заповедника имени М. О. Байчоровой можно видеть как самих музыкантов прошлого, так и их участие в традиционных свадебных торжествах еще на рубеже XIX и XX веков.

В имеющем самостоятельную научную ценность Приложении, представленном в виде CD-диска, зафиксированы звукозаписи игры на *камьле (бжамий)* начиная с середины XX века (с 1949 года) и до настоящего времени. В числе источников также — записи из фонограммархивов ГТРК «Адыгея», Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований имени Т. М. Керашева, Института гуманитарных исследований Кабардино-Балкарского научного центра РАН, личных архивов З. Л. Гучева и других деятелей адыгской культуры. Без сомнения, книга З. Л. Гучева представляет большой интерес для музыкантов-исполнителей и исследователей музыкальной культуры, а также всех, кому не безразличны судьбы традиционного искусства.

№ 4 / 2023

**ДОКУМЕНТЫ
И МАТЕРИАЛЫ**

Прокофьев и дирижеры. Из архива Университета Columbia

САВКИНА НАТАЛИЯ ПАВЛОВНА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)

SAVKINA NATALIA P.

PhD (History of Art), Associate Professor at the Department of Russian Music History, Moscow State Conservatory (Moscow, Russia)

E-mail: nsavkina@mail.ru

В нынешний фрагмент эпистолярной из The Serge Prokofiev Archive (Отдел редкостей и манускриптов Колумбийского университета, Нью-Йорк) вошли не публиковавшиеся прежде письма; за границами этой подборки остались уже изданные переписки Прокофьева с другими дирижерами — с С. А. Кусевицким, Гж. Фительбергом, Н. А. Малько, некоторые из писем к В. А. Дранишникову и от него.

Тема *Прокофьев и дирижеры* — это область конкретных дел и точных договоренностей. Она обновляет прежде всего сферу прокофьевской фактологии и хронологии.

Сочинения Прокофьева при его жизни исполняли лучшие дирижеры мира. Эта банальность вмещает в себя множество сюжетов и историй, которые не всегда развиваются по путям логики, не складываются в ясный узор; некоторые движутся к вершине и достигают ее, но многие обрываются буквально на полуслове. Жанр короткого делового послания не может скрыть всех трудностей, с которыми должен справляться композитор, помогая своим сочинениям в их концертной судьбе. Дамрош¹ старомоден, и новинки в его репертуаре случаются лишь по необходимости; Клемперер² нацелен не просто на исполнения, а на премьеры; Монте³ редкостный музыкант, но приземлен, а ведь исполняется 3-я симфо-

¹ *Вальтер И. Дамрош* (Walter Damrosch; 1862–1950) — американский дирижер, композитор. Провел, среди других, мировую премьеру Третьего фортепианного концерта С. В. Рахманинова (солист — автор). Нельзя сказать, что Прокофьев ценил его. «Дамрош дирижер плохой, старый, новую музыку не любящий и ищущий новинки лишь по обязанности, но влиятельный <...> и стоящий во главе отличного оркестра» (С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / Предисл. и указатели М. Г. Козловой, коммент. В. А. Киселева. М.: Советский композитор, 1977. С. 246).

² *Отто Клемперер* (Otto Klemperer; 1885–1973) — немецкий дирижер и композитор.

³ *Пьер Монте* (Pierre Monteux, 1875–1964) — французский дирижер.

ния! Успеет ли почта с присылкой партий и не напутают ли в издательстве («в лавочке», как иногда аттестовал РМИ Прокофьев), отсылая их? Как преодолеть извечный конфликт между ослепительной мечтой творцов-единомышленников и непреклонным реализмом бухгалтерии? Некоторые из этих и подобных сюжетов связаны с поляризацией стилистических устремлений в композиторском творчестве этого времени и, соответственно, в концертной практике. Фактор многообразия и вариативности проявляет себя во времени и пространстве: главный герой взаимодействует с разными людьми (а еще организациями, странами, укладами, общественно-политическими формациями и т. д.), в этих взаимодействиях он меняется сам. Константные и переменные его свойства выявляют себя гибко и разнообразно.

В письмах к Дранишникову² Прокофьев проявляет глубочайшее понимание всех трудностей и подводных, ожидающих дирижера в связи с предстоящими исполнениями, репетициями, получением и неполучением нотного материала перед концертом; его предупредительность и забота удивительны. Иначе общается он с Альбертом Коутсом³. Великолепный *англичанин в России* должен был стать первым дирижером «Игрока»⁴ в Мариинском театре в 1916 году. У них с Прокофьевым превосходное взаимопонимание, но, добиваясь ангажемента, композитор может стать требовательным и задиристым (возможно, в этом играет роль его молодой возраст). Они балансируют на границе нешуточного конфликта, и кому-то из двоих достается сделать шаг в сторону буквально за миг до ссоры; способностью делать такой шаг Прокофьев, как известно, не наделен.

Письма молодого Прокофьева вообще чрезвычайно темпераментны, он нередко превращает письмо в телеграмму или записку, сокращая его до предела. Кстати же, чаще совмещаются жанры писем — деловые и личные, поскольку исполнителями молодого композитора очень часто становятся его друзья. В более зрелые годы, когда он стал получать значительно больше профессиональных предложений, а также завел секретарей и поместил между собой и адресатом постороннего человека, — писем нейтральных по тону становится больше.

Один из мотивов переписки Прокофьева с дирижерами: в этих письмах встречаются предложения познакомиться с сочинениями молодых композиторов, которым он иногда немного патронировал. Особый вид деятельно-

¹ 3-я симфония c-moll op. 44, 1928.

² Владимир Александрович Дранишников (1893–1939) — дирижер, пианист.

³ Альберт Коутс (Albert Coates; 1882–1953) — английский дирижер и композитор.

⁴ Опера «Игрок» на сюжет одноименного романа Ф. М. Достоевского, либретто С. Прокофьева, 1915–1916, 1927, op. 24.

сти — продвижение сочинений советских авторов на Западе; ему нравилась роль своего рода культур-атташе в стране пребывания, он принял ее добровольно и исполнял с удовольствием.

Здесь нельзя не вспомнить, что в русле этой деятельности исключительным было место, отведенное Н. Я. Мясковскому¹; его интересы Прокофьев охранял особенным образом. Впрочем, уникальными их взаимоотношения были не только в этом. В своей переписке они обсуждают музыку и в ходе этих обсуждений нередко затрагивают вопросы универсальные, проецируемые на всеобщие законы жизни. Это главное в их общении, и разговоры о делах, в которых оба были безупречны, этого главного не заслоняют. Когда Прокофьева пытаются вызвать на обстоятельные и глубокие дискуссии о музыке, на философствование любого рода, он отвечает коротко и стремится поскорее закрыть тему, не допуская сюда никого постороннего. Исключения нечасты. Среди писем, публикуемых здесь, особое положение Мясковского иллюстрируют особенности одного перевода. Генри Вуд в своем письме упоминает о причине отложенного исполнения «Аластора»² не очень внятно. Выражение «owing to rehearsal difficulties» можно перевести и как «из-за трудностей с репетициями», и как «репетиционные трудности», то есть трудности во время репетиций. Прокофьев же, спрямляя кривоугольность предположений, сообщает Мясковскому, что Вуду *урезали репетиции*, чего Вуд вовсе не писал. Зато такой перевод несколько не огорчит Николая Яковлевича.

Порой среди забот о доставленных к исполнению партитурах, оркестровых голосах и времени репетиций мелькают мысли о музыке, ценные советы дирижерам по поводу возможных купюр и компоновки сюит.

Переписка с советскими дирижерами размещена в нынешней публикации после блока эпистолярной с западными корреспондентами. Причина не только в хронологии. Пока Прокофьев жил во Франции, советские музыканты в его жизни присутствовали, картина художественной жизни в СССР в поле зрения композитора сохранялась и обогащалась. Переписка с советскими музыкантами нацелена на будущее, и это будущее с некоторых пор для него перемещается в Россию. Вернувшись домой, он очень скоро оказался отрезанным от зарубежной культуры и зарубежных музыкантов. Эстетизирующая концепция искусства, бывшая главной доктриной его творчества со времен Серебряного века, должна была уступить господствующее место идеологии, которая требовала определенной стилистики и определенной поэтики, предопределяла невзыскательность в выборе элементов, из которых выстро-

¹ Николай Яковлевич Мясковский (1881–1950) — композитор, музыкальный критик, педагог. Автор 27 симфоний. Переписка Прокофьева и Мясковского обладает особой музыкально-исторической ценностью.

² «Аластор» — симфоническая поэма Н. Я. Мясковского ор. 14 (1912–1913) по поэме П. Б. Шелли «Аластор, или дух одиночества». Сочинение было исполнено Г. Вудом 2 октября 1923 года в Лондоне.

ено произведение. Упоминание об отношении к авторам текстов его вокальных сочинений, содержащееся в письме к А. В. Гауку (1933 год), — стратегически выверенный ход — свидетельствует, что процесс подчинения новому мировоззрению был не насильственным, но вполне добровольным. Композитор стремится сразу встроить себя в идеологическую вертикаль и занять в ней высокое место. Превалирование в советской культуре вертикальных структур над горизонтальными он почувствовал задолго до возвращения, и это его не оттолкнуло.

Почти каждый из дирижеров — корреспондентов Прокофьева — удостоивается содержательного отзыва в его литературном наследии. Публикуемые здесь архивные материалы дополняют портреты музыкантов XX столетия.

ГЕНРИ ВУД

Сэр Генри Джозеф Вуд вошел в историю как основатель и на протяжении полувека руководитель Променад концертов (The Proms) в Лондоне. Его интерес к русской музыке и сочинениям современных ему композиторов выделяют дирижера среди коллег; «Аластор» Мясковского отнюдь не стал часто исполняемым произведением на родине композитора и много лет спустя.

ПИСЬМО 1

Генри Вуд — Сергею Прокофьеву¹

4 Elsworthy Road
N.W. 3

19 ноября 1922

Получено 24 ноября

Дорогой господин Сергей Прокофьев,

Большое спасибо за Ваше письмо, пожалуйста, пришлите мне партитуру «Аластора» Мясковского, поскольку я всегда так радуюсь хорошим новинкам.

Я очень рад, что буду иметь удовольствие музицировать с Вами во время нашего симфонического концерта в субботу вечером 10 марта с Вашим 3-м фортепианным концертом² — если опубликованным, скажите кем, поскольку я хотел бы приобрести партитуру и партии. Мы много раз исполняли Ваш 1-й концерт in Des³.

Оркестровая репетиция состоится в 10 утра в пятницу + в субботу 9-го и 10 марта по Вашему желанию⁴.

Искренно Ваш *Генри Вуд*

¹ ID: SPA_2078. Здесь и далее шифры из Serge Prokofiev Archive. Переводы с английского писем № 1, 2, 3 — Н. Савкина.

² 3-й концерт для фортепиано с оркестром C-dur op. 26, 1921 год.

³ Концерт № 1 Des-dur op. 10 (1911).

⁴ Сохранились также сведения об исполнении Прокофьевым 3-го фортепианного концерта под управлением Г. Вуда 24 ноября 1923 года.

ПИСЬМО 2

Сергей Прокофьев — Генри Дж. Вуду¹

Лондон

<...>

Paris

March 27, 1924

Дорогой сэръ Генри,

Я был очень огорчен, узнав, что Вы не исполнили симфонию Мясковского². Вам не понравилась партитура? Или материал не поспел к Вам? Или Вы просто отложили это исполнение? Очень неприятно беспокоить Вас, но, если Вы найдете минутку, пожалуйста, напишите мне, поскольку я знаю, что Мясковский очень волновался о том, чтобы симфонию исполнили Вы.

С наилучшими пожеланиями

Искренно Ваш

ПИСЬМО 3

Генри Вуд — Сергею Прокофьеву³

Appletree Farm House

Chorleywood, Herts

17 апреля 1924

Получено 20 апреля

Дорогой господин Прокофьев,

Из-за трудностей с репетициями⁴ я был вынужден отложить исполнение симфонии Мясковского, но у меня есть все материалы, и я все еще надеюсь сыграть ее в начале следующего сезона, поскольку люблю эту вещь.

С наилучшими пожеланиями

Верьте мне,

Генри Дж. Вуд

ВАЛЬТЕР ДАМРОШ

Прославленный дирижер В. Дамрош был художественным руководителем Нью-Йоркского симфонического оркестра, одним из основателей Американской консерватории в Фонтенбло, он организовал «Оперную

¹ ID: SPA_2555.

² Речь о 5-й симфонии Мясковского D-dur op. 18 (1918). 23 июня 1923 года Прокофьев сообщил Мясковскому: «Генри Вуд очень просит прислать ему (поскорее) партитуру Вашей 5-й симфонии, пока без голосов. Адресовать надо так...» (С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. С. 160). Симфония должна была исполняться 8 марта 1924 года в Лондоне в Променадных концертах.

³ ID: SPA_2574.

⁴ «...Owing to rehearsal difficulties...» — из письма Вуда. Прокофьев же написал Мясковскому, что у Вуда были «урезаны репетиции» (С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. С. 190).

компанию Дамроша», способствовал развитию радиоиндустрии в США. По инициативе В. Дамроша был выстроен Карнеги-холл; на открытии своими сочинениями дирижировал приглашенный для этого П. И. Чайковский.

ПИСЬМО 4

Сергей Прокофьев — Вальтеру Дамрошу¹

Mr. Damrosh,

N[ew] Y[ork]

Дорогой господин Дамрош,

Я сделал все возможное, чтобы устроить нью-йоркскую премьеру «Семеро их»², но с сожалением должен сказать, что безуспешно³.

Могу я предложить Вам американскую премьеру моей Симфониетты⁴ — работы, которая еще не исполнялась в Западной Европе, но которая имела успех в России?

Я совсем не обижусь, если Вы откажетесь, поскольку знаю, что Вы хотели исполнить «Семеро их», а не Симфониетту.

Я лишь прошу Вас дать мне ответ как можно скорее.

Искренно Ваш

СП

Р. S. Мой издатель⁵ сообщает, что условия относительно моих оркестровых сочинений следующие: 100 долларов за премьеру и 50 за каждое последующее исполнение.

АЛЬБЕРТ КОУТС

Альберт Коутс родился, учился и до 1919 года работал в России. Он сотрудничал с В. Э. Мейерхольдом, в 1911—1917 годах был главным дирижером Мариинского театра. За рубежом руководил различными оркестрами; в 1920-е и 1930-е годы приезжал в СССР с гастрольями. Значительное место в его репертуаре было отведено произведениям русских композиторов.

¹ ID: SPA_3912. Перевод с английского — Н. Савкина.

² «Семеро их» ор. 30, кантата на стихи К. Бальмонта (1918).

³ Американская премьера кантаты «Семеро их» Прокофьева состоялась 23 и 24 апреля того же, 1926 года. Исполнитель — Бостонский оркестр под управлением С. А. Кусевицкого. Как и на парижской премьере 29 мая 1924 года, в каждом из американских концертов Кусевицкий исполнил кантату дважды, по словам Прокофьева, «для пущего вразумления» (*Прокофьев С. С. Дневник: В 3 ч. Париж: Serge Prokofiev Estate. 2002. Ч. 2. С. 254*).

⁴ Симфониетта для малого оркестра A-dur (1909, 1914, 1929).

⁵ Российское музыкальное издательство.

Среди его сочинений — семь опер, в том числе «Pickwick» («Пиквик»), который был поставлен в театре Ковент-Гарден в 1936 году¹ и транслирован по британскому телевидению.

ПИСЬМО 5

Сергей Прокофьев — Альберту Коутсу²

A. Coates

Paris, March 9th, 1921

London

Мой дорогой Альберт Карлович,

Я приехал в Лондон 11 февраля и нашел город пустым, Вас — отсутствующим; Вы знаете, у меня не много друзей в Лондоне, за исключением Вас. Я звонил полдюжины раз, пытаюсь разыскать госпожу Коутс³, но ее тоже не было. Так что вышло полное разочарование⁴.

Позвольте письмом поздравить Вас с огромным успехом в Америке, о котором публика все говорила и говорила, когда я покидал Нью-Йорк.

Встретиться с Менгельбергом⁵ и Тосканини⁶ и проглотить обоих — это нечто!

Я провел очень хороший тур в Калифорнии и буду играть там опять в следующем сезоне. Вы, наверное, слышали, что Джонсона⁷, директора Чикагской Оперной ассоциации, который с «3 апельсинами» испортил все⁸, недавно выгнали вон и пригласили директором Мэри Гарден⁹. Она отнеслась к моей опере с большим энтузиазмом, дала новый, очень хороший контракт, в котором премьера назначена на 1 января 1922 года, и обещала столько репетиций, сколько я потребую. Так что теперь я чувствую себя абсолютно счастливым, контракт дает мне возмож-

¹ По поводу оперы «Ашурбанипал» Коутс консультировался у Прокофьева.

² ID: SPA_1647. Переводы с английского писем № 5, 6, 8, 9, 10, 12 — Н. Савкина.

³ Маделон Коутс, первая жена дирижера. Написала либретто оперы «Ашурбанипал».

⁴ Запись в Дневнике (9–21 февраля 1921 года): «Я рассчитывал встретить Коутса <...>. Мне хотелось устроиться с ним, чтобы играть в Нью-Йорке 3-й Концерт. <...> Однако Коутса в Лондоне не оказалось: уехал с оркестром на гастроли в провинцию. Досадно» (Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 2. С. 151).

⁵ *Виллем Менгельберг* (1871–1951) — нидерландский дирижер. На протяжении 50 лет был руководителем оркестра Консертгебау в Амстердаме. Пропагандист творчества Малера, исполнял много музыки XX века.

⁶ *Артуро Тосканини* (1867–1957) — итальянский и американский дирижер.

⁷ *Джонсон Херберт* (J. Herbert) — один из финансовых директоров Чикагской оперы.

⁸ «Любовь к трем апельсинам» ор. 33 по сказке К. Гоцци (1919). Поначалу предполагалось, что опера будет поставлена раньше.

⁹ *Мэри Гарден* (1874–1967) — шотландская оперная и камерная певица, педагог. Снималась в кино. В бытность руководителем Чикагского оперного театра заказала Прокофьеву оперу «Любовь к трем апельсинам», обеспечила прекрасные условия репетиционного процесса и постановки.

ность не волноваться о зарабатывании на жизнь в течение следующих шести месяцев и посвятить это время сочинению. Я снял сельский дом во Франции, возле океана, и примерно через полмесяца поеду туда, чтобы начать работать: продолжать «Огненного ангела» и завершить 3-й фортепианный концерт, который я уже приглашен сыграть с Чикагским симфоническим под управлением Стока¹. Могли бы Вы пригласить меня играть его с Вами в Нью-Йорке? Это очень важная просьба: с одной стороны, для меня будет радостью сыграть премьеру концерта с Вами; с другой — выступление с Вами помогло бы мне укрепить мое положение композитора и пианиста в Нью-Йорке, так подпорченное всеми этими дирижерами-свиньями, такими как Странский², Боданский³, Дамрош и другими. Я встретил Дамроша перед отплытием и нашел его гораздо более внимательным ко мне. Я уверен, это благодаря нескольким Вашим добрым словам, сказанным дураку обо мне в Нью-Йорке.

Пожалуйста, напишите мне с/о American Express, Paris IX. Расскажите, как прошел Ваш тур по Британским провинциям.

Я нежно обнимаю Вас и шлю все мои наилучшие пожелания госпоже Коутс и всему семейству.

Искренно Ваш

С Прокофьев

ПИСЬМО 6

Сергей Прокофьев — Альберту Коутсу⁴

A. Коутсу

London

Plage des Rochelets
St.-Br.-les-Pins <...>
[Saint-Brevin-les-Pins]
15 апреля 1921

Мой дорогой Альберт Карлович,

Я только что получил письмо от моего американского менеджера, в котором он сообщает, что я ангажирован играть с Вами в Нью-Йорке 26 и 27 января⁵. Благодаря Вас, это великолепно! И это произойдет как раз через несколько дней после премьеры «Трех апельсинов» в Нью-Йорке⁶.

¹ *Фредерик Сток* (1872—1942) — американский дирижер. Долгое время был главным дирижером симфонического оркестра Чикаго.

² *Йозеф Странский* (1872—1936) — чешский дирижер, композитор, коллекционер. Работал как дирижер в Праге, Берлине, с 1911 по 1923 год руководил Нью-Йоркским Филармоническим оркестром.

³ *Артур Бодански* (1877—1939) — австрийский и американский дирижер. Особенно известен как интерпретатор вагнеровского репертуара. Дирижировал оркестром во время последнего выступления Э. Карузо.

⁴ ID: SPA_1664.

⁵ После этих исполнений 3-го концерта (26 и 27 января 1922 года) Прокофьев записал в дневнике: «Конечно, с Коутсом играть было одно удовольствие» (*Прокофьев С. С.* Дневник. Ч. 2. С. 197).

⁶ Спектакль в Нью-Йорке состоялся 14 февраля 1922 года.

Я написал Вам длинное письмо в прошлом месяце, но не получил ответа. Я писал там, что скоро заканчиваю новый фортепианный концерт (третий), который буду играть со Стоком в декабре, затем в Чикаго и который я очень хотел бы играть с Вами. Было бы Вам удобно 26 января в Нью-Йорке?

Дягилев¹ открывает сезон в Лондоне моим балетом 23 мая². Я, надеюсь, смогу приехать в Лондон. Балет называется «Сказка про Шута, семерых Шутов перешутившего»³, но он может быть выпущен под коротким французским названием «Шут». «Le Bouffon». Его мировая премьера состоится в Париже неделей раньше Лондона — я дирижирую оркестром.

Шлю Вам и госпоже Коутс все мои самые добрые пожелания и буду очень счастлив видеть Вас опять. Не ленитесь и напишите мне несколько слов.

Искренно Ваш

Серж

ПИСЬМО 7

Альберт Коутс — Сергею Прокофьеву⁴

3 Kensington Palace Gardens,
Bayswater Road,
London W. 8

Получено 24 июня

21 июня 1922 года

Мой дорогой Серж,

Я с нетерпением жду, чтобы узнать, что Вы натворили и есть ли у Вас что-нибудь славное и кипучее для моего исполнения в следующем году в Англии или в Америке. Как насчет Вашей «Скифской сюиты»⁵, я бы очень хотел снова исполнить ее в Лондоне, но не имею ни малейшего представления о том, где находится партитура⁶. Не могли бы Вы помочь мне найти этот материал, чтобы иметь его здесь в начале ноября, с пересмотренной редакцией 3-й части. Я еще не встречался с директорами ни Лондонского симфонического, ни Филармонического оркестров, но собираюсь сделать это в самое ближайшее

¹ *Сергей Павлович Дягилев* (1872–1929) — импресарио, организатор выставок русской живописи в Европе, Исторических русских концертов в Париже (1907), Русских сезонов, создатель труппы «Русский балет» (1911). По его заказу Прокофьев написал балеты «Ала и Лоллий» (не пост., переработан в «Скифскую сюиту», 1915), «Сказка про Шута (семерых шутов перешутившего)» (1-я ред. — 1915, 2-я ред. — 1920, пост. — 1921), «Стальной скок» (1925, пост. 1927), «Блудный сын» (1928, пост. 1929).

² Премьерный спектакль «Шута» в Лондоне состоялся 9 июня, дирижировал Прокофьев.

³ «Сказка про Шута (семерых шутов перешутившего)» — балет на сюжет сказок из сборника А. Афанасьева ор. 21 (1915, 1920).

⁴ ID: SPA_1975. Перевод с английского — Е. Провоторова, Н. Савкина.

⁵ «Ала и Лоллий, скифская сюита» ор. 20 (1915).

⁶ Коутс просил у Прокофьева партитуру и партии «Скифской сюиты» еще в октябре 1919 года.

время, и я, конечно, собираюсь предложить Вам еще раз посетить Лондон, но более всего хотел бы иметь что-нибудь короткое и новое для одного или другого коллектива.

Вы закончили концертную аранжировку «Шута»?¹

В Лондоне играть «Шута» не имеет смысла, так как он хорошо известен здесь, но я бы очень хотел, чтобы он был исполнен в Америке.

Как Вы знаете, я очень интересуюсь всеми современными сочинениями и всеми современными композиторами, но поскольку в этом году я более или менее привязан к Англии, а моя жена тоже ждет ребенка, я был бы очень обязан Вам или кому-то из Ваших друзей, если бы они сообщили мне об интересных новых сочинениях из любой страны, о которых Вам стало известно. Я знаю, что у Вас много друзей в музыкальных кругах, и я также знаю, что Ваш вкус очень похож на мой вкус.

С наилучшими пожеланиями,
Искренно Ваш,

[Письмо напечатано на машинке по-английски; от руки по-русски:]

Целую крепко чорт тебя возьми,
Альберт Коутс

ПИСЬМО 8

Сергей Прокофьев — Альберту Коутсу²

A. Coates
London

Ettal, etc. June 24, 1922

Мой дорогой Альберт Карлович,

Я был польщен получить Ваше письмо после двух лет перерыва в нашей переписке. Кто новый секретарь? Большое спасибо за Ваше доброе пожелание исполнять мои сочинения. «Скифская сюита» сейчас находится в процессе публикации. Я надеюсь, она будет готова к следующему сезону³. Если нет, я озабочусь, чтобы Вы были оснащены старым материалом (III часть значительно сокращена). Но Вы должны информировать меня о Ваших датах заранее.

Мои новые вещи: 1). Скрипичный концерт⁴ (около 20 минут, не исполнялся) и 2). Сюита из «Любви к трем апельсинам»⁵ (около 12 минут). Кузевицкий играл два фрагмента из нее в Лондоне несколько недель назад; оба были би-сированы.

Но самое важное для меня — это получить ангажементы, чтобы играть с оркестром, да, мой дорогой сэр, играть с оркестром, в Америке, или в Лондоне,

¹ Имеется в виду сюита из балета.

² ID: SPA_1976.

³ Партитура «Скифской сюиты» была издана фирмой «А. Гутхейль» в 1923 году.

⁴ 1-й концерт для скрипки с оркестром D-dur op. 19 (1917).

⁵ Симфоническая сюита из оперы «Любовь к трем апельсинам» op. 33 bis (1919).

или где угодно в Британской провинции. Я могу играть мой Первый и Третий концерты и концерт Римского-Корсакова¹. Пожалуйста, будьте милым и организуйте это.

Что касается других современных композиторов, я только что слышал о новом скрипичном концерте Бюцова², русского композитора, живущего сейчас в Берлине. Говорят, что этот концерт очень хорош. Вам нравится Мясковский? Когда я уезжал из России в 1918 году, он играл мне две свои новые симфонии, чрезвычайно интересные³. Если Вы захотите их исполнить, я приложу все усилия, чтобы достать их в России. Что касается других композиторов и композиций, я напишу некоторым из моих друзей, чей вкус, я знаю, похож на Ваш.

Я нежно обнимаю Вас и желаю миссис Коутс огромного успеха с опусом 1. Я надеюсь, ребенок будет такой же толстый и розовый, как папа. Добрые пожелания от моей мамы⁴ и господина Башкирова⁵.

Любящий Вас
Сэрж

[В письме от 18 августа 1922 года Коутс сообщал, что у них с женой родилась дочь, которую назвали Тамарой.]

ПИСЬМО 9

Сергей Прокофьев — Альберту Коутсу⁶

Ettal etc, Sept. 4 1922

Мой дорогой Альберт Карлович,

Искренние поздравления Вам и госпоже Коутс с появлением Тамары оп. 1 (какой это опус, если речь о Балакиреве?)⁷. Рад слышать, что вся троица чувствует себя хорошо и едет в Италию. С Вашей стороны большое свинство не занять меня ни в одном из городов, в которых Вы дирижируете. Пока так называемые друзья все рассказывают всевозможный вздор про сезон 1998/1999, нор-

¹ Концерт для фортепиано с оркестром Н. А. Римского-Корсакова *cis-moll*, оп. 30 (1883).

² *Владимир Евгеньевич Бюцов* (1887 — ?) — поэт, пианист, автор духовных сочинений.

³ В год отъезда Прокофьева — 1918-й — Мясковский закончил 4-ю и 5-ю симфонии.

⁴ *Мария Григорьевна Прокофьева* (1855—1924) — мать С. С. Прокофьева.

⁵ *Борис Николаевич Башкиров* (литературный псевдоним Верин, прозвище Принц; 1891 — ?) — поэт, в эмиграции работал таксистом. В это время жил вместе с Прокофьевым и Марией Григорьевной в снятом ими доме в Эттале.

⁶ ID: SPA_2016.

⁷ «Тамара» — симфоническая поэма М. А. Балакирева (1867—1882), без обозначения опуса. Этой партитурой интересовалось РМИ; в частности, издательство запрашивало через Прокофьева, не продаст ли Московский Большой театр издательству Кусевичского среди некоторых других партитур и «Тамару» Балакирева. Дочь Коутса и его первой жены назвали Tamara Sydonie Coates, она стала профессиональным гобоистом.

мальные музыканты занимают меня в концертах (Генри Вуд, Лондон, 10 марта 1923)¹.

Сюита «Шут» еще не готова, поскольку я не мог получить партитуру у Дягилева. Но скоро она будет у меня, и я надеюсь закончить сюиту к ноябрю².

Желаю Вам огромного успеха с Вашими поэмами и надеюсь, что громкие крики Тамары разбудят Ваше отцовское сердце.

Теплые приветствия Вам и госпоже Коутс

Искренне Ваш

S

ПИСЬМО 10

Сергей Прокофьев — Альберту Коутсу³

A. Coates

London

Ettal, August 7-th 1923

Дорогой Альберт Карлович,

Вот маленькая вырезка из нового московского журнала «К новым берегам»⁴, она может заинтересовать Вас. Где Вы? Что сочиняете? Где будете дирижировать в следующем сезоне? Я ангажирован в Лондон на 24 ноября с сэром Генри Вудом, который, кажется, стал настоящим другом моей музыки.

Добрейшие пожелания миссис Коутс.

Обнимаю Вас.

Ваш Serge

ПИСЬМО 11

Альберт Коутс — Сергею Прокофьеву⁵

Aug. 22-nd 1923

Получено 28 августа

[На бланке „Albert Coates“ etc.]

Мой дорогой Серж,

Большое спасибо за Ваше письмо и за вырезку из московской газеты.

Blackbird Cottage

Four Oaks

Faversham

¹ См. письмо от Г. Вуда 19 ноября 1922 года.

² «Шут», симфоническая сюита из балета op. 21 bis (1922).

³ ID: SPA_2341.

⁴ Неизвестно, о какой вырезке идет речь, но среди публикаций трех выпусков журнала под подозрение подпадает крошечная заметка, вернее, сообщение в разделе «За рубежом» — о том, что «А. Коутс вернулся в Лондон после американских успехов <...>». Следующее сообщение посвящено признанию музыки Сергея Прокофьева в Буэнос-Айресе и тому, что с исполнением его сочинений в этом городе выступали уже 4 пианиста, в том числе Артур Рубинштейн. См.: К новым берегам. Новый журнал музыкального искусства (под ред. В. М. Беляева и Вл. Держановского). М.: Государственное издательство, Музыкальный сектор, 1923. Вып. 2. С. 62.

⁵ ID: SPA_2353. Перевод с английского — Е. Провоторова.

Если бы вместо того, чтобы предъявлять мне глупые упреки (Вы, кажется, забыли, что я был первым, кто пригласил Вас сюда играть в качестве солиста, так же как я был первым, кто пригласил Вас в Нью Йорк!), Вы написали бы мне, какие новые вещи Вы сочинили, закончены ли они и готовы ли к исполнению, это имело бы большой смысл!

Будьте хорошим мальчиком и дайте мне знать, написали ли Вы что-нибудь новое, что я мог бы исполнить в концерте этой зимой. Мой лондонский сезон будет немного сокращен, так как я еду в Испанию и потом на три с половиной месяца в Америку. У меня желание приготовить что-нибудь новое, так что будьте милым и напишите мне обо всем, что Вы сочинили за год. Так или иначе, я не знаю, почему Вы не информируете меня чуть больше. Это очень нехорошо с Вашей стороны.

С любовью

Альберт Коутс

ПИСЬМО 12

Сергей Прокофьев — Альберту Коутсу¹

A. Coates

London

Дорогой Альберт Карлович,

Исполнять можно следующие мои партитуры:

1. «Скифская сюита», партитура и материал опубликованы, можно получить по адресу: улица Перси², 34;

2. Сюита из «Шута» (4 валторны, 3 трубы, по три каждого вида деревянных), партитура поступит в продажу в октябре, материал — на месяц позже³.

3. Классическая симфония⁴ (2 валторны, 2 трубы, по 2 каждого вида деревянных), еще не опубликована, но, если я узнаю дату как следует заранее, смогу выслать материал;

4. Второй фортепианный концерт⁵ пересочинен и переоркестрован.

Последний также в виде манускрипта. Только я могу играть его. ~~Но я должен быть приглашен исполнять последний~~⁶.

До сих пор Вы, кажется, — подобно гусям, которые спасли Рим, — все еще гордитесь, что много лет назад однажды или дважды пригласили меня. Как долго Вы собираетесь пребывать в пассивном созерцании этого благородного деяния? Неправ-

¹ ID: SPA_2398.

² Perci Street — улица в Лондоне; здесь жили многие британские художники.

³ Симфоническая сюита из балета «Сказка про Шута (семерых шутов перешутившего)», ор. 21 bis была издана фирмой «А. Гутхейль» в 1924 году.

⁴ Симфония № 1 Классическая D-dur ор. 25.

⁵ 2-й концерт для фортепиано с оркестром g-moll ор. 16 (1913, 1923).

⁶ Фраза в черновике зачеркнута Прокофьевым.

да, что Вы первым ангажировали меня выступить в Нью-Йорке: я играл со Странским, с Альтшулером¹ прежде, нежели с Вами. Самое смешное, что, пока «истинные друзья» говорят, говорят и говорят, правильные музыканты исполняют мою музыку и приглашают меня исполнять ее.

Не будет ли Вам любопытно узнать, что в ходе предстоящего сезона я дважды должен играть в Лондоне (Гуссенс² и Вуд), дважды в Париже (Кусевицкий и Батон³), в Женеве (Ансерме⁴), Брюсселе (Рульман⁵), даже в Варшаве и Лодзи (Фиттельберг).

Тем не менее «истинные друзья» всё шлют счета за свои прошлые деяния и пишут милые письма, и ничего не делают вовсе. Вам не кажется, что это может выглядеть несколько лицемерно, дорогой друг моей музыки?

Ваш СП

ПИСЬМО 13

Сергей Прокофьев — Маделон Коутс⁶

Ciboure
12 сентября 1931 года

Madame Albert Coates,
Cerro Laveno, Italie.

Дорогая госпожа Коутс,

Благодарю Вас за двойную открытку. Надеюсь, Альберт Карлович уже вернулся из Америки — если так, то передайте ему от меня приветствия, а также поздравления с несомненным успехом. Мне сообщили, что в летних нью-йоркских концертах и в Филадельфии давали мою «Классическую симфонию», фрагмен-

¹ *Модест Исаакович Альтшулер* (1873–1963) — русский виолончелист и дирижер. В США создал и возглавил Русский симфонический оркестр. Провел американскую премьеру 1-го фортепианного концерта Прокофьева (27 ноября) 10 декабря 1918 года, солист — автор.

² *Юджин Эйнсли Гуссенс* (1893–1962) — английский дирижер, композитор, педагог. В 1924 году исполнил в Лондоне 1-й фортепианный концерт Прокофьева (21 января), солист — автор.

³ *Рене Эмманюэль Батон* (Рене-Батон; 1879–1940) — французский дирижер, композитор.

⁴ *Эрнест Ансерме* (1883–1969) — швейцарский дирижер, композитор. С 1915 по 1923 год работал в антрепризе С. П. Дягилева. В 1918-м основал Оркестр Романской Швейцарии, которым руководил более пятидесяти лет. Руководил спектаклями «Шута» после премьеры под управлением автора (17 мая 1921 года). Осуществил записи многих сочинений Прокофьева (оба скрипичных концерта, симфонии, балетные сюиты и др.).

⁵ *Франсуа Рульман* (1868–1948) — бельгийский дирижер. Провел мировую премьеру сюиты из балета «Шут» и первое в Бельгии исполнение «Скифской сюиты» (1923).

⁶ ID: SPA_8906. Перевод с французского — В. Фролова.

ты «Шута» и «Любви к трем апельсинам»¹. Не он ли дирижировал? Если так, то благодарю.

Забавная шутка, что я написал оперу на «Идиота»!² Альберт уже большой мальчик, ему не следовало бы верить всему, что ему рассказывают. Подобные оперы не пишутся за два месяца, и уж если бы я взялся за такое, то непременно рассказал бы об этом Альберту во время предыдущей нашей с ним встречи. С другой стороны, меня очень интересует возобновление спектаклей «Любви к трем апельсинам» в Москве, и я очень прошу Альберта Карловича воспользоваться своим влиянием, чтобы оно состоялось как можно раньше. Знаком ли ему мой балет «Стальной скок»³? Этому балету лучше всего подходит советская сцена хотя бы потому, что во всех остальных странах, где его ставили, он всегда считался большевистским. И все же, по непонятным мне причинам, его еще ни разу не давали в Москве, хотя говорить о нем начали еще в 1928-м. Насколько я знаю, некая группа людей в Москве пытается интерпретировать его как сатиру на большевизм. Однако это совершенно неверная трактовка, тем более что в этом балете к музыке не привязано никакого сюжета, а как, по-вашему, можно сделать политическое заявление одной лишь музыкой! В 1929 году, когда Большой театр дал принципиальное согласие на постановку «Стального скока»⁴, у Мейерхольда⁵ были крайне занимательные сценические проекты. Я был бы очень признателен Альберту Карловичу, если бы по возвращении в Москву он поднял вопрос о постановке «Стального скока»⁶.

¹ В 1935 году Коутс дирижировал оперу «Любовь к трем апельсинам» на BBC.

² Происхождение этого слуха неизвестно, можно припомнить контекстные явления. В марте 1925 года Прокофьев посетил спектакль сценической версии «Идиота» Достоевского в парижском театре «Водевиль» с участием Иды Рубинштейн. Оперу на сюжет «Идиота» Достоевского намеревался писать незадолго до начала Первой мировой войны Н. Я. Мясковский. Перед Великой Отечественной войной он, по свидетельству В. Я. Шебалина, возвращался к этому замыслу.

³ «Стальной скок», либретто Г. Якулова и С. Прокофьева, ор. 41 (1926), балет написан по заказу С. П. Дягилева.

⁴ Эти планы, как известно, были сорваны агрессивной кампанией Ассоциации пролетарских музыкантов.

⁵ *Всеволод Эмильевич Мейерхольд* (1874–1940) — русский театральный режиссер, актер, педагог; создатель актерской системы, получившей название «биомеханика». Теоретик и практик театрального гротеска. В разные годы режиссер театра Комиссаржевской, Александринского, Мариинского театров, Оперной студии-театра К. С. Станиславского. С 1920 по 1938 год глава и художественный руководитель Государственного театра имени Всеволода Мейерхольда (ГосТиМ). 20 июня 1939 года арестован. Казнен. Реабилитирован посмертно (1955).

⁶ После того как Коутс покинул Россию, серьезно заболев в 1919 году, он несколько раз приезжал в СССР с гастролями, в том числе в 1932 году (есть фотография, сделанная во время концерта в Большом зале Московской консерватории). Власти предлагали ему работу в Москве или Ленинграде. Повлиять на репертуарную политику Большого театра не мог даже Коутс, а вот запись «Стального скока» дирижер сделал, и очень скоро, — она вышла с датой 18 февраля 1932 года, Gramophone Company.

Сейчас мы находимся в Сен-Жан-де-Люс, недалеко от Биаррица. К сожалению, солнечные дни здесь сменяются дождливыми. Надеюсь, что у вас погода радужнее.

С наилучшими пожеланиями.

ПИСЬМО 14

Сергей Прокофьев — Альберту Коутсу, Сергею Тагеру¹

A. Coates, c/o Tager
Riga

[от руки:] Тагеру
5, rue Valentin Haüy,
Париж XV, Франция
12 декабря 1932 года

Мой дорогой Альберт Карлович,

Я только что вернулся из двухнедельной поездки в Россию, где играл свой новый (пятый) фортепианный концерт². Было очень жаль, что не встретил там Вас: я думал, что сыграю его с Вами.

Позвольте порекомендовать Вашему вниманию молодого пианиста Сергея Тагера³, который самым блестящим образом играет мой Второй концерт. Я буду рад, если у Вас будет возможность пригласить его сыграть где-нибудь с Вами: этот концерт очень труден и немногие пианисты способны им овладеть⁴.

17 декабря я уезжаю в Америку на два месяца⁵, но почта, отправленная по указанному выше адресу, будет мне переслана. Буду рад получить от Вас весточку.

Сердечно Ваш

БРУНО ВАЛЬТЕР⁶

С именем этого дирижера связаны, кроме концертных исполнений музыки Прокофьева, несостоявшиеся планы постановки «Огненного ангела»⁷ в Берлинской городской опере в 1927 году; Вальтер сказал тогда, что пред-

¹ ID: SPA_10348. Перевод с английского — Е. Провоторова.

² 5-й концерт для фортепиано с оркестром G-dur op. 55, 1932 год.

³ *Сергей Тагер* (1895—1941) — пианист, по происхождению литовец. Жил в Риге, переписывался с Прокофьевым.

⁴ Довольно неожиданный поворот этой темы встречаем в письме Сергею Тагеру, написанном 4 месяца спустя, 6 апреля 1933 года: «...Коутс писал мне о встрече с Вами и знакомстве со вторым концертом, но тут же прибавил, что это не из лучших моих вещей. Думаю, потому что в ней недостаточно „спортинга“». ID_SPA: 10742.

⁵ Прокофьевы отправились в путь 17 декабря, вернулись в Париж в середине марта.

⁶ *Бруно Вальтер* (Bruno Walter; 1876—1962) — немецкий дирижер, пианист. Руководил австрийскими, немецкими, американскими музыкальными коллективами. В 1933 году покинул Германию, жил и выступал в других странах Европы и в США.

⁷ «Огненный ангел» op. 37 — опера Прокофьева на собственное либретто по роману В. Брюсова (1920—1927).

видеть премьеру можно «около первого апреля»¹. Нотный материал оперы, однако, не поспел к означенному сроку. Дирижер поэтому отказался ставить «Ангела». Однако причина, судя по всему, была не одна. Пайчадзе² сообщал, что пошатнулось положение Вальтера в театре, кроме того, патриотически настроенные театралы в Германии требовали ставить свое. Вскоре нацисты вынудили дирижера покинуть Берлин, а затем и Германию. Бруно Вальтер дирижировал Сюиту из «Любви к трем апельсинам», исполнял он и «Портреты»³.

К отношениям с ним — возможно, после неудачи с «Ангелом» — Прокофьев относился несколько пристрастно, во всяком случае, 11 апреля 1932 года он пишет Федору (Фридриху) Веберу, руководителю берлинского отделения РМИ: «Жаль, что Вальтер не хочет играть в Берлине симфонии, а собирается отделаться какою-нибудь короткой вещью, после которой критика опять будет писать, что Прокофьев кроме внешне-эффектной музыки ничего не сочиняет. От Вальтера я ждал более серьезного отношения к моей музыке; можете ему это передать»⁴. 7 мая 1932 года композитор продолжает развивать тему Бруно Вальтера, имея в виду возможные совместные выступления: «...Но все зависит от того, каким тоном он <...> напишет о желании меня иметь»⁵.

ПИСЬМО 15

Сергей Прокофьев — Бруно Вальтеру⁶

Bruno Walter,
Berlin

5, Rue Valentin Haüy,
Paris, XY,
Frankreich
19 марта 1933 года

Мой дорогой господин Вальтер,

Большое спасибо за Ваше любезное письмо от 13 марта. Мне очень жаль, что Вы не можете сыграть «Портреты» в Берлине, но я не сомневаюсь, что у Вас есть серьезные причины для принятия такого решения.

Я всегда с удовольствием вспоминаю время, проведенное с миссис Вальтер и Вами на борту «Европы» и в Нью-Йорке⁷.

Пожалуйста, передайте госпоже Вальтер мои наилучшие пожелания и, верьте мне,

¹ Запись от 10 октября 1926 года (*Прокофьев С. С.* Дневник. Ч. 2. С. 443).

² *Гавриил Григорьевич Пайчадзе* (1883–1976) — директор РМИ с 1926 по 1947 год, корреспондент Прокофьева.

³ Четыре портрета и развязка из оперы «Игрок» ор. 49 (1931).

⁴ ID: SPA_9546.

⁵ ID: SPA_9639.

⁶ ID: SPA_10666. Перевод с английского — Н. Савкина.

⁷ В плавание Шербур—Нью-Йорк «Европа» отправилась 17 декабря 1932 года. В память о контактах с четой Вальтер в этой поездке остались совместные фотографии.

Искренно Ваш,

[Подпись]

Если у Вас найдется минутка, не забудьте взглянуть на партитуру моей третьей симфонии.

ПИСЬМО 16

Бруно Вальтер — Сергею Прокофьеву¹

Grand Hotel, Florence.

20 May 1935

Мой дорогой друг,

Бесконечно сожалею, однако не поеду в Америку в следующем сезоне и, следовательно, не смогу пригласить Вас, как того хотел; но Ваше имя имеет такой вес, что я уверен в успехе стараний Вашего менеджера в Филармоническом обществе.

Шлю Вам наилучшие пожелания...

Salutations²

Бруно Вальтер

ПЬЕР МОНТЁ

Пьер Монтё активно пропагандировал музыку современных авторов: Дебюсси, Равеля, Прокофьева, Стравинского. Он создал Симфонический оркестр Парижа, с которым исполнил много новых сочинений, в том числе провел мировую премьеру 3-й симфонии Прокофьева³. Отзыв о нем Н. Я. Мясковского (8 марта 1926 года): «Монтё здесь был и произвел на меня со стороны отличное впечатление — конечно, это не чета Клемперерам и ему подобным, но зато у него отличный вкус и потому исполнение безукоризненное»⁴. В тот приезд в СССР французский дирижер исполнял сюиту из «Шута». Прокофьев писал о нем: «Monteux — хороший музыкант и не боится нового»⁵.

¹ ID: SPA_12757. Перевод с французского — В. Фролова.

² Salutations (*фр.*) — «приветствую».

³ 30 мая 1929 года Прокофьев написал о премьерe в Париже 3-й симфонии: «Monteux был добросовестно тэр-а-тэрен (*terre-à-terre* — *фр.* «приземлен»), из породы Малько» (С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. С. 312). Премьера в Париже 3-й симфонии — 17 мая 1929 года.

⁴ Там же. С. 235.

⁵ Там же. С. 211.

ПИСЬМО 17

Сергей Прокофьев — Пьеру Монте¹
Monteux,
Amsterdam.
6, rue Bassano,
Paris XVI, France.

2 декабря 1929

Дорогой Монте,

Партитура Второго концерта существует только в рукописной версии², но так как Вы хотите получить ее немного заранее, завтра я Вам ее отправлю. Что касается материала³, я намереваюсь привезти его с собой, потому как, по сути, этот концерт не слишком сложен для оркестра. Необходимо будет лишь оставить на него немного больше времени на последней репетиции.

К слову: когда пройдет эта репетиция — в день концерта или накануне? Я спрашиваю об этом потому, что в одном из писем от Concertgebouw⁴ моему импресарио объявлялось, что генеральная репетиция состоится 12-го, а в другом — что 11-го. Любезно прошу Вас дать мне ответ с обратной почтой. Я рассчитываю приехать в Амстердам накануне последней репетиции в 19 часов и остановлюсь в отеле Amstel. Сможете ли Вы принять меня тем же вечером, чтобы мы могли немного просмотреть концерт?⁵

Прошу Вас передать наш сердечный привет госпоже Монте, а также принять мои самые дружеские пожелания.

ПИСЬМО 18

Сергей Прокофьев — Пьеру Монте⁶
P. Monteux,
Amsterdam.

5, rue Valentin Haüy,
Paris XV, France
2 января 1931

Дорогой Монте,

¹ ID: SPA_6971. Перевод с французского — В. Фролова.

² В издательстве «А. Гутхейль» в 1925 году вышло авторское переложение 2-го фортепианного концерта ор. 16 (вторая редакция) для двух фортепиано.

³ Материалом в среде концертирующих музыкантов назывались оркестровые партии и клавиры для разучивания с солистами.

⁴ *Concertgebouw* (Концертгебау), Королевский оркестр «Концертгебау» — главный симфонический оркестр Нидерландов.

⁵ Запись Прокофьева в Дневнике свидетельствует о том, что концерт состоялся 12 декабря. Монте дирижировал Классическую симфонию. Композитор отмечает большой успех: «Публика и оркестр аплодируя встали на ноги» (*Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 2. С. 738*).

⁶ ID: SPA_8131. Перевод с французского — В. Фролова.

Я получил рукописные версии симфоний Дукельского¹ и Горчакова² и благодарю Вас за то, что посмотрели их.

Совершенно естественно, что молодые композиторы желают узнать, достаточно ли заинтересовали Вас их произведения, чтобы включить их в концерт. Поэтому прошу прощения за то, что беспокою Вас просьбой написать мне словечко об этом.

Передаю от нас с супругой Вам и госпоже Монте пожелания всего наилучшего в 1931 году, мы храним прекрасные воспоминания о вечере 18 декабря³,

Искренне Ваш

ОЙГЕН СЕНКАР

Венгерский дирижер Ойген Сенкар⁴ подготовил и провел европейскую премьеру оперы «Любовь к трем апельсинам» в оперном театре Кёльна⁵. Прокофьеву не понравилась режиссура спектакля, но он отметил удачные по звучанию места, в особенности у хора. В своих позднейших воспоминаниях Сенкар вспоминал спектакль с большим удовольствием, он писал, что музыканты оркестра были не только «аккомпаниаторами, но и актерами»⁶.

¹ *Владимир Александрович Дукельский* (псевдоним Вернон Дюк; 1903–1969) — русский композитор и литератор, ученик Б. Л. Яворского и Р. М. Глиэра. Жил в Париже, сотрудничал с С. П. Дягилевым, С. С. Прокофьевым, П. П. Сувчинским. С 1929 года его деятельность была связана с Америкой. Премьера его 1-й симфонии прошла в 1928 году в Париже (дирижер С. Кусевицкий).

² *Георгий Николаевич Горчаков* (1902–1995) — русский композитор и пианист, с 1926 года по приглашению Прокофьева переехал из Кишинева в Париж. Работал у него секретарем; в 1930-е годы — нотным корректором в РМИ. Расшифровывал дирекции Прокофьева, в частности написал партитуру «Огненного ангела» и других сочинений. 8 декабря 1929 года Горчаков писал Прокофьеву, что дописал свою пятую сонату и симфонию. «Последнюю закончил на днях уже вполне начисто. Написана она в двух частях, музыки минут на 20–25. Кажется, мне удалось применить Ваши советы. Особенно досадно то, что если бы Вы ее нашли удачно, то теперь же могли бы о ней замолвить несколько слов Кусевицкому и, кто знает, быть может, я смог бы весной ее услышать. Но все это, увы, мечты» (*Савкина Н.* Еще о Горчакове, секретаре Прокофьева // *Opera musicologica*. 2021. № 13/2. С. 81).

³ 18 декабря 1930 года в зале Плейель состоялась парижская премьера 4-й симфонии Прокофьева под управлением Монте (мировая премьера прошла в Бостоне 14 ноября 1930 года под управлением С. А. Кусевицкого). Был исполнен также 2-й концерт.

⁴ *Ойген Сенкар* (Eugen Szenkar; 1891–1977) — венгерский дирижер.

⁵ Премьера оперы «Любовь к трем апельсинам» в Кёльне состоялась 14 марта 1925 года.

⁶ *Сенкар Э.* «Любовь к трем апельсинам» // Сергей Прокофьев: Статьи и материалы / Сост. и ред. И. В. Нестьева и Г. Я. Эдельмана. 2-е изд. М.: Музыка, 1965. С. 392.

ПИСЬМО 19

Сергей Прокофьев — Ойгену Сенкару¹
Szenkar
Köln

St. Gilles, Sep. 24
[1924]

Дорогой господин Сенкар,

Могли бы Вы приблизительно сказать мне, на какую дату Вы планируете премьеру «Трёх Апельсинов»? Надеюсь, что это произойдет не в январе, так как с 5-го по 28 января у меня концертное турне — из-за чего я не смогу присутствовать на последних репетициях, а это для меня очень важно².

Шлю дружеские пожелания и желаю всего наилучшего Вашему сезону.

SP

ЭРНЕСТ АНСЕРМЕ

Швейцарский дирижер Эрнест Ансерме с 1915 по 1923 год работал в антрепризе С. П. Дягилева и руководил спектаклями «Сказки про Шута (семерых шутов перешутившего)» в парижском театре «La Gaîté Lyrique» после премьеры под управлением автора (17 мая 1921 года). Позднее он участвовал в прокофьевском фестивале 1930 года в Брюсселе, дирижировал многими сочинениями композитора, в том числе во время своих гастролей в СССР. Осуществил записи многих сочинений Прокофьева (оба скрипичных концерта, симфонии, балетные сюиты и др.).

ПИСЬМО 20

Сергей Прокофьев — Эрнесту Ансерме³
Ansermet,
Geneve

66, rue des S^{ts} Pères, Paris

29 ноября 1923 года

Дорогой Ансерме,

В прошлую нашу встречу Вы сказали, что мне не будет сложно получить швейцарскую визу. Сегодня утром швейцарский консул отказался поставить визу в мой паспорт, несмотря на то что я предоставил ему контракт. Я спросил у консула, следует ли мне составить письменное заявление, как это делается для получения американской визы, но, по его мнению, в этом нет смысла. Он сказал, что разрешение одному из консулов поставить мне визу в паспорт

¹ ID: SPA_2868. Перевод с французского — В. Фролова.

² В январе 1925 года Прокофьев ездил в Германию, Польшу. Несколько его выступлений сорвалось по вине концертного агента М. Бран.

³ ID: SPA_2456. Перевод с французского — В. Фролова.

должно исходить из Швейцарии, и заниматься этим должна нанимающая меня организация.

Прошу Вас ответить на это письмо, чтобы я знал, что оно было Вами получено. Также прошу Вас держать меня в курсе шагов, которые Вы предпримете в этой связи.

Я буду в Париже до 22 числа, затем уеду на два дня в Лондон и 25 числа вернусь (на тот же адрес: rue des S^{ts} Pères, 66). 27 или 28 числа я отправлюсь в Баварию (в Этталь, Верхняя Бавария), где пробуду до 5 декабря. Таким образом, разрешение проставить мне в паспорт визу необходимо будет направить швейцарскому консулу в Мюнхене¹.

Искренно Ваш.

Serge Prok

ОТТО КЛЕМПЕРЕР

В дискографии Клемперера сочинений Прокофьева нет. При этом музыка Прокофьева интересовала великого дирижера. 4 марта 1926 года композитор записывает в Дневнике, что Клемперер хочет «...получить для Америки или для Германии мои премьеры»². В 1929 году дирижер взял в РМИ партитуру 2-й симфонии для Южной Америки; правда, Прокофьев не верил, что он ее там сыграет, — и оказался прав. Известно также о желании Клемперера исполнить Классическую симфонию.

ПИСЬМО 21

Отто Клемперер — Сергею Прокофьеву³

8.7.26, Wiesbaden,
Nerotat 29.

Получено 12 июля

Уважаемый господин Прокофьев,

большое спасибо за Ваше сердечное письмо. Очень сожалею, что «Шут» больше не свободен. Не могли бы Вы написать мне, какие части хотел бы исполнить Кусевицкий? Может быть, я смог бы сыграть остальные? Новая Симфонietta чрезвычайно меня интересует. Пожалуйста, позвольте мне как можно скорее познакомиться с этим произведением. Я твердо надеюсь иметь возможность первым представить эту вещь в Нью-Йорке. Будет ли Кусевицкий также исполнять Симфоническую сюиту из «Любви к трем апельсинам»? Эту вещь я очень хотел бы исполнить. Что Вы об этом думаете? В ближайшие недели я буду в Зилс-Базельдже, отель Маргна (Энга-

¹ Усилия по получению швейцарской визы были связаны с концертом в Женеве 7 декабря, дирижер — Э. Ансерме.

² *Прокофьев С. С.* Дневник. Ч. 2. С. 383.

³ ID: SPA_4137. Перевод с немецкого — М. Фирстов.

дин, Швейцария). Буду очень рад, если Вы туда мне напишете. Сердечный привет Вам и Вашей милой супруге от нас обоих.

С дружеским приветом,
преданный Вам
Клемперер

ПИСЬМО 22

Сергей Прокофьев — Отто Клемпереру¹

Mr. Otto Klemperer,
Hôtel Margna,
Sils-Basengia, Engadine,
Suisse

Villa Langlois,
Samoreau, Seine et Marne,
France
14 июля 1926

Дорогой господин Клемперер,

В Париже Кусевицкий играл следующие номера сюиты «Шут»: а) Danse des Filles des Bouffons, б) Dans la chambre à coucher du Marchand, в) La jeune femme est devenue chèvre, г) Danse finale². Предполагаю, что в Соединенных Штатах он сыграет те же номера, возможно добавив к ним один или два (например, третий антракт). Он также зарезервировал для себя первое прослушивание симфонической сюиты «Любовь к трем апельсинам».

Моя Симфониетта — это не недавнее произведение, я сочинил ее несколько лет назад. Я сам дирижировал при ее исполнении в Петрограде до революции. В данный момент я занимаюсь ее пересочинением, но, так как я занят «Огненным ангелом», оперой в 4 актах, которую дадут в Берлине этой зимой³, я не могу Вам точно сказать, когда закончу оркестровку Симфониетты. Надеюсь, это случится в первые месяцы осени.

Мы с супругой шлем Вам и госпоже Клемперер наилучшие пожелания.

Уважающий Вас

ЕФРЕМ КУРЦ

Дирижер Ефрем Курц⁴ учился в Берлине и Лейпциге, а кроме того, в Петербургской консерватории. В прокофьевском контексте он интересен прежде всего тем, что некоторое время сотрудничал с труппой Бориса Романова⁵ и был дирижером спектаклей балета «Трапедия». Ско-

¹ ID: SPA_4144. Перевод с французского — В. Фролова.

² «Танец шутиных дочерей», «В спальне у купца», «Молодуха оборотилась козлухой», «Закключительный танец».

³ Берлинская постановка не состоялась. Впервые опера прозвучала в концертном исполнении после смерти Прокофьева, 25 ноября 1954 года, дир. Шарль Брюк.

⁴ *Ефрем Курц* (Efrem Kurtz; 1900—1995) — американский дирижер русского происхождения.

⁵ *Борис Георгиевич Романов* (1891—1957) — русский танцовщик, балетмейстер, педагог. Член Французской академии танца. В 1924 году заказал Прокофьеву балет «Трапедия» и поставил его.

рее всего, именно Курц сообщил композитору о тех спектаклях, о которых умолчал никак не могший расплатиться с Прокофьевым за балет хореограф. Мнение Курца могло также повлиять на вердикт композитора, вынесенный своей музыке: «Надо оркестровать для нормального оркестра»¹.

ПИСЬМО 23

Сергей Прокофьев — Ефрему Курцу²

Veitstrasse 19

Berlin

Serge Prokofieff,

5, rue Valentin Haüy, Paris XV, Frankreich

21 октября 1931 года

Дорогой мсье,

Я не хотел бы, чтобы отрывки из моей оперы «Огненный ангел» были сыграны в концерте³. Взамен предлагаю Вам следующие варианты: 1) Увертюра ор. 42⁴ длительностью примерно 8 минут; 2) Дивертисмент ор. 43⁵ длительностью 13—14 минут. Несмотря на большую длительность, Дивертисмент требует меньше времени на репетиции, так как он легче в музыкальном плане. К тому же он уже публиковался, и Вы можете хоть сейчас найти партитуру у г-на Вебера. Если же Вы захотите получить партитуру Увертюры, господину Веберу нужно будет написать в Париж, чтобы ему оттуда выслали рукопись. Обе композиции передавались лишь по берлинскому радио, так что Ваше исполнение станет премьерой для широкой публики.

Вы также, возможно, могли бы сыграть и другую вещь — несколько номеров сюиты «Шут». Сюита включает в себя 12 номеров, 4 из которых («Danse des Filles des Bouffons», «Dans la Chambre à coucher», «La jeune femme est devenue chèvre» и «Danse finale»)⁶ давались Фуртвенглером⁷ в Берлине в 1927-м. Насколько мне известно, другие номера сюиты в Берлине⁸ не игрались. Таким образом, выбрав несколько из них, Вы можете стать первым, кто представит их публике.

Желаю Вам успехов в Вашем предприятии. С наилучшими пожеланиями.

¹ Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 2. С. 412.

² ID: SPA_8997. Перевод с французского — В. Фролова.

³ Два фрагмента из оперы «Огненный ангел» исполнил С. А. Кусевицкий в парижском концерте 14 июня 1928 года. Пела Н. Кошиц.

⁴ Увертюра для камерного оркестра ор. 42 B-dur (1926).

⁵ Дивертисмент для оркестра ор. 43 (1929), опубликован РМИ в 1930 году.

⁶ «Танец шутиных дочерей», «В спальне у купца», «Молодуха оборотилась козлухой» и «Заключительный танец».

⁷ Вильгельм Фуртвенглер (1886—1954) — немецкий дирижер и композитор.

⁸ Отсюда можно заключить, что Е. Курц готовил концерт в Берлине.

ВЛАДИМИР ДРАНИШНИКОВ

Владимир Александрович Дранишников был товарищем Прокофьева по Петербургской консерватории. На выпускном экзамене в консерватории аккомпанировал автору 1-й фортепианный концерт на втором рояле, о чем Прокофьев сделал в Дневнике чудесную запись: «Дранишников аккомпанировал бесподобно: то гремел как настоящий оркестр, то ступшеывался с очаровательной скромностью, и всё время следил, как человек искренне понявший и любивший эту вещь»¹. Будучи главным дирижером ГАТОБа, осуществил постановку оперы «Любовь к трем апельсинам»², которую Прокофьев высоко ценил.

Некоторые их письма опубликованы³.

Первое после большого перерыва письмо от Дранишникова датировано 16 июня 1925 года. Отвергнув болезненный излом «Игрока», бывший Мариинский театр устремился к жизнерадостности. Предстояло сотрудничество.

ПИСЬМО 24

Владимир Дранишников — Сергею Прокофьеву⁴
Ленинград 16/VI 1925

Дорогой Сергей Сергеевич, я несказанно рад возможности побеседовать с Вами письменно. Вы наверное припоминаете мои «музыкально-вкусовые ощущения», а также наше совместное выступление в консерватории с Вашим первым концертом на экзамене⁵. В этом отношении «реакции» со мной не произошло и я неизменно пребываю в современном звучании. После долгих лет «борьбы» с Купером⁶ и другими театральными «завлитами» [? — нрзб.], мне удалось наконец «выбраться» на поверхность, в результате я конечно сразу взял «новый» курс в репертуаре Мариинского театра и за полтора сезона поставил «Саломею» Штрауса⁷ и «Ferne Klang» Шрекера⁸ — вещи для России абсолютно новые. Благода-

¹ Запись от 22 апреля 1914 года (*Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 1. С. 451*).

² Премьера — 18 февраля 1926 года.

³ *Савкина Н.* В борьбе с «удушливой романтикой старой оперы»: Сергей Прокофьев и Владимир Дранишников в 1920 — начале 1930-х гг. // *Вестник музыкальной науки.* 2020. Т. 8. Апрель. № 4 (30). С. 14–21.

⁴ ID: SPA_3343.

⁵ Выпускной экзамен Прокофьева состоялся 22 апреля 1914 года.

⁶ *Эмиль Альбертович Купер* (1877–1960) — русский и американский оперно-симфонический дирижер, скрипач. С 1917 года был художественным руководителем Мариинского театра. В 1924 году эмигрировал. С 1941 года — дирижер Метрополитен-опера.

⁷ «Саломея» — музыкальная драма Р. Штрауса на собственное либретто по драме Оскара Уайльда (1905).

⁸ «Дальний звон» — опера Ф. Шрекера на его собственное либретто, в трех действиях (в 1903–1910).

ря целому ряду благоприятных причин, в частности очень сильной вокальной и артистической труппе, успех был колоссальный, что убедило дирекцию в правильности моего «курса»; тогда я использовал это обстоятельство с целью поставить Ваши «Апельсины», так как считаю их крупным явлением в современной русской опере. После Ваших подробных условий (в письме Б. В. Асафьева) я лично беседовал на эту тему с Управлением, должен Вам прямо сказать, что сумма в 1500 долларов за 10 спектаклей принципиально, конечно, невелика, но... по 150 долларов со спектакля это слишком дорого для современного экономического состояния Мариинского театра, который находится главным образом на самоокупании [sic! — Н. С.] и получает лишь небольшую субсидию, сборы же в театрах средние, даже с гастролерами не бывает полных, отсюда в среднем надо считать по 750 долларов (1500 рублей) на круг; — конечно 150 долларов (300 рублей) со спектакля процент весьма тяжкий. Кроме того, по закону Управление может платить 1½ % авторских со сбора за каждый акт, принимая во внимание, что «Апельсины» 4 акта это составляет 6 % из сбора 750 долларов (1500 руб.) и 7½ авторских. Управление может предложить Вам 1000 долларов за 20 спектаклей в течение 2-х сезонов, оставляя 500 долларов за прокат материала за один сезон; деньги 1500 долларов Управление обязуется внести сразу — полностью при заключении контракта. Со своей стороны, могу дать Вам справку, что «Саломея» Штрауса стоит 750 долларов за 15 спектаклей, в эти 750 долларов входят и авторский гонорар и прокат нотного материала. В этом сезоне «Саломея» идет также в Москве, таким образом количество спектаклей увеличивается. Я глубоко убежден, что если «Апельсины» пройдут в Ленинграде, то Москва не замедлит поставить их в Большом театре, таким образом Вы несомненно получите материальную компенсацию. Вы конечно поймете, дорогой Сергей Сергеевич, что я воодушевлен самым искренним желанием показать в России Ваше оперное мастерство; в успехе я ни одной минуты не сомневаюсь, судя по тому, как воспринимают Вашу симфоническую музыку в Ленинграде и для меня было бы необычайно досадно, если «апельсины завянут» по материальным соображениям. Вы можете верить моему слову, что экономическое состояние Мариинского театра весьма тяжкое и в настоящий момент дирекция не сможет, к сожалению, пойти на Ваши условия.

Жму руку в ожидании ответа.

Преданный искренно Вам *Владимир Дранишников*

P. S. Хотелось бы ответ получить возможно скорее, т[ак] к[ак] постановка оперы намечена в декабре месяце.

Мой адрес: Ленинград, Торговая ул. д. № 15 кв. 46.

Отрывки из нижеследующего письма Прокофьева Дранишникову были напечатаны в «Красной газете», их публикует В. П. Варунц¹. Здесь письмо помещается целиком.

¹ Напутствие Сергея Прокофьева // Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Советский композитор. 1991. С. 57.

ПИСЬМО 25

Сергей Прокофьев — Владимиру Дранишникову¹
Serge Prokofieff,
c/o Guaranty Trust, 3, Rue des Italiens,
Paris IX, France.

19. X. 1925

Дорогой Владимир Владимирович²,

Я всегда вспоминаю о Вас с большим удовольствием и теперь искренно радуюсь, что Вы будете ставить «Три Апельсина». Не сердитесь на меня, что я Вам до сих пор не ответил на Ваше милое письмо; я за это время накатал новый балет³ — и может быть Вы мне за это простите мою занятость.

Когда будете ставить «Апельсины», обратите внимание, чтобы хористы назубок знали пролог, а то в предыдущих постановках они жрали глазами дирижера и махали руками в такт: это было ужасно! Пролог только тогда имеет интерес, когда хор чувствует себя свободно и играет (каждая группа имеет свои характерные движения). В I акте I картине для докторов можно брать не хор, а человек 5 солистов, — тогда этот кусок может идти с блеском, хор же обыкновенно «везет». В I акте II картине часть хора (чертенята) сидела во время кельнской постановки в оркестре и выла в рупоры — выходило неплохо. В III акте II картине, когда Принц и Труффальдино крадутся к апельсинам, им совершенно не слышно стрекочущих скрипок, поэтому надо, чтобы они крепко выдолбили это место, а то они тоже не спускают глаз с дирижера. В III акте III картине надо, чтобы не шумели апельсины, когда их тащат на сцену. Затем попросите Радлова⁴, чтобы он хорошенько рассчитал и прорепетировал беготню перед концом оперы. Обыкновенно режиссеры откладывают это на предпоследнюю репетицию, и вместо бойкой сцены получается беспорядочная толкучка с заторами у кулис.

Сообщаю Вам эти несколько подводных камней, выступивших во время двух предыдущих постановок⁵. Напишите мне, как будут проходить репетиции. Адрес, что наверху письма, — мой постоянный адрес. Кто пишет декорации? Не будут ли сняты с них фотографии? Тогда пришлите обязательно. По просьбе Эскузовича⁶, я распорядился, чтобы ему послали из Америки снимки декораций Анисфельда⁷.

¹ ID: SPA_3688.

² Отчества Дранишникова Прокофьев, видимо, прежде не знал.

³ «Стальной скок».

⁴ *Сергей Эрнстович Радлов* (1892–1958) — театральный режиссер. Сотрудничал с В. Э. Мейерхольдом, принимал участие в подготовке выпусков журнала «Любовь к трем апельсинам». Постановщик оперы «Любовь к трем апельсинам» в ГАТОБе в 1926 году. Разрабатывал сценарий балета «Ромео и Джульетта». Будучи блестящим шахматистом, часто играл с Прокофьевым. Поставил в ГАТОБе «Воццека» (1927), «Бориса Годунова» в авторской версии (1928). Репрессирован (в 1945–1953 годах находился в лагере под Рыбинском). В 1957-м реабилитирован.

⁵ Прокофьев имеет в виду постановки в Чикаго и в Кельне.

⁶ *Иван Васильевич Эскузович* (1883–1942) — управляющий академическими театрами Москвы и Ленинграда.

⁷ *Борис Израилевич Анисфельд* (1878–1973) — русский и американский художник и сценограф. В 1921 году оформлял спектакль «Любовь к трем апельсинам» в Чикагской опере.

Разумеется они ни к чему Вашего художника не обязывают. Эскузович спрашивал меня также про Шута. До сих пор право постановки Шута принадлежало исключительно Дягилеву. Теперь этот запрет снят.

Крепко жму Вашу руку и обнимаю Вас. Радуюсь Вашим успехам и желаю Вам еще больших.

Искренно Ваш

ПИСЬМО 26

Владимир Дранишников — Сергею Прокофьеву¹

Ленинград 15/XI 25 год

Получено 23 ноября

Дорогой Сергей Сергеевич,

Вашу милую открытку из Стокгольма получил. «Апельсины» зреют пока недостаточно интенсивно, так как Издательство² долго «раскачивалось» с присылкой материала, а когда прислан был оркестровый материал, то не прислали ни одного клавира, хоровые партии прислали на немецком языке, одним словом получилась какая-то странная «чехарда», которую сейчас спешно заделываем. Артисты, хор и оркестр уже приступили к работе, атмосфера вокруг «Трех апельсинов» создалась в высшей степени благоприятная, все работают с большим интересом и ожиданиями. В прессе я начал «подготовительную компанию». При распределении партий все было достаточно ясно и просто, за исключением Принца, который еще до сих пор волнует меня своими и вокальными [и? — Н. С.] сценическими трудностями. Труффальдино предположен Ершов³, декорации пишет молодой талантливый художник Дмитриев⁴. Я с ним работал по постановке «*Ferne Klang*» Шрекера, вышло очень удачно, так что при содействии Радлова я спокоен за сценическое оформление. Как только будут реальные результаты подготовительной работы, я немедленно сообщу Вам, а также и пришлю фотографии декораций и костюмов.

Крепко жму Вашу руку

Ваш Влад[имир] Дранишников

¹ ID: SPA_3748.

² Российское музыкальное издательство, в собственности которого находился печатавшийся издательством нотный материал сочинений Прокофьева.

³ *Иван Васильевич Ершов* (1867—1943) — русский и советский певец (драматический тенор).

⁴ *Владимир Владимирович Дмитриев* (1900—1948) — советский театральный художник. Отзыв в Дневнике об оформлении спектакля, сделанный в феврале 1927 года: «Благодарю также художника Дмитриева, но не нахожу для него достаточно живых слов, так как декорации бледны и вообще являются худшей частью спектакля» (*Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 2. С. 504*). Однако в своем отзыве о постановке для «Красной газеты» Прокофьев отмечал, что блестящий уровень спектакля мог быть достигнут «...благодаря исключительному художественному уровню, на котором находится Академическая опера с ее образцовыми солистами, хором, оркестром и техническим персоналом и благодаря редкой талантливости создателей спектакля Дранишникова, Радлова и Дмитриева» (*Красная газета (Ленинград, вечерний выпуск). 1927. 18 февр. № 43. С. 4*).

Следующее письмо представляет собой один из нечастых примеров машинописного черновика с сокращениями гласных. После того как он был напечатан, Прокофьеву — возможно, по просьбе не справившегося с расшифровкой Горчакова — пришлось приписать некоторые буквы от руки, впрочем, скупо и не слишком аккуратно. Существенного улучшения это не принесло, несогласованности по части синтаксиса остаются.

ПИСЬМО 27

Сергей Прокофьев — Владимиру Дранишникову¹

Дранишникову

Ленинград

Дорогой Владимир Александрович,

Samogreau

Копия 8.7.1926

Позвольте поблагодарить Вас за присланные фотографии и извините меня за запоздалость этой благодарности, но, если не ошибаюсь, некоторые мои письма попадают в газеты², поэтому, Вы понимаете, я должен обдумывать каждое слово. Если Вы не находите фотографии удачными, то все же для меня они были чрезвычайно приятными, так как дали мне понятие [?] о стиле и характере декораций. Неужели сняты только три сцены? Не пришлете ли Вы мне остальное? Если почтенный тенор³ не убил апельсинной кассы, то это уже много... Сколько же всего было спектаклей до летнего перерыва? Я видел Милио⁴, Вьенера⁵, Т Маршекса⁶, а Монтэ прислал мне письмо: все они были в чрезвычайном восторге от постановки и от блестящего ансамбля⁷.

Вы справились об оркестровом материале и партитуре «Игрока». Это мне нравится! Директор театра не выдает мне моей собственной рукописной партитуры, а дирижер того же театра справляется, в каком состоянии эта партитура⁸. Как же я могу заняться переделкой «Игрока», не имея нот? У меня есть только клавиш, но переоркестровка с него есть в значительной мере напрасное убийство времени: поправок я

¹ ID: SPA_4133.

² Прокофьев имеет в виду свое письмо Дранишникову от 19 октября 1925 года.

³ Ивану Ершову, исполнявшему роль Труффальдино, было почти 60 лет.

⁴ *Дариус Мийо* (1892—1974) — французский композитор, дирижер, критик.

⁵ *Жан Вьенер* (1896—1982) — французский композитор, пианист.

⁶ *Анри Маршекс-Жиль* (1894—1970) — французский композитор, пианист и музыковед.

⁷ Приезжавшие в Ленинград на гастроли французские музыканты посещали спектакль «Любовь к трем апельсинам».

⁸ Нотный материал «Игрока», который начинал готовиться к постановке еще в 1916 году, оставался в Мариинском театре (ГАТОБе), пока Прокофьев во время своего первого приезда в СССР (1927) не забрал партитуру для переделки, которую осуществил в том же году, вернувшись в Париж.

вижу порядочно, но не настолько, чтобы переоркестровать от доски до доски. В течение лета и осени я рассчитываю закончить «Огненного ангела», которого предлагают дать весной в Берлине. Будете ли Вы играть оркестровую сюиту из «Шута»? Запрашивали ли Вы Держановского¹ о материале? Меня опять зовут в СССР: особенно уговаривал бывший здесь недавно Яворский². Образуются кое-какие планы на январь-февраль.

Не забывайте меня иногда Вашими письмами, которые всегда мне доставляют большое удовольствие. Пришлите остальные фотографии, если можно. Частушка очаровательна³. Крепко жму Вашу руку. Искренно Ваш.

О предмете следующей телеграммы говорить следует предположительно. В преддверии премьеры «Стального скака» у Дягилева (7 июня 1927 года, театр Сары Бернар) Прокофьев хотел, чтобы Сергей Павлович «выписал» из России Дранишников, как он выписал Г. Якулова⁴. Недавно опубликована иллюстрация этого сюжета. Из письма Прокофьева Г. Якулову от 22 мая 1927 года:

Дорогой Георгий Богданович,

Как быть с дирижером для нашего балета? Я дирижировать не смогу, а Desormier⁵ сделает это плохо. Я телеграфировал Дранишникову — он ответил, что с удовольствием приехал бы, но его не пускает Эскузович. Как Вы думаете, удобно ли, чтобы я телеграфировал Эскузовичу, прося его отпустить Дршка, и не получу ли я на свою просьбу отказ?⁶

¹ В. В. Держановский руководил музыкальным отделом в «Международной книге» — организации, которая занималась внешней торговлей книжной продукцией. К Держановскому поступали ноты прокофьевских произведений, присылаемые из Франции для исполнения в СССР.

² *Болеслав Леопольдович Яворский* (1877—1942) — музыковед, пианист, музыкально-общественный деятель. В 1922—1930 годах — председатель МУЗО Наркомпроса.

³ Неизвестно, какую частушку прислал композитору Владимир Александрович, но в Краткой автобиографии в связи с ленинградской постановкой приведен следующий текст: «На балконе я сижу / И в ладоши хлопаю. / Апельсина три гляжу, / А четвертый лопаю» (*Прокофьев С. С. Автобиография // С. С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания / Сост., ред., примеч. и вступ. статья С. И. Шлифштейна. 2-е изд. М.: Музгиз, 1961. С. 180*).

⁴ *Георгий Богданович Якулов* (Жорж Якулов; 1884—1928) — график, театральный художник. Оформил балет Прокофьева «Стальной скак» (1927).

⁵ *Роже Дезормьер* (Roger Désormière; 1898—1963) — дирижер, композитор. В 1925—1929 годах был главным дирижером антрепризы Дягилева. Все-таки он провел мировую премьеру «Стального скака» 7 июня 1927 года в театре Сары Бернар.

⁶ *Савкина Н.* Прокофьев. Балетное // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 4 (49). С. 78—79.

Судя по публикуемой здесь телеграмме дирижера, его не отпускал директор ГАТОБа Эксузович. Из проекта приглашения ничего не вышло.

ТЕЛЕГРАММА 28

Владимир Дранишников — Сергею Прокофьеву¹
[Телеграмма]

18 мая 1927 г.

Получено 20 мая

Leningrad

510/18 16W 18 20 47*

Accepté mais direction refuse permission faites demarches directeur* Dranishnikov

[Принимаю, но дирекция отказывается дать разрешение примите меры в отношении директора Дранишников]²

ПИСЬМО 29

Сергей Прокофьев — Владимиру Дранишникову³
Дранишникову
Ленинград

Serge Prokofieff,
Grandes Editions Musicales,
22, Rue d'Anjou,
Paris VIII.
Телеграммы: Prokofieff,
Editmusic, Paris.
11 октября 1928

Дорогой Владимир Александрович,

Несмотря на невероятный адрес, телеграмма твоя благополучно достигла меня, но я не мог ответить немедленно, так как обе вещи находились у граверов и надо было выяснить, представлялось ли возможным их послать⁴.

По счастью все окончилось благополучно. Материал симфонии еще с весны лежит у Держановского в «Международной книге»⁵, партитура же отправляется тебе в виде корректурного оттиска: вторая часть симфонии⁶ уже послана, а первая, которая еще в руках

¹ ID: SPA_4794.

² Перевод с французского — Н. Савкина.

³ ID: SPA_5876.

⁴ 4 октября 1928 года Прокофьев пишет Асафьеву: «Только что получил телеграмму от Дранишникова, в которой он просит выслать по адресу Ленинградской Филармонии партитуру и голоса Второй симфонии и сюиты из „Стального скака“, которые будут исполняться 31 октября». Концерт был перенесен на начало ноября, в программе были сделаны замены. ID: SPA_5866.

⁵ Акционерное общество «Международная книга» было основано в 1923 году для экспорта и импорта издательской продукции. Держановский работал в нем до 1929 года.

⁶ Речь о 2-й симфонии d-moll op. 40 (1924–1925).

гравера, последует за ней завтра. Кроме того, Борис Владимирович¹ или Ламм² привезет тебе оригинальную рукопись партитуры, которую я не решаюсь доверить почте. Партитура и материал «Скока» отправлены по адресу Филармонии несколько дней тому назад. Разумеется, Филармонии придется рассчитаться за оба эти материала с «Книгой».

При исполнении симфонии обрати внимание на переделку у пикколо между цифрами 71 и 73. Эта переделка существует в корректурной партитуре, но не внесена в голоса.

Я не знаю, будешь ли ты исполнять «Стальной скок» полностью (в Филармонию посланы партитура и материал всего балета). Если ты будешь играть лишь концертную сюиту, то ее следует составить из следующих номеров: 2, 4, 6, 9, 10 и 11. При этом в номерах 9, 10 и 11 надо сделать следующие купюры: со 123 на 129, со 139 на 147, со 153 на 155 и со 167 на 170. Если бы ты пожелал еще сократить эту сюиту, то можешь опустить еще номер 4. Также на место номера 2 можно исполнить номер 7. Это в зависимости от того, который из двух номеров тебе приглянется больше. Литературный материал для программы может тебе дать Держановский. Он кажется был отпечатан в его журналчике в минувшем мае, когда «Стальной скок» игрался в Москве³.

Желаю тебе успеха и прошу тебя подробно написать, как пройдет концерт. Очень интересует меня, в каком положении «Игрок». Дирекция пишет мне письма с любезными обещаниями, которые тут же не сдерживает. Обидно, если «Игрока» дадут в Брюсселе раньше Ленинграда⁴.

Обнимаю тебя.

Твой

ПИСЬМО 30

Сергей Прокофьев — Владимиру Дранишникову⁵
Дранишникову
Ленинград.

5, rue Valentin Haüy,
Paris XV, France.
3 ноября 1932

Дорогой Дранюша,

Приближается время нашего совместного музицирования, а потому мне хотелось бы побеседовать с тобой о разных партитурных деталях. Во-первых, вот календарь моего пребывания в Союзе:

21-го утром приезд в Москву.

25 вечером симфонический в Москве.

¹ *Борис Владимирович Асафьев* (псевдоним Игорь Глебов; 1884—1949) — русский композитор, музыковед, музыкальный критик, педагог. Один из основоположников советского музыковедения. Соученик Прокофьева по Петербургской консерватории.

² *Павел Александрович Ламм* (1882—1951) — пианист, редактор, музыковед, текстолог. Вместе с Асафьевым активно работал над восстановлением авторских текстов русских композиторов-классиков (Мусоргский, Бородин, Чайковский). Сотрудничал с Прокофьевым, переводя по указаниям автора его дирекционные в партитуры; осуществил переложения ряда его симфонических опусов (для фортепиано в 8 рук).

³ *В. Вера*. «Стальной скок» Сергея Прокофьева // Современная музыка. 1928. № 31. С. 156—157.

⁴ Постановка в Ленинграде не состоялась вовсе, дата премьеры в Брюссельском театре La Monnaie — 29 апреля 1929 года.

⁵ ID: SPA_10190.

- 26 утром повторение симфонического.
- 27 вечером камерный и отъезд в Ленинград.
- 28 приезд в Ленинград и, если возможно, 1-я репетиция.
- 1-го симфонический в Ленинграде.
- 3 камерный и отъезд за границу через Москву.

Трудность твоего положения заключается в том, что Москва залопает все партитуры и в твои руки они попадут лишь перед началом твоих репетиций. Впрочем, я постараюсь привезти с собою вторые партитуры «Портретов» и «Классической симфонии» и 21 же ноября отправлю их тебе. Пожалуйста, укажи Держановскому, каким образом послать, чтобы вернее и скорее до тебя дошли; не едет ли кто-нибудь в этот день из Москвы в Ленинград? Самое лучшее, если тебе удалось бы приехать в Москву на концерт 25-го; или еще лучше 26-го. Тогда ты все бы прослушал и, забрав партитуры и материалы, уехал бы в Ленинград.

Сюита из «Стального скока»¹ сделана совсем иначе, чем балет, т. е. некоторые места балетной партитуры были развинчены по винтикам и затем вновь собраны в ином порядке, который более непосредственно действует на слушателя, нежели первоначальная редакция. В Москве меня заставляют самого дирижировать этой сюитой, но я очень хотел бы, чтобы в Ленинграде взял ее ты.

Концертное сопровождение довольно пестрое и местами технически трудное для оркестра, особенно для струнных.

Обнимаю тебя, до скорого свидания.

Твой

ПИСЬМО 31

Владимир Дранишников — Сергею Прокофьеву²

[15/XI] 1932 г. Ленинград 8, Улица Союза Печатников д. 15 кв. 46 Т. 1-32-19 Получено 23 ноября

Дорогой Сережа, крепко обнимаю тебя, искренне радуюсь, встречая тебя в СССР. Моя работа над постановкой балета «Пламя Парижа»³, а также и текущая жизнь театра не дают мне возможности приехать в Москву в конце ноября месяца, твои же условия с партитурами для меня очень тяжкие, однако я очень прошу тебя через Держановского прислать партитуры с нарочным в Ленинград при первой возможности, репетиции в Филармонии назначены: 28, 29 ноября и 1 декабря в 10 час. утра.

Очень жаль, что ты не можешь быть в Ленинграде 27-го ноября, когда идет балет Асафьева «Пламя Парижа». Крепко целую тебя, до скорого свидания.

Твой Владимир Дранишников

¹ «Стальной скок», симфоническая сюита из балета оп. 41 (1926).

² ID: SPA_10255.

³ «Пламя Парижа» — балет Б. В. Асафьева, либретто В. Дмитриева и Н. Волкова по мотивам романа-хроники Ф. Гра «Марсельцы» (1932). В. Дранишников был дирижером-постановщиком премьерной постановки балета в ГАТОБе.

Спектакль «Любовь к трем апельсинам» через некоторое время после успешной премьеры исчез с афиши ГАТОБа и не шел в течение нескольких лет. Возобновлен он был только в 1934 году, премьерные спектакли — 2 и 9 января.

ТЕЛЕГРАММА 32

Сергей Прокофьев — Владимиру Дранишникову¹

[Черновик телеграммы]

10 апреля [1934]

Ленинград

Союза Печатников 15 кв. 46

Дранишникову

Никто не известил меня что Апельсины возобновлены² Хочу приехать послушать
Телеграфируй когда идут кроме двенадцатого Прокофьев отель Националь

ТЕЛЕГРАММА 33

Сергей Прокофьев — Владимиру Дранишникову³

13 апреля [1935]

[Черновик телеграммы Дранишникову]⁴

Очень прошу дать Самосуду клавир «Игрока» извиняюсь за беспокойство гарантирую возвращение обнимаю Прокофьев

ТЕЛЕГРАММА 34

Сергей Прокофьев — Самуилу Самосуду⁵

[Черновик телеграммы Самосуду на том же листке]:

10 апреля [1935]

Ленинград Площадь Лассаля Дирекц[ия] Мал[ого] Опер[ного] Театра

Самосуду

Прошу вас взять клавир «Игрока» у Дранишникова который предупрежден телеграфно Привет Прокофв

По поводу следующего письма Прокофьев в июле 1924 года сделал запись в Дневнике: «Затем письмо от Гаука⁶, что Мариинский театр хочет поста-

¹ ID: SPA_11841.

² Премьерные спектакли возобновления «Любови к трем апельсинам» — 2 и 9 января 1934 года.

³ ID: SPA_12683.

⁴ Записано на отдельном листке вместе с черновиками телеграмм О. Кодина, С. Самосуду, Н. Буланже.

⁵ ID: SPA_12684.

⁶ *Александр Васильевич Гаук* (1893—1963) — советский дирижер, композитор. Учился в Петроградской консерватории. С 1917 года — дирижер Петроградского театра музыкальной драмы; с 1923 по 1931 год работал в ГАТОБе. Позднее возглавлял оркестры Ленинграда и Москвы.

вить „Игрока“ и „Шута“. Не знаю, выйдет ли что из этого, но во всяком случае приятно, что Петербург вновь заинтересовывается мною»¹. В дальнейшем Гаук много дирижировал сочинения композитора. После того как Прокофьев 13 января 1945 года провел премьеру своей 5-й симфонии, 19 января он упал и получил серьезную травму головы. Гаук заменил его, став, таким образом, первым после автора дирижером этого сочинения.

ПИСЬМО 35

Александр Гаук — Сергею Прокофьеву²

25-VI-1924

Получено 9 июля

Дорогой Сергей Сергеевич,

Дирекция Академических государственных театров поручила мне, как ея представителю по приобретению нотных материалов, сообщить Вам о том, что на будущий год у нас приняты к постановке Ваши «Шуты»³.

Не откажите в любезности сообщить мне условия, на которых Вы согласны их предоставить для Мариинского театра, а также можем ли мы получить весь нотный материал, т. е. написаны [? — нрзб.] ли оркестровые партии, или их в каждом отдельном случае нужно писать. Если второе, то пожалуй было бы лучше, если [бы ?] Вы, по получении моего письма, выслали партитуру, а расписыванием партий займется наша нотная контора.

Вы можете быть совершенно спокойны в том, что все Ваши авторские интересы будут соблюдены, т. к. кроме меня здесь находится Борис Владимирович⁴.

Ставить «Шутов» будет Ф. В. Лопухов⁵, человек очень вдумчивый, очень бережно относящийся к музыке и автору, так что, если у Вас имеются определенные замечания и пожелания к постановке, он их с радостью впитает⁶.

Вчера из разговора с нашим директором Экскузовичем мне удалось узнать, что на будущий год хотят ставить «Игрока».

Имея частные сведения о том, что Вы перерабатываете всю [?] эту оперу по-новому и не хотели бы постановки в первоначальном виде, я ознакомив Экскузовича с положением дел, временно [?] отдалил постановку, впредь до Вашего ответа по сему вопросу.

У нас имеется весь нотный материал оп[еры] «Игрок» и клавиры — рукописи, которые очень бережем и при свидании Вам передадим.

¹ Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 2. С. 272.

² ID: SPA_2696.

³ Так Гаук называет балет «Сказка про Шута (семерых шутов перешутившего)». Против названия «Шуты» («Les Bouffons») Прокофьев возражал.

⁴ Б. В. Асафьев.

⁵ Фёдор Васильевич Лопухов (1886–1973) — русский и советский артист балета и балетмейстер, педагог.

⁶ Поскольку Прокофьев был связан с Дягилевым контрактом до мая 1926 года, он вынужден был отказать в постановке балета трем театрам, в том числе Мариинскому. Он предложил театру поставить балет на музыку сюиты, но этот вариант принят не был.

Вероятно Вам уже сообщили о потрясающем успехе, которым сопровождалось исполнение Вашей «Увертюры на еврейские темы»¹ в концертах «Новая музыка».

Ввиду того, что у меня есть приглашение дирижировать симфоническим концертом в Филармонии, я обращаюсь к Вам с просьбой предоставить мне исполнение Ваших произведений. Мне очень хотелось взять «Классическую симфонию», 3 форт[е]пианн[ый] концерт и Скифскую сюиту. Если Вас эта программа не удовлетворяет и Вы хотите, чтобы здесь, после большого перерыва, исполнялись другие Ваши произведения — напишите, и я все сделаю, что Вы хотите. Что касается до нотного материала, то все зависит от Вас и чем скорее мы тут все получим, тем раньше можно будет начать трубить и шуметь.

Было бы очень своевременно и большим праздником, если [бы ?] Вы приехали сами в течение будущего сезона в Ленинград. В таком случае Вы могли бы дирижировать в Театре, сыграть концерт для фортепиано и несколько [? — нрзб.] и *Clavirabend*'ов². Кроме того, Вы могли бы выступить в Москве, Харькове и Ростове-на Дону, где сейчас очень интересуются Вами и Вашими произведениями.

На лето я уезжаю, но если это письмо к Вам дойдет (я к сожалению не знаю Вашего адреса), отвечайте сейчас же, т. к. все дела я передаю Борису Владимировичу³ и он Вам ответит.

Шлю искренний привет и жду от Вас с нетерпением ответа.

Преданный Вам

А. Гаук

Алекс[андр] Вас[ильевич] Гаук.

Чернышев пер. 7 кв. 31

Ленинград

ПИСЬМО 36

Сергей Прокофьев — Александру Гауку⁴

Serge Prokofieff,
5, rue Valentin Haüy,
Paris XV, France.
25 Августа 1933

Ленинград II.

Улица Лассалья 2,

Ленинградская Филармония.

Александру Васильевичу Гауку.

Дорогой Александр Васильевич,

Только что отправил Вам четыремя заказными бандеролями партитуру и материал Симфониейты, а также партитуру Четвертой симфонии⁵. Очень надеюсь, что согласно Вашего весеннего проекта Вы сможете порепетировать Симфониейту с ор-

¹ Увертюра на еврейские темы С. С. Прокофьева для кларнета, 2 скрипок, альты, виолончели и ф-п. с-moll, op. 34 (1919).

² *Clavirabend* (нем.) — сольный концерт пианиста.

³ Б. В. Асафьеву.

⁴ ID: SPA_11121.

⁵ Симфония № 4 С-dur — 1930 (op. 47), 1947 (op. 112).

кестром в течение Сентября. Вещь эта не то что трудная, но прозрачная, и потому каждая неточность слышна.

Будьте добры подтвердить мне получение всего материала, а также сказать, достаточно ли в нем струнных.

Ввиду малого состава духовых, я не сторонник слишком большого количества пюпитров у струнных. Но если на Ваш взгляд понадобятся дополнительные, то дайте знать и я привезу с собою.

Мой последний концерт перед приездом в СССР 16 Октября во Львове, откуда я хотел бы заехать дня на два в Москву. Таким образом мой приезд в Ленинград надо считать 20–21 Октября.

В программу камерного вечера я хотел бы включить квартет и сонату для двух скрипок¹. Из фортепианных вещей я буду играть третью сонату², Анданте ор. 29³ и несколько коротких новинок. Партитура и материал квартета⁴ имеются в Консерватории; партитура и материал сонаты выйдут из печати недели через три⁵ — и Вы их получите от меня к концу сентября. Вы обещали мне лично последить, чтобы сонату и квартет выучили по-человечески, а то в прошлом году исполнители ковыряли уж слишком по-домашнему. Помните, Вы мне предложили пригласить певца, чтобы спеть группу моих романсов? Это может быть неплохая идея, но я не знаю, каково отношение в настоящее время к текстам и их авторам. Может Вы с намеченным

А. В. Гауку, 25 Августа 1933 -2-
[продолжение письма]

Вами певцом взяли бы себе труд проехать в библиотеку Консерватории, где имеется без малого полный комплект моих вокальных вещей, а именно: ор. 9, 18, 23, 27 и 36. Не хватает в библиотеке Консерватории пяти вокализов без слов ор. 35 и двух русских песен без опуса, но они имеются у Асафьева.

Т. к. московскими концертами будет дирижировать Голованов⁶, который тоже поставил условием, чтобы партитуры были ему доставлены заранее, то одновременно с этим посылаю ему другой экземпляр партитуры Симфонии. К сожалению, не могу того же сделать с рукописной Четвертой симфонией, а потому очень прошу

¹ Соната для двух скрипок C-dur op. 56 (1932).

² Соната № 3 для фортепиано a-moll op. 28 (1917).

³ Анданте ор. 29 — медленная часть 4-й фортепианной сонаты c-moll, для которой Прокофьев использовал музыку медленной части своей юношеской симфонии e-moll. В 1934 году он переработал эту часть для оркестра и присвоил ей opus 29 bis.

⁴ Квартет № 1 h-moll (1930), op. 90.

⁵ Здесь возникает расхождение с опубликованными сведениями. Юзефович годом издания Сонаты для двух скрипок ор. 56 в РМИ называет 1932-й (см.: Прокофьев С. — Кузевицкий С. Переписка 1910—1953 / Подгот. текста и коммент. В. Юзефовича. М.: Дека-ВС, 2011. С. 464). Этот же год публикации значится и в указателе сборника 1961 года: Указатель сочинений С. С. Прокофьева // С. С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания / Сост., ред., примеч. и вступ. статья С. И. Шлифштейна. 2-е изд. М.: Музгиз, 1961. С. 575.

⁶ *Николай Семенович Голованов* (1891—1953) — дирижер, хормейстер, композитор, пианист. Возглавлял оркестры: Московской филармонии (1926—1929), Большой симфонической оркестр Всесоюзного радиокомитета (1937—1953). Фактически на протяжении всей жизни (с перерывами) работал в Большом театре, в 1948—1953 годах — главный дирижер.

Вас немедленно снести о Головановым, дабы поделить время, оставшееся на просмотр. Быть может Вы сразу пошлете ему четвертую симфонию и попросите вернуть через три недели; или наоборот, сообщите ему, что пришлете к такому-то сентябрю¹.

Жму Вашу руку — и до скорого свидания.

Ваш

ПИСЬМО 37

Сергей Прокофьев — Николаю Голованову²

Голованову,
Москва

5, Rue Valentin Haüy,
3 ноября 1932

Дорогой Николай Семенович,

Очень рад был узнать, что Вы согласились продирижировать программой из моих сочинений³. Вполне уважаю Ваше желание как можно раньше ознакомиться с партитурами и прилагаю все усилия, чтобы Вы поскорее получили их. Партитура пятого концерта была отправлена мною из Берлина 1 ноября, материал послан из Парижа вчера в двух пакетах. Самое трудное с партитурой Портретов, которая награвирована, но еще не издана⁴. Первую корректуру я уже сделал и со дня на день жду второй. Половину пьесы они мне уже прислали и, дабы не задерживать, я завтра же ее вышло в Москву. Вторая половина последует за нею на расстоянии 3—4 дней.

Недостаток корректуры в том, что она напечатана только на одной стороне листа и листы эти не сброшюрованы. Я проектировал сначала подклеить их спина к спине, но это заняло бы лишних пару дней, а потому, после некоторого колебания, предпочитаю отправить не задерживая, в надежде, что у Вас под рукою найдется сердобольная душа, которая сделает все необходимое.

Приеду я в Москву 21 ноября с поездом из Негорелого. Кажется, он приходит утром, и потому я надеюсь в тот же день попасть на репетицию. Но если Вы хотите, то можете сделать одну репетицию до моего приезда — с «Классической симфонией» и концертом. Голоса «Портретов» я привезу с собою, т. к. они перед этим идут в Варшаве.

Крепко жму Вашу руку. Очень приятно вновь увидеть Вас.

Ваш

ПИСЬМО 38

Сергей Прокофьев — Николаю Голованову⁵

Н. С. Голованову,
Москва.

5, Rue Valentin Haüy,
25 августа 1933

Дорогой Николай Семенович,

Памятствуя Ваше желание иметь заранее партитуры для нашего осеннего концерта, посылаю Вам заказной бандеролью партитуру Симфониетты. Программу нашего кон-

¹ См. публикуемое здесь письмо Голованову от 25 августа 1933 года.

² ID: SPA_10189.

³ Речь идет о концерте, который состоялся в декабре 1932 года.

⁴ Партитура сочинения была издана в 1932 году.

⁵ ID: SPA_11120.

црта я наметил приблизительно такую: четвертая симфония, пятый концерт, Симфонietta. Т. к. подобная программа будет в Ленинграде, партитуру четвертой симфонии я послал Гауку, с просьбой немедленно же снести с Вами и по просмотре прислать эту партитуру Вам. Или же наоборот: сразу прислать ее Вам, с тем чтобы Вы недели через две-три вернули ему. Партитуры Симфонietты посылать Гауку не надо, т. к. у него будет другой экземпляр. Пятый концерт Вы знаете, поэтому я привезу его с собою.

Если бы Гаук сразу не списался с Вами, то будьте добры запросить его о партитуре четвертой симфонии. И еще: умоляю не слишком разрисовывать манускрипт.

В СССР я рассчитываю приехать числа 18 октября и пробыть до 1 декабря¹. Как Антонина Васильевна² и Вы провели время на Алтае? Как Вам понравился этот край, куда мне уже так давно хочется попасть? Сердечный привет от жены. Обнимаю Вас и буду рад увидеться в скором времени.

Ваш

Симфонietту я адресовал на Управление Театрами — на случай если Вас еще нет в городе.

Сердечная благодарность Сергею Святославовичу Прокофьеву за разрешение публиковать архивные документы.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета.

МУЗО Наркомпроса — Музыкальный отдел Народного комиссариата просвещения.

РМИ — Российское музыкальное издательство.

ЛИТЕРАТУРА

1. *В. Вера*. «Стальной скок» Сергея Прокофьева // Современная музыка. 1928. № 31. С. 156—157.
2. Напутствие Сергея Прокофьева // Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Советский композитор. 1991. С. 57.
3. *Прокофьев С. С.* Автобиография // С. С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания / Сост., ред., примеч. и вступ. статья С. И. Шлифштейна. 2-е изд. М.: Музгиз, 1961. С. 15—196.
4. *Прокофьев С. С.* Дневник: В 3 ч. Париж: Serge Prokofiev Estate. 2002. Ч. 1 — 812 с.; Ч. 2 — 890 с.
5. Прокофьев С. — Кузевицкий С. Переписка 1910—1953 / Подгот. текста и коммент. В. Юзефовича. М.: Дека-ВС, 2011. 532 с.
6. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / Предисл. и указатели М. Г. Козловой, коммент. В. А. Киселева. М.: Советский композитор, 1977. 598 с.

¹ Мясковскому Прокофьев писал 30 сентября: «...Хотя я и выезжаю 5-го, но сначала в Ригу, оттуда в Ковно, потом в пару польских трущоб, так что до Москвы доберусь лишь числа 19-го» (С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. С. 406). Осенний приезд Прокофьева в СССР в 1933 году был связан не только с концертными выступлениями, но и с началом преподавательской деятельности в Московской консерватории, а также с работой над фильмом «Поручик Кижэ».

² *Антонина Васильевна Нежданова* (1873—1950) — русская и советская певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог.

7. *Савкина Н.* В борьбе с «удушливой романтикой старой оперы»: Сергей Прокофьев и Владимир Дранишников в 1920 — начале 1930-х гг. // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8. Апрель. № 4 (30). С. 14—23.
8. *Савкина Н.* Еще о Горчакове, секретаре Прокофьева // Opera musicologica. 2021. № 13/2. С. 70—89.
9. *Савкина Н.* Прокофьев. Балетное // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 4 (49). С. 75—88.
10. *Сенкар Э.* «Любовь к трем апельсинам» // Сергей Прокофьев: Статьи и материалы / Сост. и ред. И. В. Нестьева и Г. Я. Эдельмана. 2-е изд. М.: Музыка, 1965. С. 391—395.
11. Указатель сочинений С. С. Прокофьева // С. С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания / Сост., ред., примеч. и вступ. статья С. И. Шлифштейна. 2-е изд. М.: Музгиз, 1961. С. 555—611.

Аннотация

Творческие связи с дирижерами, которые отражены в письмах из архива Прокофьева в Университете Columbia, определяются, прежде всего, профессиональной заинтересованностью корреспондентов. Бывший великолепным дирижером Прокофьев проявляет в этих письмах (особенно в письмах к В. Дранишникову) редкостное понимание всех организационных и творческих сложностей, всех ловушек и подводных камней, с которыми приходится сталкиваться руководителю оркестра в процессе подготовки исполнения. Редкие, но очень ценные замечания, разбросанные в письмах, касаются собственно музыки, содержат практические советы дирижерам, указывают на возможности компоновки сюит, сокращений нотного текста и т. д.

Содержание этих писем конкретизируется также и в плане личных отношений. Вежливо-официальный тон в общении с О. Клемперером, Н. Головановым, Г. Вудом и др. сопутствует «чистой» информации, ценность которой — в новых сведениях, касающихся композитора и жизни его сочинений. В это же время письма к доброму знакомому еще с петербургских времен Альберту Коутсу сообщают многое о характерах корреспондентов, об особенностях их взаимоотношений. Прокофьевская задиристость, местами ёрнический тон обоих не могут скрыть того, что переписываются, пикируясь и насмешничая, два музыканта высочайшего уровня.

Фактологические сведения в переписке с дирижерами о предстоящих репетициях и концертах дают содержательный материал для создания прокофьевской летописи.

Abstract

Artistic relations with conductors, revealed in the letters of Prokofiev's Archive at Columbia University, are mostly spurred by professional interest of the correspondents. Being a brilliant conductor, in these letters (especially to Vladimir Dranishnikov) Prokofiev conveys thorough understanding of all organizational and artistic difficulties, all pitfalls and hidden traps that a conductor could face while preparing for a performance. The rare but highly valuable remarks scattered throughout the letters refer to the music, offering practical advice for conductors, indicating possible arranging options of suites, abbreviating musical scores, etc.

These letters disclose personal relations as well. Polite and formal tone of communication with Otto Klemperer, Nikolay Golovanov, Henry Wood and others discovers the bare facts the value of which lies in new details regarding the composer and life of his works.

At the same time letters to a good acquaintance from the St. Petersburg days, Albert Coates, find much about their characters and the specifics of their relationship. When reading them, we can sense Prokofiev's pertness and the occasionally mocking tone of both cannot conceal the fact that two extraordinary musicians are corresponding, engaging in playful banter and jesting.

Factual information in the correspondence with conductors about oncoming rehearsals and concerts provides us with important materials for creating Prokofiev's biography.

- ✓ *Ключевые слова:* Сергей Прокофьев, Альберт Коутс, Владимир Дранишников, Пьер Монте, Генри Вуд, Бруно Вальгер, Николай Голованов.
- ✓ *Keywords:* Sergei Prokofiev, Albert Coates, Vladimir Dranishnikov, Pierre Monteux, Henry Wood, Bruno Walter, Nikolay Golovanov.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение *.doc, *.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название статьи

на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 4 (43). 2023

Дизайн и верстка *А. В. Келле-Пелле*

Дизайн обложки *А. М. Тюмеров*

Адрес редакции и издателя:

190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

Тел.: (812)314-41-36

E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru

www.artcenter.ru

Подписано к печати 25.12.2023 г.

Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург».

Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 15,44. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 24.01.2024 г.

Цена свободная

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-83300 от 07 июня 2022 г.

Подписной индекс 013362 в Каталоге подписки Урал-Пресс

© Российский институт истории искусств, 2023

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «Амирит», 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88.

Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33

E-mail: zkaz@amirit.ru

Сайт: amirit.ru