

# ИСКУССТВО МУЗЫКИ. теория и история

## СОДЕРЖАНИЕ

- 8 Лебедева-Емели  
Музыкальная  
ведомостей» I
- 114 Раку М. Г.  
После репатри  
Прокофьева в
- 172 Петухова С. А.  
Борис Асафьев
- 206 Асафьев Б. В.  
Мысли и думы  
Часть I. О себе
- 246 Кривицкая Е.Д.  
История одно
- 260 Никулина А.А.  
Женщины в ц  
проблемы пее  
(Интервью с Е  
О.Е. Мишиной
- 286 Акопян Л. О.  
Case Study: СII

№

29

# ИСКУССТВО МУЗЫКИ. теория и история

**№ 29 2023**

Электронное периодическое  
рецензируемое научное издание  
ISSN: 2307-5015

art  
of music.  
theory and  
history

No. 29 2023

Electronic peer-reviewed  
periodical  
ISSN: 2307-5015

Журнал «Искусство музыки: теория и история» (ИМТИ) является электронным периодическим рецензируемым научным изданием, одним из ведущих академических журналов в области музыкального искусства. Его тематика ориентирована на основные области изучения музыкальной культуры: общие проблемы ее генезиса, развития и современного функционирования, широкий круг специальных вопросов музыковедения. Издание осуществляется Государственным институтом искусствознания (ГИИ) при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации и по решению Ученого совета ГИИ от 2011 года.

Приоритет отдается тем авторским материалам, которые предлагают новые подходы в рассмотрении уже известных проблем музыкального искусства, исследуют их на основе новых источников или же ставят ранее не поднимавшиеся вопросы, обозначают новую исследовательскую тематику. Основные рубрики журнала предполагают издание статей по двум генеральным направлениям науки о музыке — теории и истории, — а также фрагментов готовящихся к изданию монографий, докладов и сообщений по материалам прошедших конференций, публикаций архивов и републикаций материалов, ставших библиографической редкостью, рецензий на новые книги о музыке, презентаций только что вышедших изданий и анонсов особо важных для профессионального сообщества событий.

Редакция журнала ИМТИ намерена также постепенно расширять издание материалов на европейских языках (английском, немецком, французском) — как для того, чтобы лучше ориентировать своих читателей в современном состоянии изучения музыкального искусства за рубежом, так и для того, чтобы способствовать включению отечественного музыковедения в контекст мировой гуманитарной науки.

Отличительной особенностью ИМТИ является появление на его интернет-страницах аудио- и видеофайлов, что дает возможность услышать музыку, о которой идет речь. Очевидно, что это открывает доступ к знакомству с достижениями современной науки о музыке более широкой аудитории гуманитариев, равно как и служит пропаганде самого музыкального искусства. Периодичность журнала с 2015 года — два выпуска в год.

Основные рубрики журнала соответствуют Номенклатуре научных специальностей, по которым присуждаются ученые степени: 17.00.02 — музыкальное искусство.

ISSN 2307–5015

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ).

Учредитель и издатель периодического издания — Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания».  
125009, Москва, Козицкий переулок, дом 5  
тел.: + 7 495 694–03–71  
факс: + 7 495 785–24–06  
e-mail: institut@sias.ru

The journal *Art of Music. Theory and History* is an electronic peer-reviewed periodical, one of the leading academic editions in the field of musical art, dealing with general problems of musical culture related to its genesis, development and contemporary state, as well as with a large scope of special musicological topics. The journal is published by the State Institute for Art Studies (SIAS) with the consent of the Scientific Council of SIAS of 2011. The financial support is provided by the Ministry of Culture of the Russian Federation.

The priority is given to materials which propose new approaches to the already explored problems of musical art, involve previously unknown sources or put forward new issues, pointing to novel areas of research. The journal publishes articles on music theory and history, as well as excerpts from forthcoming monographs, conference papers, archival materials, book reviews, presentations of new books and announcements of the events of special importance for our professional community.

The journal's editorial board intends to enlarge the publication of materials in major European languages (English, German and French) in order to provide more information about the state of musical scholarship abroad and to promote the integration of Russian musicology in an international context.

The electronic journal's distinctive feature is the presence on its pages of audio and video files, providing the opportunity to listen to the music touched upon in the published texts. This, obviously, makes the journal more approachable for a larger readership and helps to promote the musical art.

Since 2015, the periodical has appeared twice a year.

ISSN 2307–5015

The journal is registered in the Russian Index of Scientific Quotations.

The founder and publisher of the periodical is The State Institute for Art Studies.

5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia

tel.: + 7 495 694–03–71

fax: + 7 495 785–24–06

e-mail: institut@sias.ru



### **РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ**

**Ассай Мишель**

Доктор философии, Парижский университет (Сорбонна), Франция; Шеффилдский университет, Великобритания

**Брагинская Наталия Александровна**

Кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

**Зинькевич Елена Сергеевна**

Доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

**Корабельникова Людмила Зиновьевна**

Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник ГИИ

**Лоос Хельмут**

Профессор Лейпцигского университета, Германия

**Мелани Паскаль**

Профессор Университета Бордо Монтень, Франция

**Фейрклаф Полин**

профессор Бристольского университета, Великобритания

**Фэннинг Дэвид**

Профессор Манчестерского университета, Великобритания

**Хаас Дэвид**

Профессор, заведующий кафедрой музыковедения и этномузыковедения Университета штата Джорджия, США

**Цукер Анатолий Моисеевич**

Доктор искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова

**Шамилли Гюльтекин Байджановна**

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИ

### **РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

**Валькова Вера Борисовна**

Доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, Москва, профессор Нижегородской государственной консерватории им. Глинки, ведущий научный сотрудник ГИИ

**Дуков Евгений Викторович**

Доктор философии, главный научный сотрудник ГИИ  
**Имамутдинова Зиля Агзамовна**

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ

**Савенко Светлана Ильинична**

Доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, ведущий научный сотрудник ГИИ

### **РЕДАКЦИЯ**

*Главный редактор*

**Акопян Левон Оганесович**

Доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки ГИИ

*Заместитель главного редактора*

**Лашенко Светлана Константиновна**

Доктор искусствоведения, заведующая сектором истории музыки ГИИ

*Заместитель главного редактора*

**Раку Марина Григорьевна**

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки ГИИ

*Секретарь редакции*

**Саамишвили Наталья Николаевна**

Научный сотрудник сектора теории музыки ГИИ

### **EDITORIAL COUNCIL**

**Assay, Michelle**

Doctor of Philosophy, Université  
Paris Sorbonne, France;  
University of Sheffield, UK

**Braginskaya, Nataliya Aleksandrovna**

Doctor of Arts, Associate Professor  
of the Rimsky-Korsakov State  
Conservatoire, St Petersburg

**Fairclough, Pauline**

Professor of Music, University of Bristol, UK

**Fanning, David**

Professor of Music, University  
of Manchester, UK

**Haas, David**

Professor, Musicology & Ethnomusicology  
Area Chair, Hugh Hodgson School of Music,  
University of Georgia, USA

**Korabel'nikova, Lyudmila Zinov'evna**

Doctor of Science, Chief Researcher,  
SIAS, Moscow

**Loos, Helmut**

Professor of the University of Leipzig,  
Germany

**Melani, Pascale**

Professor of the University Bordeaux  
Montaigne, France

**Shamilli, Gultekin Bayjanovna**

Doctor of Science, Leading Researcher,  
SIAS, Moscow

**Tsuker, Anatoliy Moiseevich**

Doctor of Science, Professor of the  
Rakhmaninov State Conservatoire, Rostov

**Zin'kevich (Zinkevych), Elena**

**Sergeyevna**

Doctor of Science, Professor of the  
Tchaikovsky National Music Academy, Kiev,  
Ukraine

### **EDITORIAL BOARD**

**Dukov, Evgeniy Viktorovich**

Doctor of Science, Head of the Department  
of Entertainment Culture, SIAS, Moscow

**Imamutdinova, Zilya Agzamovna**

Doctor of Philosophy, Senior Researcher,  
SIAS, Moscow

**Savenko, Svetlana Il'inichna**

Doctor of Science, Professor of the  
Tchaikovsky State Conservatoire, Moscow;  
Leading Researcher, SIAS, Moscow

**Val'kova, Vera Borisovna**

Doctor of Science, Professor of the Gnesin  
Music Academy, Moscow; Professor of  
the Glinka State Conservatoire, Nizhniy  
Novgorod; Leading Researcher, SIAS, Moscow

### **EDITORIAL STAFF**

*Chief Editor*

**Akopyan (Hakobian), Levon**

**Oganesovich**

Doctor of Science, Head of the Department  
of Music Theory, SIAS

*Editor*

**Lashchenko, Svetlana Konstantinovna**

Doctor of Science, Head of the Department  
of Music History, SIAS

**Raku, Marina Grigor'evna**

Doctor of Science, Senior Researcher of the  
Department of Music History, SIAS

*Editorial Secretary*

**Saamishvili, Natal'ya Nikolaevna**

Research Assistant of the Department of  
Music Theory, SIAS

## **СОДЕРЖАНИЕ**

- 8** *Лебедева-Емелина А. В.*  
**Музыкальная жизнь Москвы на страницах «Московских вестей» 1786 год\***
- 114** *Раку М. Г.*  
**После репатриации: «Пиковая дама» – второй опыт Сергея Прокофьева в кино**
- 172** *Петухова С. А.*  
**Борис Асафьев и его воспоминания**
- 206** *Асафьев Б. В.*  
**Мысли и думы**  
**Часть I. О себе**
- 246** *Кривицкая Е. Д.*  
**История одного разочарования**
- 260** *Никулина А. А.*  
**Женщины в церковных хорах:**  
**проблемы певческой практики XXI столетия**  
**(Интервью с Е. Н. Садиковой, С. Г. Зверевой, С. С. Вилич, О. Е. Мишиной)**
- 286** *Акопян Л. О.*  
**Case Study: США (часть 2)**

## **CONTENTS**

- 8** *Antonina Lebedeva-Emelina*  
**Moscow's Musical Life as Reflected in the Newspaper**  
***Moskovskie Vedomosti* ('Moscow Gazette') Year 1786**
- 114** *Marina Raku*  
**After Repatriation: *The Queen of Spades* – Sergey Prokofiev's**  
**Second Essay in Cinema**
- 172** *Svetlana Petukhova*  
**Boris Asaf'yev and His Memoirs**
- 206** *Boris Asaf'yev*  
**Thoughts and Reflections**  
**Part I. About Myself**
- 246** *Evgeniya Krivitskaya*  
**A History of One Disappointment**
- 260** *Anna Nikulina*  
**Women in Church Choirs: Problems of Singing Practice of**  
**the 21<sup>st</sup> Century (Interviews with E.N. Sadikova, S.G. Zvereva,**  
**S.S. Vilich, O.E. Mishina)**
- 286** *Levon Hakobian*  
**Case Study: USA (part 2)**

**Ключевые слова**

Московские ведомости, 1786, Петровский театр, концерты, продажа музыкальных инструментов, Гендель, Шёнбрунн, Сальери, Моцарт, Рейнхардт, фон Диттерсдорф, дело об ожерелье королевы.

*Лебедева-Емелина А. В.*

# Музыкальная жизнь Москвы на страницах «Московских ведомостей» 1786 год\*

Впервые представлен свод объявлений и исторической хроники в «Московских ведомостях» за 1786 год, имеющий отношение к музыкальной культуре. Перечисляется репертуар Петровского театра, концерты виртуозов в Москве, приводятся объявления о приеме на работу музыкантов и танцмейстеров, об открытии ими домашних школ, о продаже музыкальных инструментов, публикуются анонсы музыкальных магазинов о выходе в свет книг и нот. Важная сторона газетной хроники — описание музыкального праздника в Шёнбрунне, устроенного Иосифом II с состязанием опер А. Сальери и В. Моцарта, описание торжеств с исполнением музыки Генделя в Вестминстерском аббатстве и первых генделевских празднеств в Берлине. Сообщается об учреждении Немецкого национального театра в Касселе, пожарах в театрах в Брно и в Турине. Читатели «Ведомостей» узнают о деятельности прусского композитора и капельмейстера И. Ф. Рейхардта, о постановке его оперы «Тамерлан» в Париже, об успехе оперы «Доктор и аптекарь» К. фон Диттерсдорфа. Интересная информация дается о гастролях в Европе скрипача А. Лолли, певца Ч. Кольтеллини, А. С. Стораче, Э. Мары; в России — аббата Г. Фоглера, певцов Л. Маркези, Бр. Банти, также о концертах в Москве Ф. Сартори М. Демаре, И. Фациуса, М. Стабингера. На страницах «Ведомостей» продолжается история о мошенничестве с бриллиантовым ожерельем королевы Марии Антуанетты (дело графини Ж. де Ла Мотт, кардинала Л. де Рогана). Небезынтересны сведения о пошлине на ноты, введенной в Париже в октябре 1786 года. Публикация объявлений сопровождается научными комментариями и иллюстрациями.

\* Комплект ведомостей за 1786 год имеет дополнение «Разные известия» (у нас — «Известия»), со сквозной нумерацией. Также в комплекте имеются вклеенные Прибавления без нумерации.

**Key Words**

*Moskovskie vedomosti*, 1786, Petrovsky Theatre, concerts, sale of musical instruments, Handel, Schönbrunn, Salieri, Mozart, Reinhardt, von Dittersdorf, Affair of the Diamond Necklace.

*Antonina Lebedeva-Emelina*

### **Moscow's Musical Life as Reflected in the Newspaper *Moskovskie Vedomosti* ('Moscow Gazette') Year 1786**

This is the first attempt to present in full the announcements and chronicles related to music culture that appeared in the newspaper *Moskovskie Vedomosti* ('Moscow Gazette') during the year 1786. The repertoire of the Petrovsky Theatre is listed, performances of virtuosi in Moscow are advertised and reviewed, announcements on the employment of musicians and dancing masters, on their private lessons, on sales of music instruments, on the opening of new music shops, and on new music editions and books are published. The descriptions of musical events abroad form a prominent part of the newspaper chronicle. The Muscovite readers were informed about the opera contest between Salieri and Mozart organized by Joseph II in Schönbrunn, as well as about the Handel celebrations in the Westminster Abbey and the first Handel festival in Berlin. Other events described in the newspaper include the institution of the German National Theatre in Kassel, the conflagration in theatres of Brünn (Brno) and Turin. The readers got to know about the activities of the Prussian composer and Kapellmeister J.F. Reichardt and the production of his opera *Tamerlano* in Paris, as well as about the success of C. von Dittersdorf's opera *Doktor und Apotheker*. An interesting information is provided on the European appearances of the violinist A. Lolli, singers C. Coltellini, A. Storaçe, E. Mara, the Russian tours of Abbey G. Vogler, singers L. Marchesi, Br. Banti, the Moscow concerts of F. Sartori, M. Desmaretz, J. Facius, M. Stabinger... The newspaper continues to follow the so-called Affair of the Diamond Necklace that involved the French Queen Marie Antoinette, the Countess de la Motte and the Cardinal de Rohan. Of considerable interest is the information about the duty on sheet music, introduced in Paris in October 1786. The publication of the newspaper materials is accompanied by scholarly comments and illustrations.

## От автора

Продолжаю начатую ранее публикацию объявлений в «Московских ведомостях»: в центре внимания в данной публикации оказывается музыкальная и художественная жизнь Москвы и других городов Европы в 1786 году.

Из значимых культурно-исторических явлений, которые привлекли внимание читателей, отмечу учреждение Национального немецкого театра в Касселе (МВ. 1786. № 1. С. 2), пожары в театрах в Бринне (Брно) в середине января (№ 12. С. 122; № 22. С. 231) и в театре Принцессы Кариньянской в Турине в середине февраля (№ 25. С. 254).

Красочно описывалось празднество, устроенное императором Иосифом II в Шёнбрунне, своей летней резиденции под Веной. Именно на этом торжестве состоялось творческое «состязание» опер «Сначала музыка, потом слова» Сальери и «Директор театра» Моцарта (см.: № 15. С. 157–158; № 18. С. 188; № 19. С. 197). Читатель узнает о приготовлениях австрийского императора к исторической поездке в Россию, в Тавриду, для ознакомления с присоединенными Екатериной II территориями Новороссии (№ 103. С. 901), о его решении ехать инкогнито под именем графа Фалькенштейна (№ 24. С. 250).

По-прежнему в ведомостях подробно освещались торжества, связанные с исполнением музыки Генделя в Лондоне. Напомню, что первый фестиваль был устроен в Вестминстерском аббатстве в 1784 году (сохранились исторические иллюстрации, одна из них приводится в публикации). Каждый последующий год, начиная с 1784-го, продолжал собирать многочисленную публику, желавшую услышать «Мессию» и инструментальные сочинения композитора (№ 38. 13 мая. С. 380; № 43. С. 425; № 46. С. 448–449; № 47. С. 457; № 48. С. 467; № 50. С. 483–484; № 51. С. 492). Важно, что инициативу Лондона подхватили в 1786-м на материке — музыкальные празднества с исполнением музыки Генделя состоялись в Берлине в Соборной церкви (№ 39. С. 389; № 45. С. 440; № 46. С. 446–447; № 49. С. 475; № 89. С. 774).

Много информации в этом году содержится о деятельности прусского капельмейстера и композитора И.Ф. Рейхардта — сообщается о его поездке в Париж по случаю постановки оперы «Тамерлан» (№ 33. С. 339; № 38. С. 382), о сочинении им для французской королевы Марии-Антуанетты «итальянских сцен», о Реквиеме и Траурной кантате, написанных на кончину короля Фридриха II (№ 69. С. 627; № 75. С. 658; № 78. С. 688). Приходит успех и к композитору Карлу фон Диттерсдорфу при постановке в Вене его оперы «Доктор и аптекарь» (№ 66. С. 605), опера принесла театру прибыль в 10 000 гульденов (№ 88. С. 764).

Изучая ведомости, мы узнаем о европейских гастролях скрипача Антонио Лолли в Мадриде (№ 5. С. 46–47), певиц Челесты Кольтеллини и Анны Селины Стораче в Вене (№ 33. С. 335; № 22. С. 231), последняя прибыла в Вену после многолетнего отсутствия из-за службы в Лондонском театре. Посетил Вену с концертами тенор Монтпели (№ 45. С. 439), а Париж — певица Элизабет Мара (№ 80. С. 702). В Лондоне популярностью пользовался гобоист И.К. Фишер (№ 21. С. 222).

Безусловно, внимание москвичей всегда привлекали новости, связанные со скандалами в европейском великосветском обществе. Подробно описан скандал, учиненный гвардейцами в парижском театре, о нем дважды писали (№ 32. С. 331; № 34. С. 347). Имя талантливого драматурга и авантюриста П.О. Бомарше также встретилось в подборке сообщений: речь шла о его поездке в Карлсруэ в надежде арендовать у маркграфа Баденского старый форт Кель (№ 46. С. 446). Из этой затеи у драматурга ничего не получилось.

И конечно же, для читателей важны были подробности дела о мошенничестве с бриллиантовым ожерельем, которое графиня Жанна де Ла Мотт при помощи кардинала Луи де Рогана хотела оставить в своей собственности, сфабриковав подложное письмо-заверение о погашении долга от королевы Марии Антуанетты. Начало этой истории отражено в публикации о событиях 1785 года на страницах «Московских ведомостей». В настоящей подборке я не привожу всех сообщений из Парижа, связанных с историей, публикую лишь самые основные. Вся другая необходимая информация отражена в комментариях. Любопытно, что один из участников этого заговора — некий Филетт, оказавшись в Бастилии, пел и играл на флейте; это напоминает нам более позднюю историю, когда Александр Алябьев, оказавшись в Петропавловской тюрьме, также коротал время за пением с фортепиано.

После суда и вынесения приговора действующие лица дела об ожерелье королевы опубликовали в газетах свои опровержения. Переводы на русский язык их текстов продавались в московских



магазинах, в газетах помещались объявления. Например, «В ново-заведенной близ Кузнецкого моста, в доме г. бригадира Полуектова, книжной лавке у книгопродавца Карла Зандмарка в продажу вступили следующие новые книги: 1) Оправдание Графа де Каллиостро по делу Кардинала Рогана о покупке славного склаважа<sup>1</sup> во Франции, писанное им самим, пер. с французского, цена без пер. 50 коп.; 2) Возражение со стороны Графини де Валуа ла Мотт на оправдание Графа де Каллиостро. В сем последнем сочинении опровергаются дела Каллиостровы с жестокою и приятною критикою, и оно тем любопытнее для публики, что ни в каких Ведомостях обстоятельно о содержании онаго упоминаемо не было; цена без пер. 70 коп., а кто пожелает иметь оба сии Мемориала вместе, тому уступлены оные будут за 110 коп. в бумажке»<sup>2</sup>. Или такая информация: «В книжной лавке Карла Зандмарка продаются портреты кардинала Рогана и г. и г-жи Каллиостро, г-жи де Ла Мотт и девица Оливы, цена всем 50 коп.»<sup>3</sup>.

Из газет узнаем о пошлине, введенной во Франции с октября 1786 года и разработанной Государственным Советом: все ноты (печатанные и гравированные) должны были клеймиться, приобретение подобного клейма для новоизданных нот обходилось в 2% с продажной цены, для ранее напечатанных — по 1 су, с привезенных из-за границы нот — по 2 су и 10% от продажной цены. Как сообщалось, «сбор употреблен будет в пользу заведенных здесь школ для пения» (№ 92. С. 805; № 93. С. 813).

Из российских событий выделяю следующие: Москву с концертами посетили такие заезжие знаменитости, как аббат Георг Йозеф Фоглер, представивший в своем органном концерте сочинение, изображавшее кончину герцога Леопольда Брауншвейгского, утопившего во время спасения жителей от наводнения (№ 3. С. 46)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Склаваж — украшение, облегчающее шею.

<sup>2</sup> МВ. 1786. № 61. 1 августа. С. 569.

<sup>3</sup> МВ. 1786. № 65. 15 августа. С. 601.

<sup>4</sup> Изображение в концертах трагических событий с помощью музыкальных средств по-видимому тогда начинало входить в моду. Чуть позднее, в 1800-х годах Даниэль Штейбельт будет поражать россиян своими фортепианными фантазиями «Морское сражение», «Призыв в армию», «Пожар Москвы 1812 года». А еще чуть позднее Бетховен в своей знаменитой увертюре «Эгмонт» обозначит с помощью краткой интонации и ферматы момент смерти графа в исторической битве с испанскими войсками (1809). См.: *Лебедева-Емелина А. В., Антонян Ж. Г.* Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество: к 255-летию со дня рождения музыканта и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург // *Искусство музыки: теория и история.* 2020. № 22–23. С. 92–93, 106, 117; *Кириллина Л. В.* «Эгмонт» Бетховена // *Гётевские чтения: ежегодник.* М.: Наука, 1999. С. 136–150.

Приезжали в Москву знаменитый певец-кастрат Луиджи Маркези (№ 19. С. 202), певица Бриджида Банти (№ 58. С. 543). В больших сборных концертах встречаются знакомые имена исполнителей — Ф. Сартори, М. Демаре, И. Фациус, Гимлер, эти исполнители, как правило, являлись музыкантами Петровского театра либо дворянских капелл, во время Великого Поста устраивали «инструментальные и вокальные концерты» (№ 98. С. 858; № 23. С. 244). Отмечу, что интерес к концертам детей-виртуозов у россиян в те годы был столь же высок, как и у других европейцев: «времена Моцарта» продолжались и в центре внимания слушателей в 1786 году в Москве оказались 10-летний пианист Михаил Демаре и его 8-летний брат Петр Демаре, оба обучались у своего отчима Э. Пулло (или Пуллео), клавикордного учителя и фаготиста.

Важным событием для московского дворянства стало воздвижение памятного обелиска в шереметевской усадьбе Кусково. Обелиск был изготовлен и установлен за государственные средства в связи с заслугами Петра Борисовича Шереметева «перед Отечеством и Императрицей» (№ 1. С. 1; № 53. С. 505–506)<sup>5</sup>. Естественно, что в тот день в усадьбе состоялось большое празднество, гостям показали оперу «Февей», был бал и ужин на 200 человек. Опера «привела зрителей в восхищение», а информация о сообщенной «к нему [графу] <...> музыкой из Санктпетербурга», наводит на мысль, что произведение на либретто императрицы было выбрано в тот день не случайно. Подробно сообщалось и о празднестве 22 августа в имени на Красной мызе под Петербургом А.А. Нарышкина, это празднество посетила Государыня (№ 67. С. 611).

В 1786 году довольно много встречается упоминаний про деятельность дирижера и композитора, капельмейстера Петровского театра Маттиаса Стабингера, он давал объявления о продаже своих сочинений, приглашал на исполнение оратории «Юдифь» в великопостные концерты, на оперы «Счастливая тоня» и «Баба-Яга» в Петровский театр, предлагал желающим обучаться вокальной и инструментальной музыке (№ 5. С. 52; № 19. С. 202; № 21. С. 224; № 37. С. 377; № 79. С. 696; № 101. С. 888). Один раз встретилось объявление о продаже сочинений И. Хандошкина (№ 88. С. 772).

В те годы появляется множество объявлений о партикулярных уроках музыки, их размещали в первую очередь иностранные учителя, типа Фаддея Амона в Немецкой слободе (№ 2. С. 19), Франсуа Лозона, организовавшего школу для «наставления юношеству» (№ 2.

<sup>5</sup> В информации об обелиске, почерпнутой мной с различных сайтов интернета, датой его установки считается 1787 год, что неверно. Скульптор В. Попов.

С. 20). В большинстве случаев иностранные музыканты не указывали фамилий, обходясь словами «композитор-иностранец... берет к себе в дом мальчиков и по домам ездит» (№ 3. С. 31; № 25. С. 259). Иногда для солидности в объявлениях упоминали, что учитель имеет необходимые аттестаты от Московского университета — «аттестованный учитель, умеющий учить учеников играть на арфе и на клавикордах по нотам» (№ 69. С. 634). Иногда обещали научить даже целую капеллу музыкантов духовой музыке (№ 101. С. 891). Как правило, обучение предлагалось не на одном инструменте, а на нескольких, почти всегда среди занятий значилось пение: так некий мастер обещал научить играть «на разных инструментах мальчиков и девиц и петь с оркестром разные арии» (№ 91. С. 799).

Давали объявления и иностранные танцмейстеры. Имена, встретившиеся в ведомостях, пока нам ничего не говорят, но со временем, возможно, откроются подробности их деятельности: это танцевальный мастер Парлу, танцмейстеры Франс Бази и Мисоли (№ 2. С. 20; № 97. С. 852; № 93. С. 817; № 103. С. 910).

В екатерининское время появляется довольно много пансионатов для мальчиков и девочек, в программы обучения помимо общеобразовательных предметов (Закона Божьего, иностранных языков, арифметики, истории, географии, даже геометрии, тригонометрии) входили музыка и танцы. Отмечу пансион для мальчиков Ивана Бартоли (№ 28. С. 298), пансионы для благородных девиц мадам фон Бракель, мадам Луки (№ 11. С. 119; № 87. С. 744). Часто в объявлениях значились уроки по рукоделию, рисованию, игре на фортепиано. Кстати, именно тогда в дворянской среде началось планомерное обучение иностранным языкам — французскому, немецкому, итальянскому «по грамматическим правилам»; правила учитывались и при обучении русскому языку (№ 2. С. 20).

В 1786 году немного сообщается о продаже крепостных музыкантов и крепостных капелл, например, флейтиста (№ 98. С. 859; № 102. С. 900), продавал капеллу Василий Петрович Салтыков (№ 2. С. 19–20). Из подобных объявлений мы узнаем о типичном для того времени составе крепостных оркестров: у Салтыкова было 11 музыкантов — 7 струнников (3 скрипача, альтист, виолончелист, контрабасист) и 4 духовика (2 валторниста и 2 флейтиста).

Довольно много было выставлено на продажу музыкальных инструментов: лидируют фортепиано разной комплектации, по-прежнему были модны клавесины и клавикорды, иногда продавался целый набор инструментов для домашнего оркестра, так например, помещик в сельце Теплове Гжацкой округи Смоленского наместничества продавал капелю духовых инструментов (№ 29. С. 307), а в усадьбе Горенки и московском доме Разумовских продавались

фортепиано и орган (№ 71. С. 631). Самое большое объявление о продаже инструментов в 1786 году принадлежит И. Щоху, в нем указывается более 45 видов инструментов, а также наборы для роговой музыки, струны, трости, нотная бумага, машинки для разлиновки нотных станов и т.д. (№ 98. С. 859. Илл. 30).

В 1786 году в Москве начали торговать фортепиано клавикордные мастера Иоганн и Самойла Губинеты (№ 2. С. 235; № 88. С. 769), их магазины были на Мясницкой улице, напротив Златоустовского монастыря и возле старой Полиции в Мещанской части города. Они сами изготавливали для продажи инструменты, многие разновидности совершенно ныне забыты, например, «с двумя регистрами, с флейтами, корнетами и фаготами с приложениями кресцентов (в другом месте — кресцеров)». Объявления братьев Губинетов довольно часто встречаются в ведомостях, все повторы даются при первичном сообщении. Помимо Губинетов публиковал объявления клавикордный мастер Иоганн Генрих Кобиц, сообщая, что он «делает новые клавикорды и фортепиано из самых лучших материалов и починивает старые» (№ 41. С. 412). И конечно продолжал продавать фортепиано голландский уроженец Иван Иванович Щох, о нем уже я упоминала.

Вообще, инструментальный ряд, представленный на страницах газет, столь обширен, что многие названия не удастся комментировать, такие как флейт-октавы, флейт-терцы, флейт-дузы. Любопытно, что в те же годы шли поиски в усовершенствовании механизмов многих музыкальных инструментов, в частности фагот до определенного совершенства камер-музыкантом Гессе в Брауншвейге (№ 44. С. 430).

В 1786 году в ведомостях упоминается довольно много книжных лавок: купца Ивана Алексеева, переплетчика Никиты Водопьянова, Семена Иванова у Заиконоспасского монастыря, переплетчика и книгопродавца Карла Зандмарка близ Кузнецкого моста (его лавка открылась в мае 1786 года), Ивана Переплетчикова («новозаведенная лавка» образовалась в мае 1786) и университетского книгопродавца Христиана Ридигера на Ильинке; Семена Никифорова против Управы Благочиния; купца Тимофея Полежаева на Спасском мосту, потом его магазин переехал на Никольскую улицу напротив церкви Казанской Божьей Матери. Из торговцев нотами продолжали свою деятельность Иоганн Генрих Утгоф с Никитой Павловым (как совладельцы лавки), уже упомянутый Иван Щох на Ильинке.

Как и в предыдущей публикации, нынешняя подборка из «Московских ведомостей» дает информацию различного типа:

— сообщения о музыкальных событиях в Европе на страницах «Московских ведомостей»,

- о репертуаре Московского Императорского Театра по театральным афишам (перечисляются названия опер, балетов, дивертисментов, трагедий, комедий и проч.),
- о концертах московских и приезжих музыкантов,
- объявления о продаже музыкальных инструментов (роялей, фортепиано, скрипок, виолончелей, контрабасов, кларнетов, гобоев, флейт, арф, валторн и проч.),
- анонсы музыкальных магазинов о продаже нот и книг,
- объявления от самих музыкантов, стремящихся найти работу, от танцмейстеров, проводивших занятия в собственных помещениях и с выездом в другие дома,
- объявления о балах, собраниях дворянства и купечества в Благородном клубе и Редуте,
- объявления владельцев капелл о побегах их домашних оркестрантов и т.д.

Для удобства пользования настоящей публикацией мы частично дублируем комментарии по спектаклям и концертам (см. «Музыкальная жизнь Москвы на страницах “Московских ведомостей”. 1785 год»).

В публикациях объявлений имеется трудноразрешимая проблема с комментированием балетных названий. Если театральные представления (комедии, драмы, трагедии, комические оперы) в подборке характеризуются по театрально-музыкальным хронографам, в том числе репертуарной сводке Т.Н. Ельницкой<sup>6</sup> и хронологическим таблицам А.М. Соколовой<sup>7</sup>, то подробности о балетных спектаклях чаще всего отсутствуют. Даже опубликованная в 1997 году энциклопедия «Балет»<sup>8</sup> в большинстве случаев не помогает — в отличие от насыщенной информацией статьи «Балет» Г.Н. Добровольской в энциклопедическом словаре «Музыкальный Петербург»<sup>9</sup>. И все же многие спектакли так и остались не охарактеризованными, среди них — «Арлекин, рождающийся из устрицы», «Любовь Эльмиры и Томира», «Торжество гонимой неверности», «Деревенский праздник», «Цыганский балет», «Английский балет» и пр.

<sup>6</sup> Ельницкая Т.Н. Репертуарная сводка // История русского драматического театра, в 7 томах. Т. 1 От истоков до конца XVIII века. М.: Искусство, 1977. С. 420–473.

<sup>7</sup> Соколова А.М. Хронологические таблицы // История русской музыки, в 10 томах. Т. 3. XVIII век. М.: Музыка, 1985. С. 352–414.

<sup>8</sup> Русский балет. Энциклопедия / Редкол.: Е.П. Белова и др.; [предисл. В.М. Красовской и др.]. М.: Большая рос. энцикл., Согласие, 1997. URL: <https://studfile.net/preview/1731945/page:7> (дата обращения: 26.11.2023).

<sup>9</sup> Добровольская Г.Н. Балет // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 79–116.

В публикуемых материалах я лишь частично сохранила стилистику первоисточника. В первую очередь в названиях музыкальных инструментов (ройяли, скрипки, волторны), модных танцев (контредаты, менюет), в названиях костюмированных балов (маскерад), некоторых прилагательных («Аглинский»). В большинстве же случаев орфография и пунктуация приближены к общепринятым нормам нынешнего времени — так будет удобнее читателям. Ряд заглавных букв записаны строчными (типа «Г», то есть «господин»), чтобы не путать их с инициалами перед фамилиями. Заведомые опечатки в тексте (а их было немало) исправлены без комментариев.

Приведем по традиции цены тех лет для ориентира стоимости музыкальных инструментов:

- Пуд<sup>10</sup> перловой крупы — 2 руб.,
- Ржи четверть пуда (то есть 4 кг) — 2 руб. 25 коп.,
- Пшеницы — 4 руб. 50 коп.,
- Густые сливки — 20 коп. бутылка,
- Макарон и вермишели пуд — 5 руб.,
- Говядины лучшей пуд — 60, 50 и 40 коп.,
- Баранины туша — 1 руб. 20 коп.,
- Семги — 4 руб. 40 коп.,
- Икры паюсной — 4 руб. 40 коп.,
- Сена пуд — 11 и 12 коп.,
- Дворовый человек 27 лет — 400 руб. (с. 286).



Илл. 1. Заставка к номерам Московских ведомостей в 1786 году

<sup>10</sup> Напомню, пуд — 16,38 кг.

Источники XVIII — начала XIX столетия (издания театральных пьес, оперных либретто и пр.) в перечень литературы не выносятся. Они упоминаются в каждом конкретном случае. Если речь идет об изданиях оперы или балета, то всегда имеется в виду издание либретто спектакля. Если указываются рукописи либретто в Санкт-Петербургской театральной библиотеке или библиотеке Малого театра, то шифры хранения не приводятся, также как в репертуарной сводке Т.Н. Ельницкой.

### № 1. 3 генваря, суббота.

**С. 1.** Ея Императорское Величество [в июне 1785 г.] <...> в знак особенного своего благоволения, Всемилостивейше пожаловала Его Сиятельству, графу Петру Борисовичу Шереметеву, мраморный обелиск, назнача притом и место для постанковки онаго в саду подмосковного села его Кускова, неоднократно Всевысочайшего Ея присутствия удостоенного. Онный обелиск, по сделании его из российских мраморов, из Санктпетербурга, от Кабинета Ея Величества, под присмотром кабинет-курьера и мраморного дела подмастерья, привезен в целости в село Кусково, где определенное для него место по наступлении весны выравнено, а минувшего июня 27 дня в незабвенную память <...> сей великолепный обелиск на назначенном месте воздвигнут.

#### С. 2. Из Франкфурта, декабря 17.

В Касселе учрежден будет Немецкий национальный театр. Говорят, что новый Ландграф поедет нынешней зимой на несколько времени в Берлин. В Касселе бросают теперь все французские моды.

**С. 6. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, 4 генваря, представлена будет большая комедия *Кокетка*<sup>11</sup>, а после нее балет *Арлекин, рождающийся из устрицы*. А по окончании спектакля маскарад и в оном открыта будет новая колоннада.

Во вторник же, 6 числа, представлена будет большая опера *Гостинный двор*<sup>12</sup>, а после нее балет, а по окончании спектакля маскарад.

**С. 7. ИЗВЕСТИЯ.** В Санкт-Петербургской книжной лавке, что на Никольской улице, вступили в продажу вновь напечатанные в Санкт-

<sup>11</sup> Кокетка (La coquette et la fausse prude), комедия в 3 действиях М. Барона. Пер. с франц. Издана с названием «Жеманница и ложнопостоянная». М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1788.

<sup>12</sup> Санктпетербургский гостинный двор, комическая опера в 3 действиях В.А. Пашкевича, либретто М.А. Матинского. Постановка состоялась в Петербурге в 1782-м, издано либретто: М., 1791, СПб., 1792.



Петербурге книги: 1) Скрипичная школа, или Наставление играть на скрипке<sup>13</sup>, цена 2 руб.

Повтор: № 2. 7 января. С. 16. № 3. 10 января. С. 28.

С. 8. Графа Петра Борисовича Шереметева у библиотекаря Василья Вороблевского продается новонапечатанная книга *Ангола*, индийская повесть<sup>14</sup> <...>

*Мадам Пулло*<sup>15</sup> живет на Арбате, в приходе Бориса и Глеба, в доме князя Шаховского, где и держит лавку и продает чепчики <...> также и фортепиано.

Повтор: № 2. 7 января. С. 20. Повтор: № 3. 10 января. С. 32.

## № 2. 7 генваря, среда.

С. 15. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В пятницу, 9 генваря, представлена будет драма *Взятие острова Сент-Люцен*<sup>16</sup>, а после нее опера *Розана и Любим*<sup>17</sup>.

С. 19. Аттестованный от Императорского Московского университета и других казенных училищ иностранный учитель *Фаддей Амон*<sup>18</sup> дает партикулярные уроки в господских домах, обучая российско-

- <sup>13</sup> «Скрипичная школа или наставление играть на скрипке», руководство подписано инициалами И. А. СПб., 1784. По предположению исследователей автором Школы был скрипач Иван Астахов. В предисловии «Школы» отмечено: «Начинающих обучаться играть на скрипке обретается много; а наставления ради того никем никакого не сделано; то и предлагаю мой опыт истолкования скрипичной игры». См.: Ямпольский И.М. Русское скрипичное искусство. М. – Л.: Музгиз, 1951. С. 322. Гинзбург Л.С. История скрипичного искусства. В 3 вып. Вып. 1. М.: Музыка, 1990. Глава X.
- <sup>14</sup> *Ла Морльер Ш.Ж. Л. О. Р. де Ангола*. Индийская повесть, сочинение без правдоподобия. Пер. с франц. Василием Вороблевским. М.: Вольн. тип. Пономарева, 1785.
- <sup>15</sup> Супруга Э. Пулло, немецкого фаготиста и клавириста, обучавшего своих пасынков Демаре игре на фортепиано и выступавшего с ними в концертах в Москве.
- <sup>16</sup> Драма была написана на современные для читателей события – морской бой у острова Сент-Люсия в Вест-Индии во время американской войны за независимость, между французской и британской эскадрами, он произошел 15 декабря 1778 года.
- <sup>17</sup> *Розана и Любим*, «драма с голосами» в 4 действиях, музыка И. Керцелли, либретто Н.П. Николева (1778). М.: В Типографии компании типографической, 1787.
- <sup>18</sup> Фаддей Амон – учитель Медико-хирургической школы, помимо содержания пансиона, он также переводил медицинскую литературу, в частности, книгу: *Нер И.Й.* Исследование причин, от которых большая часть детей умирают, и по чему многие из оных, будучи уже в совершенном возрасте, бывают не здоровы. М., 1790.



му, немецкому и французскому языкам по правилам, арифметике, геометрии, тригонометрии и географии, с изъятием глобусов, и играть на фортепиано. У него же в доме заведен танцбод, где можно учиться танцевать минуэты, Польские и контратанцы за весьма умеренную цену. Он живет в Немецкой слободе, против часовой фабрики, в доме г. Бема под № 277.

*Повтор: № 3. 10 января. С. 31. № 4. 14 января. С. 42.*

**С. 19–20.** Желаящие принять к себе уволенную капель музыки дому Двора Ея Императорского Величества камер-юнкера Василья Петровича Салтыкова<sup>19</sup>, которая составлена из трех скрипок, альты, баса и контр-баса, двух волторн, двух флейтраверсов и из числа же сих музыкантов играют и на духовых инструментах<sup>20</sup>, могут спросить об оных в 9 части, 4 квартала, под № 313, в доме канцеляриста Сполетанского у живущего в оном князя Белосельского служителя Григория Аристова.

*Повтор: № 3. 10 января. С. 32. № 4. 14 января. С. 42.*

**С. 20.** Французской нации *танцмейстер Мисолий*<sup>21</sup> почтенной публике объявляет, что он из Калуги опять в Москву возвратился и живет за Москвою рекою, в 4 части, на Космодемьянской улице в доме купца Сергея Петрова под № 242.

*Повтор: № 3. 10 января. С. 32.*

С дозволения Приказа Общественного призрения г. Франсуа Лозон, природный француз, имеет честь уведомить публику, что он учредил школу для наставления и воспитания юношества, и обучать будет французскому, немецкому и итальянскому языкам по правилам грамматическим, Закону Божьему, арифметике, истории, географии и танцеванию. <...> За все заплачено будет в год 150 руб. и треть вперед. Живет он на Тверской в доме князя Петра Александровича Черкасского под № 167.

<sup>19</sup> Камер-юнкер В.П. Салтыков был женат на кн. Авдотье Михайловне Белосельской, семья Салтыковых проживала в основном в Петербурге, в Москве объявление подали из дома князя Белосельского.

<sup>20</sup> Вероятно, имеется в виду, что из этих музыкантов можно было составить роговой оркестр.

<sup>21</sup> Следующее объявление от Мисоли будет опубликовано: МВ. 1786. № 103. С. 910. Как проходили занятия представление может дать книга: Кусков И. Танцевальный учитель, заключающий в себе правила и основания сего искусства к пользе обоего пола, со многими гравированными фигурами и частью музыки. СПб., 1794.

### № 3. 10 генваря, суббота.

С. 26. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, генваря 11, представлена будет трагедия *Димитрий*<sup>22</sup>, а после оной малая опера *Пустельга*<sup>23</sup>, по окончании же спектакля будет маскарад.

С. 31. В 5 части, 2 квартала, на Солянке, в приходе Кира и Иоанна под № 120, живет капельмейстер иностранец, который для обучения духовой музыке берет к себе в дом мальчиков и по домам для обучения ездит.

*Повтор: № 4. 14 января. С. 42. № 5. 17 января. С. 52. № 12. 11 февраля. С. 131. № 13. 14 февраля. С. 143. № 14. 18 февраля. С. 156.*

### № 4. 14 генваря, среда

С. 35. Из Вены, декабря 24<sup>24</sup>.

Г. Адам Браун<sup>25</sup> отличается здесь между знаменитыми нашими живописцами и оказывает великие успехи во вкусе *Жерарда Дова*<sup>26</sup> и *Франца Мириса*<sup>27</sup>. <...> Его письма картины частью посланы в Санкт-Петербург, Париж и Геную, частью же находятся здесь в собрании картин, принадлежащих князю Кауницу и князю Лихтенштейнскому.

Здесьнее музыкальное общество держало 22 и 23 чисел сего месяца годовую свою большую Академию. Сбор, происходивший при сем случае, употреблен по обыкновению в пользу вдов и сирот, оставшихся после умерших музыкантов. Его Величество, император, эрцгерцог Франц и принцесса Виртембергская, также и знатное дворянство, и многочисленная публика присутствовала на сем собрании.

С. 38. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего генваря 14 дня, в среду, представлена будет большая опера, которая еще никогда не была игра-

22 Димитрий Самозванец, трагедия в 5 действиях в стихах А.П. Сумарокова. СПб., 1771.

23 Пустельга (или Прикащик), в 1 действии, текст Н.П. Николева, музыка Ф.-Ж. Дарси. М., 1781.

24 Почему-то корреспонденция «из Вены» в ведомостях в те годы идет под рубрикой «Германия», хотя имеется отдельная рубрика «Австрия».

25 Браун Адам (1748–1827), галантный австрийский художник и реставратор картин, старался писать в технике старых голландских мастеров. Его картины ценили русские коллекционеры, в частности кн. Д.М. Голицын (на средства князя Голицына наследники открыли бесплатную Голицынскую больницу в Москве, ныне – 1-ю Градскую больницу). В 1885 году коллекцию картин Д.М. Голицына продали Императорскому Эрмитажу.

26 Дав Герард (Gerard Dou, 1613–1675), нидерландский художник XVII столетия.

27 Ван Мирис (Миерис) Франс, старший (1635–1681), нидерландский мастер портрета XVII века.



Илл. 2. Улица Солянка в конце XVIII в. Худ. В.А. Рябов, 2006.



Илл. 3. Аббат Фоглер. Неизв. худ., 1790

на, называемая *Счастливая тоня*<sup>28</sup>, в 4 действиях, с переменными новыми декорациями, а после оной балет, по содержанию оперы.

В пятницу, генваря 16 числа, представлена будет большая опера *Тунисский Паша*<sup>29</sup> и балет.

## № 5. 17 генваря, суббота.

### С. 46. Из Гаги, декабря 17.

*Аббат Фоглер*<sup>30</sup>, приехавший сюда из Мангейма, приобрел здесь великую похвалу за свою игру на органах. Он особливо силен в фантазиях и в Амстердаме представил на органах кончину герцога Леопольда Брауншвейгского со всеми обстоятельствами, а именно сильное стремление реки, наводнение, свист ветра, крик несчастных жителей, решимость Принца, просьбу офицеров и пр. и пр.<sup>31</sup>

### С. 46–47. Из Испании, декабря 14.

Славный музыкант на скрипке, *г. Лолли*, находится в Мадриде с половины ноября месяца и принят там с тем уважением, каковое толь редкие дарования по справедливости заслуживают: «Первый свой здешний концерт (так пишут в одном письме из Мадрида 4 декабря) играл он в кабинете Принца Астурийского, который сведав об его прибытии, захотел его слушать и столь доволен был им, что подарил ему тяжелую золотую табакерку с 50 дублонами (350 червонцев). С того вечера *Лолли* играет всякий вечер в здешнем театре по окончании представления, при аккомпанировании театрального оркестра, и собрание слушателей всякого звания бывает столь ве-

<sup>28</sup> Счастливая (Щастливая) тоня, комическая опера в 4 действиях, текст Д.П. Горчакова, музыка М. Стабингера. М., 1786. «Тоня» здесь не женское имя, а место на реке, где производили лов рыбы (ср. затон). В объявлениях «Счастливая тоня» всегда писалась с двух прописных букв.

<sup>29</sup> Тунисский паша, комическая опера в 2 действиях, музыка В.А. Пашкевича, текст М.А. Матинского. В XVIII веке либретто и музыка не издавались.

<sup>30</sup> Фоглер Георг Йозеф, или аббат Фоглер (1749–1814), немецкий композитор, органист, педагог, автор теоретических руководств. Его учеником был К.М. фон Вебер. Моцарт считал Фоглера, как теоретика и композитора, шарлатаном. В 1786 году Фоглер стал капельмейстером шведского короля Густава III, основал в Стокгольме музыкальную школу. Он вновь посетил Россию в 1788 году. Фоглер активно занимался усовершенствованием органа, давал концерты на изобретенном оркестрионе (разновидности органа). Авторы книги о Фоглере назвали его одним из самых странных персонажей в истории музыки. См.: *Grave F.K., Grave M.G. In Praise of Harmony: The Teachings of Abbé Georg Joseph Vogler.* Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1987. P. 1.

<sup>31</sup> Принц Максимилиан Юлий Леопольд Брауншвейг-Вольфенбюттельский утонул в 32 года, спасая жителей города во время наводнения 1785 года.

лико, что в 2 часа пополудни недостает места в Театре. Содержатель Театрального дома платит ему каждый вечер за 1 концерт и за 2 соло по 2 тысячи реалов, кои он может принять, как скоро положит скрипку из рук. В продолжение его игrania господствует в Театре торжественная тишина и ни один из слушателей, от самого высшего до низшего, не нарушает молчания»<sup>32</sup>.

**С. 48. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, генваря 18, представлена будет большая опера *Двое скупых*<sup>33</sup>, а после нее балет, по окончании же спектакля маскарад.

В четверг же, генваря 22, представлены будут на сем Театре заслужившие от почтенной публики одобрение, большая комедия *Уксусник*<sup>34</sup> и при ней опера *Мельник*<sup>35</sup>, да небольшой балет, сочиненный из Русских песен. Сбор за спектакль назначен от содержателя Петровского театра, г. Медокса, старшему актеру г. Померанцеву<sup>36</sup> в ободрение талантов сего Публике известного актера и из уважения к двадцатилетней его при здешнем Театре службе. Любители Российской Талии, имеющие вкус в театральных зрелищах и знающие ценить дарования по достоинству сим покорнейше приглашаются удостоить оный спектакль своим присутствием, чтобы оказать свою благосклонность тому из здешних актеров, который по сие время всегда имел счастье заслуживать от публики одобрение талантов.

*Повтор: № 6. 21 января. С. 58.*

**С. 52.** Подпись шести сонатов для фортепиана с скрипичною аккомпанировкою, сочиненных недавно г. *Стабингером*<sup>37</sup>. — Особы,

<sup>32</sup> Антонио Лолли провел в России почти десять лет с перерывами — с 1774 по 1783.

<sup>33</sup> Двое скупых, комическая опера в 2 действиях А. Э.М. Гретри, текст Ш.Ж. Фенуйо де Фальбера. Пер. З.А. Крыжановского. М.: в Университетской типографии, у Н. Новикова, 1783.

<sup>34</sup> Уксусник, драма в 3 действиях Л.С. Мерсье. Пер. с франц. М., 1785.

<sup>35</sup> Мельник, колдун, обманщик и сват, комическая опера в 3 действиях, текст А.О. Аблесимова, музыка М.М. Соколовского. М., 1779.

<sup>36</sup> Померанцев Василий Петрович (1736–1809), ученик И.А. Дмитревского, в труппе Меддокса с 1776 года, с приезда антрепренера в Москву. Специализировался на ролях благородных отцов.

<sup>37</sup> Стабингер Маттиас (ок. 1750–1815), немецкий флейтист-виртуоз, композитор итальянской школы, капельмейстер Петровского театра. По сообщению в интернете, Стабингер оставил автобиографические заметки о пребывании в Польше, где они хранятся — не указано («Biografia critica. Notizie sull'Italiani in Polonia», рукопись). URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_music/7203/Стабингер](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/7203/Стабингер) (дата обращения: 26.11.2023). См. также: Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом. Т. 2. М.: Музгиз, 1953. С. 156–157, 165–166, 296–297, 338–340.



Илл. 4. Актер В.П. Померанцев.  
Неизв. худ.

желающие иметь сии сочинения, должны заплатить 6 руб., а сочинитель принимает на себя сделать на свой кошт все принадлежащие к сему расходу для тех, которые будут требовать сии сонаты. Оные будут окончены в конце генваря. Сочинитель живет в доме г. Тореллия, между Мясницкой и Сретенкой, под № 395.

Повтор: № 6. 21 января. С. 64. № 7. 24 января. С. 76.

## № 6. 21 генваря, среда.

С. 56. Из Лондона, декабря 23.

Новое пантомимное представление, называемое *Омай, или Скачок вокруг Света*, привлекает ныне в Ковенгарденский Театр большую половину жителей лондонских. Явления в оном бесподобно прекрасны<sup>38</sup>. Издержки, употребленные содержанием Театра при

<sup>38</sup> Омаи, или Кругосветное путешествие, пантомима, сценография, спецэффекты со светом и декорации выполнил Ф. де Лютербург. Филипп Жако де Лютербург (Louthembourg, 1740–1812), французский, английский художник, гравёр и изобретатель механического театра.

первом сея пантомимы представлении простирались до 3 тысяч фунтов стерлингов.

**Из Лондона, декабря 27.**

В Дублине, что в Ирландии, учреждается Королевское общество для споспешествования наукам и искусствам<sup>39</sup>.

**С. 58. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет новая комедия, которая никогда еще не была играна, называемая *Обманщик*<sup>40</sup> в 5 действиях, а после нее балет *Арлекин, рождающийся из устрицы*. Желаящие иметь оную комедию, могут ее получить при входе в Театр, в переплете за 40 коп.

**ОТЪЕЗЖАЮЩИЕ:** *Г. Карто*<sup>41</sup>, живописец, с женою и 2 детьми, живет в 6 части, 2 квартала, в доме под № 108.

*Повтор: № 8. 28 января. С. 84.*

**№ 7. 24 генваря, суббота.**

**С. 66–67. Из Вены, генваря 4.**

Новый год празднован при Дворе нашем великолепным торжеством. Поутру пришли во Дворец императорские королевские лейб-гвардии со своими офицерами в парадных мундирах и при игрании музыки. <...> Монарх принимал поздравления от собравшихся <...> при игрании вокальной и инструментальной музыки.

**С. 70. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, генваря 25, представлена будет в третий раз по просьбе всей почтенной публики большая комедия *Обманщик* и малая опера *Говорящая картина*<sup>42</sup>, потом маскерад, который начнется в 6 часов. В оном маскераде будут 2 оркестра и освещена будет новая колоннада.

- <sup>39</sup> Королевское Дублинское общество было основано в 1731 году с целью «улучшения земледелия, мануфактур и других полезных искусств». Вероятно, в 1786 либо открылось его новое отделение, посвященное наукам, либо изменились условия предоставления денежных средств.
- <sup>40</sup> *Обманщик*, комедия в 5 действиях императрицы Екатерины II. СПб., 1785.
- <sup>41</sup> Карто Жан Франсуа (1751–1813), ученик Г. Ф. Дуайена, начал активно заниматься живописью, выйдя в отставку как военный (1777), спустя некоторое время покинул Францию из-за кредиторов, какое-то время жил в Петербурге, в 1786, скорее всего, вернулся во Францию. См. далее объявление в № 7. С. 71 о продаже фортепиано.
- <sup>42</sup> *Говорящая картина*, комическая опера в 1 действии А. Гретри, либретто Луи Ансома. Пер. с франц. И. С. Хилкова. Современные постановки: 2001 – Ансамбль солистов «Орфарион», Шереметевские сезоны в Останкинском дворцовом театре. Муз. руководитель и дирижёр – О. Худяков. 2005 – Ансамбль старинной музыки студентов и сотрудников химического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. Худ. руководитель Валерий Крейсберг.





Илл. 5. Статуя  
Джорджа Вашингтона.  
Скульптор Ж.А. Гудон.  
Капитолий Вирджинии

С. 71. Желающие купить фортопиано аглицкое очень хорошее, могут адресоваться к *г. Карто*, живущему в 6 части, 2 квартала под № 108.

*Повтор: № 9. 31 января. С. 95. № 10. 4 февраля. С. 106.*

## **№ 8. 28 генваря, среда.**

**С. 81. Из Парижа, генваря 9.**

Славному здешнему скульптору, *г. Гудону*<sup>43</sup>, поручено от Конгресса сделать в честь генерала Вастингтона две статуи, из коих одна будет на коне.

**С. 82. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня по требованию почтенной публики представлена будет в четвертый раз большая комедия *Обманщик*, а после нее опера *Тунисский Паша*.

<sup>43</sup> Гудон Жан Антуан (1741–1828), французский скульптор. Гипсовый бюст статуи Джорджа Вашингтона был им сделан в 1786 году.



В пятницу, генваря 30, представлена будет трагедия *Дидона*<sup>44</sup> и малая опера *Два охотника*<sup>45</sup>.

### № 9. 31 генваря, суббота.

С. 92. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, февраля 1, представлена будет большая опера *Калиф на час*<sup>46</sup>, а после оной балет. Маскерад отменяется по причине праздника<sup>47</sup>, а будет в понедельник, 2 февраля. Прежде маскерада представлена будет заслужившая от почтенной публики одобрение комедия *Обманщик*, а после опера *Счастливая тоня*. Сей спектакль дается на счет актеров и актрис, которые просят почтенную публику удостоить оный своим присутствием. Начало будет в 6 часов пополудни.

### № 10. 4 февраля, среда.

С. 102. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет большая комедия *Севильский цирюльник*<sup>48</sup>, а после нее *Цыганский балет*.

В пятницу же, февраля 6, представлена будет большая комедия *Генриетта*<sup>49</sup> и после оной балет.

С. 108. Во Французской книжной лавке книгопродавца *Утгофа*, что ныне у *Никиты Павлова* против Певчей<sup>50</sup>, <...> продается фортепиано с органами, который 6 перемен имеет и можно сказать, что лучше и нет здесь.

*Повтор: № 11. 7 февраля. С. 120. № 12. 11 февраля. С. 132.*

<sup>44</sup> Дидона, трагедия в 5 действиях в стихах Я.Б. Княжнина. СПб., 1787.

<sup>45</sup> Два охотника, комическая опера в 1 действии, музыка Э.Р. Дуни, текст Л. Ансома. Пер. с франц. СПб., 1779.

<sup>46</sup> Калиф на час, комическая опера в 4 действиях, текст Д.П. Горчакова. М., 1786.

<sup>47</sup> Имеется в виду Сретение Господне, 2 февраля по ст. ст.

<sup>48</sup> Севильский цирюльник, или Бесполезная предосторожность, комедия в 4 действиях П. Бомарше. Пер. с франц. М.И. Попова. Пер. с франц. М.И. Попова (рукопись СПбГБТБ, МТ).

<sup>49</sup> Генриетта или Она уже замужем, комедия в 5 действиях Г.Ф. Гроссмана. Пер. с нем. В.А. Левшина. М., Ижд. Н. Новикова и Компании; в Унив. тип., 1784.

<sup>50</sup> Иоганн Утгоф и Никита Павлов были совладельцами книжно-нотного магазина, где продавались книги, ноты и музыкальные инструменты. «Против Певчей» — имеются в виду строения старой Певчей слободы в Китай-городе, рядом с Ветошным рядом. Земля была отдана под дворы певчих кремлевских соборов в 1655 г. по просьбе патриарха Никона. См.: Утгоф А.Ю. Книгопродавцы иностранного происхождения в России во второй половине XVIII — начале XIX вв. Дисс. ... кандидата филологических наук. СПб., 2021.

## № 11. 7 февраля, суббота.

С. 114. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, февраля 8, представлена будет большая опера *Земира и Азор*<sup>51</sup> и балет, а потом маскерад.

В понедельник же, 9 числа, представлена будет комедия *Притворная Агнесса*<sup>52</sup> и новый балет, никогда еще не танцованный, называемый *Оставленная Дидона*<sup>53</sup>, в котором первые роли будут танцевать г. Соломони<sup>54</sup> и г-жа Кизелли<sup>55</sup>. Балет сей состоит из 3 действий, платье и декорации в оном новые. Сей спектакль дается на счет балетмейстера г. Ф. Морелли<sup>56</sup>.

Заслужившая при нередких ее представлениях от почтенной публики одобрение опера *Калиф на час* вышла из печати и продается в Конторе онаго Театра в бумажном переплете за 40 коп., а без переплета по 35 коп.

Повтор: № 12. 11 февраля. С. 125. № 13. 14 февраля. С. 138.

С. 119. С дозволения Приказа Общественного призрения мадам фон Бракель объявляет почтенной публике, что она содержит благородный из девиц пансион, в котором преподаются следующие науки и языки: Закон Христианский, французский, итальянский, также и российский языки по правилам грамматическим, история и география, арифметика, танцевать, рисовать и играть на

- <sup>51</sup> Земира и Азор, опера в 4 действиях А. Э.М. Гретри, либретто Ж.Ф. Мармонтеля. Пер. с франц. М.В. Сушковой. М., Унив. тип., у Н. Новикова, 1783.
- <sup>52</sup> Притворная Агнесса, или Сельский стихотворец, комедия в 5 действиях Ф. Детуша. Пер. с франц. А.А. Нартова. СПб., 1764.
- <sup>53</sup> Отъезд Энеев, или Дидона оставленная (Дидона покинутая), балет-пантомима в 5 действиях Г. Анджолини по собственному сценарию, основанному на либретто оперы «Покинутая Дидона» В. Манфредини (на либретто П. Метастазियो, постановка 1766 г.), премьеры балета состоялась в Петербурге в 1766-м. Музыка была подобрана Анджолини.
- <sup>54</sup> Соломони Джузеппе (Саломони, ?-?), итальянский балетмейстер, сотрудничал в Вене с Ж.Ж. Новерром. В 1782 году приехал в Москву как танцовщик, в 1784-м стал балетмейстером, в 1800-м – главным балетмейстером Петровского театра. Учил крепостных артистов Н.П. Шереметева (с 1786) и Н.Б. Юсупова (с 1810) балетному искусству.
- <sup>55</sup> Казелли Ангелика (Козелли, Каселли, Кизелли, Кезелли), танцовщица в Императорской балетной труппе (1766–1784), после увольнения преподавала в Москве у Шереметева. В некоторых трудах ей причисляют постановки балетов. Скорее всего, балетмейстером она не была.
- <sup>56</sup> Морелли Франческо (?-?) – итальянский балетмейстер, в 1782–1796 г. (или до 1800) был балетмейстером Петровского театра в Москве. О балетмейстере Ф. Морелли имеется большой комментарий в предыдущей публикации: Лебедева-Емелина А.В. Музыкальная жизнь Москвы на страницах «Московских ведомостей». 1785 год // Искусство музыки: теория и история. 2023. № 28. С. 17, 24.

фортопианах. Учителя, всему оному обучающие, имеют от Императорского Московского университета аттестаты. Желаящие отдавать детей могут ее сыскать между Полянкою и Ордынкою, в приходе Успения на Козачей, в 4 части, 5 квартала, под № 149, в доме Бакунина.

*Повтор: № 12. 11 февраля. С. 132. № 13. 14 февраля. С. 143.*

## **№ 12. 11 февраля, среда.**

### **С. 121. Из Вены, генваря 18.**

Славный здешний актер *Стефани*, который имеет счастье пользоваться особенным благоволением нашего Монарха, обрабатывает теперь по предложенному самим Императором плану одну театральную пьесу, которая представлена будет в Шёнбрунне при празднестве, которое дано будет в тамошней оранжерее в честь прибывших сюда из Нидерланд Высоких посетителей.

### **С. 122. Из Бринна, генваря 19.**

Третьего дня, в 8 часов поутру сгорел до основания построенный здесь в прошлом году прекрасный Театр<sup>57</sup>. Неизвестно отчего произошел сей пожар (см. илл. 8).

### **Из Гаги, генваря 24.**

Со всех клавесинов и фортепиано, присланных в Бриссель из чужих краев, кроме обыкновенной пошрины, платимо будет по 130 гульденов с каждого.

### **С. 124. Из Лондона, генваря 20.**

В Оксфорде умер на сих днях один духовный человек по имени Вригт и оставил после себя имения на 100 тысяч фунтов стерлингов. Притом он был такой скупец, что лишал себя необходимостей жизни. Наследником после него остался один молодой человек, именем *Аткинс*, который женился недавно на *мисс Вальполь*, актрисе с Друриланского Театра<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Бринн (= Брюнн или Брно) – главный город маркграфства Моравии. Старейшим театром считался театр Редута, построенный на старой площади города. В том театре в 1767 году выступал юный Вольфганг Моцарт с сестрой.

<sup>58</sup> Уолпол Шарлотта (Walpole, 1757 или 1758–1836), английская актриса, театральную карьеру начала в 1777-м, в 1779 году вышла замуж за Эдварда Аткинса (1756–1794), в 1784-м семья Аткинсов переехала во Францию.



Илл. 6. Портрет мадемуазель Гимар в образе Терпсихоры. Худ. Ж.Л. Давид, ок. 1775

**Из Парижа, генваря 23.**

Славная наша танцовщица, *девица Гвимард*<sup>59</sup>, намерена проиграть в лотерею прекрасный свой дом, который она построила за 20 лет пред сим и который стал ей почти в 600 тысяч ливров.

**С. 125. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая комедия *Три султанши*<sup>60</sup> и балет, а по окончании спектакля маскарад, который начнется в 6 часов, при оном открыта будет новая Колоннада и будут 2 оркестра.

В пятницу же, февраля 13 представлена будет большая опера *Добрые солдаты*<sup>61</sup> и балет *Любовь Эльмиры и Томира*.

**С. 127.** Близ Заиконоспасского монастыря, в лавке у переплетчика Никиты Водопьянова продаются вновь вышедшие книги: 1) комедия *Обманщик* в 5 действиях, цена 40 коп., 2) *Калиф на час*, комическая опера в 4 действиях, сочинения К[нзя] Д. Горчакова, 40 коп.

*Повтор: № 14. 18 февраля. С. 153.*

**С. 131.** Действительного статского советника Якова Семеновича Буданова дворовый человек Василий Семенов бежал, оставя жену и двух дочерей <...>. Приметами он Семенов лицом беловат, несколько ряб, росту среднего, сухощав, корконос (так!), волосы редкие русые, глаза серые, от роду 28 лет, обучен несколько лекарскому искусству и играть на гусях.

*Повтор: № 14. 18 февраля. С. 156.*

**№ 13. 14 февраля, суббота.****С. 133. Из Вены, генваря 23.**

Его Величество, Император, повелел открыть для здешнего знатного дворянства малую редутную залу, в которой во весь карнавал

В 1791-м Шарлотта была представлена Людовику XVI и Марии-Антуанетте, ей был назначен пенсион из королевской казны. Ее считали шпионкой, но этой стороны деятельности я не касаюсь. Имя Шарлотты осталось в истории прежде всего благодаря попыткам спасти королевскую семью из заключения во время Французской революции. В одно из своих посещений Бастилии в одежде офицера национальной гвардии она уговаривала Марию-Антуанетту поменяться с ней костюмами, чтобы успеть сбежать.

<sup>59</sup>

Гимар Мари-Мадлен (Guimard, 1743–1816), первая танцовщица французского придворного театра – Королевской Академии музыки с 1762 по 1789 год. В 15 лет была зачислена в кордебалет Комеди Франсез, позднее сотрудничала с Ж.Ж. Новерром. Танцовщица имела репутацию куртизанки, ей покровительствовал князь де Субиз, в 1789 году она вышла замуж за балетмейстера Ж.-Э. Депрео.

<sup>60</sup>

Солиман второй, или Три султанши, комедия в 3 действиях Ш.С. Фавара. М.: У Хр. Клаудия, 1785.

<sup>61</sup>

Добрые солдаты, комическая опера в 3 действиях Г.Ф. Раупаха, либретто М.М. Хераскова. СПб.: Тип. Вейтбрехта и Шнора, 1779.

будут балы. Освещение и музыка будут на счет казны. — Большая же редутная зала открыта бывает всякое воскресенье для всех.

**С. 134. Из Амстердама, генваря 28.**

Вчера дан был здесь великолепный ужин на 100 кувертов для празднования заключенного с Францией союзного трактата <...>. В зале, где празднество сие происходило ... на одном конце расположен был великолепный оркестр с музыкантами, а насупротив стола горела иллюминация, состоящая из колоннады о 6 столбах...

**С. 138. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, февраля 15, представлена будет новая большая комедия, которая никогда еще не была играна, называемая *Обольщенный*<sup>62</sup>, а после оной во второй раз балет *Любовь Эльмиры и Томира*<sup>63</sup>, по окончании же спектакля будет маскарад, в котором будут 2 оркестра.

В понедельник же, февраля 16, представлена будет большая опера *Кузнец Лекарь*<sup>64</sup>, а после оной новый трагический балет, называемый *Барзина, или Награжденная верность*<sup>65</sup>, в котором декорации и платье новые. Танцы будут серьезные и комические. Сей спектакль дается на счет балетмейстера г. К. Мореллия, который покорно просит почтенную публику удостоить оный своим присутствием.

**№ 14. 18 февраля, среда.**

**С. 145–146. Из Вены, генваря 28.**

Завтра будет при Дворе камерный бал, а в понедельник бал же у Принцессы Елизаветы Виртемберг-Штутгардской. Шестого же числа будущего месяца будет великолепное празднество в Шён-

<sup>62</sup> Обольщенный, комедия в 5 действиях Екатерины II, премьера в Петербурге 2 февраля. Изд.: Сочинения императрицы Екатерины II: В 3 т. Т. 1. СПб., 1849. С. 609–674.

<sup>63</sup> Это название в сокращенном варианте как «Эльмира и Томира» присутствует в объявлениях ведомостей 1788 года, спектакль состоялся 27 апреля в Петровском театре, постановка принадлежит А. Кезелли (?). Эта фамилия встречается еще несколько раз: в Санктпетербургских ведомостях 10 ноября 1786 года, где упоминается постановка балета «Жених обманутый», 27 апреля 1788 года, где упоминается постановка в Петровском театре балета «Эльмира и Томир». Либо речь в объявлениях должна идти не о «сочинении», а об участии в балетах танцовщицы Ангелики Казелли, либо балеты ставила не Ангелика Казелли, а некий А. Казелли. См.: *Добровольская Г.Н.* Балет. С. 109; *Соколова А.М.* Хронологические таблицы. С. 391. См. также сноску 56.

<sup>64</sup> Кузнец-лекарь, комическая опера в 1 действии Ф.А. Филидора, либретто А. Ф. А. Кетана и Л. Ансома. Не издана (рукопись СПбГБ).

<sup>65</sup> Барзина, или Награжденная верность. Балет героической, трагической, эпизодической, в 5 действиях. Либретто издано: М.: Театр. тип. у Хр. Клаудия, 1786. Балетмейстером был, скорее всего, К. Морелли; в Хронологических таблицах А.М. Соколовой балетмейстером назван Ф. Морелли со знаком вопроса (там же ошибка в названии — «Варзина»).

брунне. Его Величество поедет туда в препровождении 50 кавалеров и дам, в великолепных экипажах и будет иметь обеденное кушанье в тамошней большой оранжерее. В продолжении онаго знатнейшие члены национального Театра, также как немецкие и итальянские оперисты, представлять будут некоторые явления, кои частью выбраны из наилучших театральных пьес, частью же вновь сочинены славным капельмейстером г. *Сальери*<sup>66</sup>.

**С. 146. Из Брисселя, генваря 27.**

Здесь вышло новое запрещение противу азартных игр, а преступающие оное наказываемы будут взысканием с них 300 червонцев.

**С. 150. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая драма *Уксусник*, а после нее во второй раз балет *Барзина*, или *Награжденная верность* и маскарад.

В четверток, февраля 19, представлена будет большая комедия *Обольщенный* и опера *Мельник*.

В пятницу 20 числа представлена будет трагедия *Магомет*<sup>67</sup> и опера *Бочар*<sup>68</sup> и маскарад.

В субботу, 21 дня, представлена будет опера *Счастливая тоня* и балет. Начало спектакля будет в 5 часов, а потом маскарад.

*Повтор: № 15. 21 февраля. С. 162.*

В воскресенье, 22 числа, будет денной маскарад, который продолжаться будет до 3 часов, а в 5 часов представлена будет большая опера *Гостинный двор* и балет, а вечерний маскарад начнется в 6 часов.

*Повтор: № 15. 21 февраля. С. 162.*

**№ 15. 21 февраля, суббота.**

**С. 157. Из Вены, февраля 1.**

Великолепное празднество в Шёнбрунне дано будет 7 числа сего месяца.

Украшение Немецкого нашего Театра, девица *Екатерина Жакет*, скончалась вчера ввечеру от чахотки. Потеря ее несказанно чувствительна для здешней публики.

**С. 157–158. Из Вены, февраля 1.**

<sup>66</sup> Сальери Антонио (1750–1825), итальянский и австрийский композитор, последователь К.В. Глюка, автор более 40 опер, среди его учеников – Ф.К. Моцарт-сын, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Лист. Занимал пост придворного капельмейстера в Вене 36 лет (1788–1824).

<sup>67</sup> Магомет пророк, или Фанатизм, трагедия в 5 действиях Вольтера. Пер. с франц. стихами П.С. Потемкина. СПб., 1798.

<sup>68</sup> Бочар, комическая опера в 1 действии. Либретто Н.М. Одино и Ф.А. Кетана. Музыка Н.М. Одино переработана Ф.Ж. Госсекком. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1784.



Илл. 7. Композитор  
И.Г. Науман.  
Худ. Ф.Г. Науман, 1780

Великолепное празднество в Шёнбрунне дано будет 7 числа сего месяца. <...> Шествие начнется в 1 ½ часа и состоять будет из ... 40 особ:

**С. 158. Из Гессена, генваря 21.**

Французские актеры, танцовщики и музыканты отпущены из нашей службы и им выдано на проезд жалованья за 6 месяцев.

**С. 162. Из Италии, генваря 24.**

По причине продолжающихся еще и по сие время землетрясений, в Риме запрещены всякие карнавальные увеселения, маскарады, конские ристалища, балы.

**№ 16. 25 февраля, среда.**

С. 176. Почтенным членам Благородного Клуба сим извещается, что в удовольствие сочленов повсегодно в Великие посты учреждены были вокальные и инструментальные концерты; но в нынешний



год в рассуждении великих издержек на построение нового дома концерты отменяются.

*Повтор: № 17. 28 февраля. С. 182. № 18. 4 марта. С. 192.*

*Г-жа Каталди Иулиани Римская*<sup>69</sup>, приехавшая недавно из Санкт-Петербурга, имеющая талант играть на флейтравере и петь, объявляет почтенной публике, что с 4 марта, то есть с середины сего 1786 года, в театре Медоксовом будет иметь честь давать вокальный и инструментальный большой концерт на ее счет, и она покорно просит почтенную публику сделать ей честь пожаловать к оному. Она будет стараться удовлетворить публику в разных штуках, которые она будет экзерсировать и о коих будет объявлено накануне назначенного дня. За вход собираема будет обыкновенная цена.

*Повтор: № 17. 28 февраля. С. 186.*

### **№ 17. 28 февраля, суббота.**

**С. 178. Швеция. Из Стокгольма, февраля 4.**

Девятнадцатого числа прошедшего месяца минуло 12 лет, что здесь в первый раз представлена была Шведская Национальная опера. И в тот же самый день в нынешнем году представлена была здесь новая серьезная опера *Густав Ваза*<sup>70</sup> в присутствии Их Величеств и многочисленного собрания зрителей. Платье и декорации были весьма пышны и в наилучшем вкусе, а музыка оперы прекрасная. Сочинения славного саксонского капельмейстера *г. Наумана*<sup>71</sup>.

### **№ 18. 4 марта, среда.**

**С. 188. Из Вены, февраля 8.**

О празднестве в Шёнбрунне. Прибыло из Вены 40 кавалеров и 40 дам. <...> Стол был поставлен между оранжерейными дере-

<sup>69</sup> Катальди Джулиана (Юлия), римская певица, флейтистка, первый ее концерт в России, по-видимому, состоялся в Петербурге 27 октября 1785 года, в марте 1786 года она приняла участие в исполнении оратории М. Стабингера в Петровском театре. См.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. М. – Л.: Музсектор Госиздата, 1929. С. 169, 174.

<sup>70</sup> Густав Ваза, опера в 3 действиях, написана на шведское либретто, исполнялась на шведском языке с декорациями Л.Ж. Дюпера. В этой опере Науман развивал идеи музыкального театра Глюка.

<sup>71</sup> Науман Иоганн Готтлиб (1741–1801), саксонский капельмейстер, композитор, в Стокгольме бывал периодически по приглашению шведского короля Густава III, в Стокгольмской опере состоялся 3 премьеры его опер. Оперные постановки в Швеции и Дании прославили имя композитора. В 1785–1786 годах был придворным капельмейстером в Копенгагене, являлся приверженцем творчества К.В. Глюка.

вьями и убран цветами, зелеными растениями и плодами. Инструментальная камерная музыка играла в продолжение стола на духовых инструментах. По окончании же стола, на поставленном на одном конце оранжереи Театре играна была новая, нарочно на сей случай сочиненная комедия с ариями, называемая *Der Schauspiel-Director* [Моцарта], а после нее на Итальянском театре, который поставлен был на другом конце оранжереи, представлена была также новая сочиненная на сей случай опера бюффа под титулом *Prima la musica e poi le Parole* [Сальери]. В продолжение сего представления оранжерея великолепнейшим образом была иллюминирована...<sup>72</sup>

**С. 193. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В имеющейся при Петровском Театре типографии продается принесшая удовольствие всем любителям Театра и в удобность почтенной публики напечатанная опера *Счастливая тоня*, в пер. 30, без пер. 25 коп.

*Повтор: № 19. 7 марта. С. 206. № 20. 11 марта. С. 216.*

**С. 196.** Желающие из господ принять к себе женатого человека, имеющего свидетельство от Университета, для обучения географии, истории и по-немецки, и жену его для обучения рисовать и играть по ногам на арфе, могут их сыскать в Немецкой слободе, в трактире у г. Лефорта.

*Повтор: № 19. 7 марта. С. 208. № 20. 11 марта. С. 218.*

## **№ 19. 7 марта, суббота.**

**С. 197. Из Австрии, февраля 15.**

Итальянские и Немецкие певцы получили при празднестве в Шёнбрунне каждый по 50 червонцев, на оркестр дано 100, а сочинителям музыки игранных тогда двух новых опер каждому по 100 червонцев.

**С. 202. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, сего марта 8 дня дана будет в первый раз оратория, композиции капель-

<sup>72</sup> В 1786 году император Иосиф II устроил музыкальное соревнование между своими любимцами – Антонио Сальери и Вольфгангом Амадеем Моцартом. Фактически это было состязание между итальянской комической оперой и немецким зингшпилем. Сальери была заказана одноактная опера «Сначала музыка, а потом слова» (*Prima la musica e poi le parole*) на итальянское либретто Дж. Касти, а Моцарту – одноактный зингшпиль «Директор театра» (*Der Schauspieldirektor*) на немецкое либретто Г. Штефани-младшего, либреттиста оперы «Похищение из серала». Обе оперы были исполнены в Шёнбрунне 7 февраля 1786 года на увеселительном празднике в честь генерал-губернатора Нидерландов. Победа досталась опере Сальери.

мейстера *г. Стабингера*<sup>73</sup>, в которой будет петь недавно приехавшая *г-жа Кательди Юльяни [Катальди]*, *г-жа Соколовская*<sup>74</sup>, *г-жа Виноградова*<sup>75</sup>, *г. Бетчи*<sup>76</sup> и басист с разными хорами, о чем пространнее через особые объявления знать дано будет.

Почтенная публика чрез сие извещается, что на будущих 2-х неделях по середам, 11 и 18 числам сего месяца, будут даны в театре *г. Медокса* концерты, один в бенефис *г. Маркезини*, славнейшего певца<sup>77</sup>, находящегося в службе Ея Императорского Величества, самодержицы Всероссийской, в котором петы будут вышеупомянутым певцом многие арии и будут играны многие пьесы инструментальною музыкою и будет несколько хоров. — Билеты за вход в ложи и партеры стоят каждый 5 руб., в первую галерею 2 руб., во вторую — 1 руб. Начало будет в 6 часов.

*Повтор: № 20. 11 марта. С. 214.*

**С. 207.** *Г. Михайла Демаре*, дитя 10 лет, и брат его *Петр Демаре* 8 лет, его ученик, по приказанию *г. Пуллео*<sup>78</sup>, клавикордного учителя,

<sup>73</sup> Стабингер Маттиас много лет устраивал в Москве концерты в период Великого поста. 8 марта 1786 года, скорее всего, была исполнена его оратория «Юдифь». Возможно, сочинение было написано на либретто П. Метастазии «Освобожденная Ветилуя, или Смерть Олоферна от руки Юдифи» (*Betulia liberata*). Оратория Стабингера «Освобожденная Ветилуя» исполнялась трижды в Петровском театре в 1783 году — в марте и апреле. См. МВ. 1783. 22 марта. № 23. См. также:

*Соколова А. М.* Хронологические таблицы // История русской музыки, в 10 томах. Т. 3. XVIII век. М.: Музыка, 1985. С. 266. У Н. Ф. Финдейзена название дано неточно: «Освобождение Вифлиема»

(*Финдейзен Н. Ф.* Очерки. Т. 2. С. 169). Ветилуя — родной город Юдифи на севере Иудеи, был завоеван Олоферном в 650 году до н.э.

<sup>74</sup> Соколовская Наталья Васильевна, русская певица (сопрано) и актриса Петровского театра, жена композитора и капельмейстера М. М. Соколовского. До придворной сцены выступала в частном театре графа А. Разумовского. Регулярно принимала участие в московских концертах.

<sup>75</sup> Виноградова Домна — актриса-певица московской труппы театра Меддокса, дебютировала в 1783-м в опере «Минутное заблуждение». См. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки. С. 103.

<sup>76</sup> Беччи А. — итальянский певец. Так как вслед за итальянцем в объявлении объявлено участие «и басиста», то, скорее всего, у Беччи был тенор. У Финдейзена певец ошибочно назван басом, равно как и певица Виноградская («басисты Бетчи и Виноградов и хор»). См. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки. С. 169).

<sup>77</sup> Маркези Луиджи Лодовико (1754–1829), итальянский певец-кастрат. Большую известность приобрел, выступая в театре Ла Скала. В Петербурге гастролировал в 1785–1788 годах. Обладал голосом мягкого тембра, виртуозной колоратурной техникой. Его пение отличалось благородством, тонкой музыкальностью.

<sup>78</sup> Э. Пулло или Пуллео — известный фогоист, клавикордный учитель,

их отчима, будут иметь честь дать концерт в Петровском Театре в маскарадном зале, во вторник сего марта 10 дня. Которые пожелают иметь билет, могут прислать в контору к г. *Мадоксу* или к г. *Пуллео* в дом князя Шаховского, состоящий на большой Воздвиженской улице, в приходе Бориса и Глеба, за которые будут платить по 1 руб., а которые будут приезжать без билетов, те имеют платить за вход у дверей по 150 коп.

### **№ 20. 11 марта, среда.**

#### **С. 209–210. Из Вены, февраля 18.**

Дело Дворянина, который дал пощечину другому благородному же человеку в здешнем национальном Театре за то, что он нечаянно наступил ему на ногу, решено так, что первый заплатит 300 червонцев пени на бедных и три года должен прожить в своей деревне, не выезжая из оной никуда, сверх же всего того будет просить в Театре прощения в том, что он своим неблагопристойным поведением обидел публику и еще в присутствии Императорского Двора.

#### **С. 210. Из Франкфурта, февраля 14.**

Некто в Регенсбурге сделал куклу, которая играет в лото и ставит свои нумеры по правилам игры, никогда ее не проигрывая. Она оказывала свое искусство в присутствии нескольких знатоков, когда еще была не совсем отделана, а как ныне она уже dokonчена, то изобретатель намерен сделать над ней опыт в доме князя Турн и Таксийского.

### **№ 21. 14 марта, суббота.**

С. 219. Разрешение императрицы брать на постройку Московского Университета, главного корпуса ... потребное число материалов, оставшихся от Кремлевского строения<sup>79</sup>.

#### **С. 222. Из Лондона, февраля 10.**

возможно, сам неплохо играл на клавесине. Давал концерты со своими пасынками Михаилом Демаре (1776 года рождения) и Петром Демаре (возможно, 1778 года рождения). После выступлений юного Моцарта и его сестры в 1760-х годах интерес к малолетним виртуозам возрос во всей Европе. Концерты малолетних пианистов пользовались успехом у российской публики. Мы не можем исключить, что умерший Демаре-отец был в родстве с известным французским композитором эпохи барокко Анри Демаре (1661–1741), писавшем театральную, духовную, инструментальную музыку. Из его детей в истории остался сын Франсуа-Антуан (1711–1786), не музыкант, служивший чиновником в Санлисе.

<sup>79</sup> Вероятно, материал забирали из недостроенного Кремлевского дворца, который задумывался по проекту В.И. Баженова (закладка была в июне 1773).

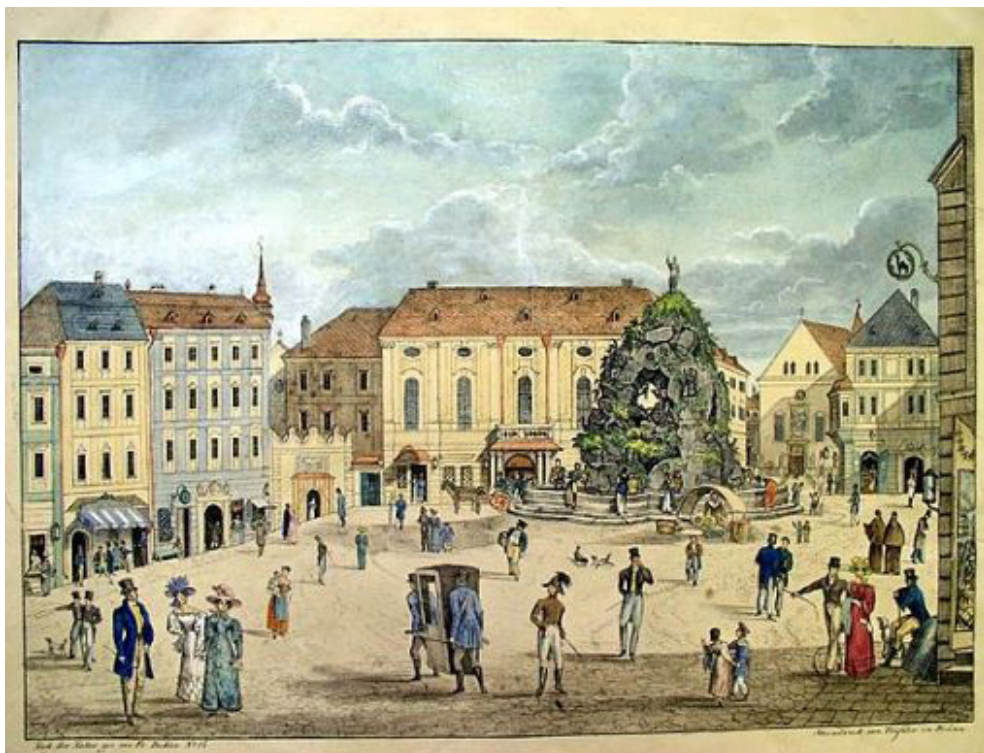
Прославившийся силой своих органов и музыкальными дарованиями *гобоист Фишер*<sup>80</sup> был недавно на одном концерте, который Их Величества давали в Виндзоре для высокого Дворянства. Его просили сыграть один концерт, что он и исполнил со всеобщей похвалою; но как [только] он намеревался докончить один из наилучших своих кадансов, то 12-летний принц Адольф, который нашел средство спрятаться под его стол, вырвал из рук его инструмент с великим искусством и оставил изумленного виртуоза в положении играющего без инструмента человека. *Фишера* фигура была столь забавна и выражение изумления его было столь странно, что все собрание приведено тем было в величайший смех, даже Их Величества, Король и Королева, не могли от того удержаться, и прошло несколько минут, прежде нежели они могли принять важный вид и сделать Принцу выговор. Бедный *Фишер* расстроен был тем так, что он взял свой инструмент и пошел тотчас из концертной залы.

#### С. 223. Из Парижа, февраля 17.

Славная наша оперная *певица Дют* продала прекрасный свой дом в Антенской улице со всеми мебелью за 160 тысяч ливров. Известно, что сия прелестница, которая теперь уже не моложе 36 лет, имеет 30 тысяч ливров годового дохода и проживает сии деньги в приятнейшей компании изо всего Парижа. Дом ее дышит сластолюбием, где все пустоглаголатели, *Diseurs de rien*, препровождают веселые вечера. Нынешний ее любовник, молодой англичанин по имени Фокс, нашел средство сделать ее верной. До него была она любовницей одного Лорда, которому она стоила от 6 до 7 тысяч гвинеи.

Один монах в Шатодюне по имени Виктор занемог недавно; тотчас позван был тамошний городской лекарь, г. Дестре, который нашел болезнь опасною, но не смертельною. Он оставил больного и посетил его опять на другой день. При входе его в монастырь сказали ему, что отец Виктор умер. Да и действительно он уже вынесен был в трапезу, как покойник. Лекарь никак не хотел поверить, чтоб он умер, вследствие чего он вошел в трапезу, осмотрел мнимого мертвого и испытывал тщетно многие средства к приведению его в чувство. Наконец пришло ему на мысль, что музыка производила

<sup>80</sup> Фишер Иоганн Кристиан (ок. 1733–1800), немецкий композитор и гобоист, один из самых известных виртуозов в Европе в 1770-е годы. После Семилетней войны переехал в Лондон и играл в оркестре королевы Шарлотты Мекленбург-Стрелицкой. Усовершенствовал модель гобоя, опубликовал несколько учебных руководств по игре на инструменте: «Совершенный наставник для гобоя» (ок. 1770), «Новые и полные правила для гобоя» (ок. 1780), «Наставник гобоиста» (1800).



Илл. 8. Театр Редута в Брюнне, ныне Брно (в центре). Литография, 1827

прежде удивительное действие на сего монаха. Он позвал тотчас музыку стоящего в Шатодюне Орлеанского драгунского полка, и таким образом при звуке труб, литавр, кларнетов и гобой (так!) мнимый покойник ожил. Вскоре потом воспоследовал перелом болезни...

С. 224. **ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, сего марта 15 дня будет в Театре во второй раз оратория композиции г. Стабингера<sup>81</sup>, и в оной петы будут разные арии и хоры.

С. 225. У Заиконоспасского монастыря, подле ворот, в книжной лавке у Ивана Алексеяева вступили в продажу вновь напечатанные книги: <...> опера *Счастливая тоня*, в бум. 30 коп.<sup>82</sup>

*Повтор: № 23. 21 марта. С. 246.*

<sup>81</sup> См. сноску 74.

<sup>82</sup> Имеется в виду печатное либретто.





Илл. 9. Златоустинский мужской монастырь в Москве. Литография А. Феррари, 1866

С. 226. У Заиконоспасского монастыря, в лавке у переплетчика Никиты Водопьянова продаются новь вышедшие из печати книги: <...> *Счастливая тоня*, в пер. 35 коп.; *Калиф на час*, в пер. 40 коп.

*Повтор: № 23. 21 марта. С. 246. № 24. 25 марта. С. 258.*

## **№ 22. 18 марта, среда.**

**С. 230. Из Вены, февраля 25.**

Знатное дворянство в Вене избрало нынешним карнавалом в любимое свое упражнение представлять между собой комедии. У графини Ромбек и у графов Алтана и Эстергази представляли попеременно несколько кавалеров и дам некоторые театральные пьесы. В будущий пост некоторые молодые дворяне представят на Театре князя Ауэсперга 2 новые великолепные оперы<sup>83</sup>.

<sup>83</sup> Князя Ауэрсперги владели поместьями в Австрии и Тенгене (земля Баден-Вюртемберг). Не исключено, что в объявлении упоминался театр в их венском дворце в Йозефштадте.

**С. 231. Из Вены, февраля 25.**

Славной здешней придворной певице *Стораццо*<sup>84</sup> прибавлено 200 червонцев жалованья, так что она получает теперь 1000 червонцев в год.

**Из Бринна, февраля 21.**

Теперь известно уже заподлинно, что здешний Театр выгорел от неосторожности служителей: однако же оный земскими чинами еще и в третий раз будет отстроен.

**Из Франкфурга, марта 3.**

Славная венская актриса, *Катерина Жакет*, которая недавно там умерла, разодрала пред смертью своей много векселей и долговых обязательств.

**С. 235**<sup>85</sup>. На Мясницкой против Златоустова монастыря, под № 170, у недавно приехавшего иностранца инструментального мастера *Иоганна Губинета*<sup>86</sup> продаются сделанные им самим фортопиано с двумя реестрами, флейтами, фаготом и кларнетом с приложением кресцеров и с двумя переменами.

*Повтор: № 24. 25 марта. С. 257. № 25. 28 марта. С. 269. № 48. 17 июня. С. 469–470 («На Мясницкой, против дома Сергея Ивановича Салтыкова, под № 272 <...> фортопианы с двумя реестрами, флейтами, корнетами и фаготами с кресцентом и с особливими переменами»). № 50. 24 июня. С. 487. № 53. 4 июля. С. 512.*

**С. 238.** Желающие приняться в Стародубовский карабинерный полк, квартирующий в городе Стародубе, из иностранных или из русских — капельмейстер для инструментальной музыки, кузнец, каретник и колесник, могут явиться у г. майора того же полка Чевкина, живущего на Серпуховской улице, близ каменного моста в доме г. Нежданова, в 4 части, 1 квартала, под № 283.

*Повтор: № 23. 21 марта. С. 248. № 24. 25 марта. С. 260.*

<sup>84</sup> Стораче Анна Селина (1765–1817, или Нэнси Сторас), итальянская певица (сопрано), концертировала с 8-летнего возраста, пела в оперных театрах Флоренции, Пармы, Милана, Венеции. В 1783 была приглашена в Вену, с 1787 выступала в Лондоне в комических операх своего брата Стивена Стораче (Сторас), в духовных концертах Генделя.

<sup>85</sup> В газете неправильный номер страницы — 255.

<sup>86</sup> Губинет (или Губинетт, Губинетта) Иоганн — клавикордный мастер, работавший в Москве в 1786–1799 годах, первоначально его магазин музыкальных инструментов располагался на Мясницкой, потом близ Сретенского монастыря, позднее к торговле музыкальными инструментами подключился его брат — Самуил (Самойла) Губинет. Финдейзен пишет, что они торговали инструментами и в Петербурге. См.: *Финдейзен Н. Ф. Очерки. С. 369; Кошелев В. В. Губинеты // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 281.*



**№ 23. 21 марта, суббота**

**С. 244. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Почтенная публика чрез сие извещается, что в следующую среду, 25 числа сего месяца дан будет от *г. Ио. Керцеллия*<sup>87</sup> в Редутной зале концерт, в котором играно будет следующее: 1) хор, преложенный из псалма, музыка сочинения ученика его, 16-летнего мальчика *Ивана Маркова*; 2) недавно прибывший сюда иностранный виолончелист<sup>88</sup>, служащий при Виртембергском дворе, будет играть концерт концертант на 2 скрипках; 3) концерт на фортепиано, который будет игран тем же мальчиком, который сочинил и вышепомянутый хор; 4) мальчик по 10-му году будет играть концерт на валторне; 5) оный же мальчик будет бить соло на литаврах.

*Повтор: № 24. 25 марта. С. 254.*

**№ 24. 25 марта, среда.****С. 250. Из Вены, марта 4.**

Здесь чинятся уже приуготовления к путешествию нашего Монарха в Херсон<sup>89</sup>. Для придворных служителей, коих Его Величество возьмет с собой, изготовлены великолепные ливреи, да и сам экипаж находится уже в готовности. Еще неизвестно, когда Его Величество предпримет сие путешествие, которое он продолжать будет под любимым именем *графа Фалкенштейна*. Некоторые утверждают, что еще до отъезда Его Величества держан будет в Венгрии Земский Сейм...

<sup>87</sup> Керцелли Иоганн Йозеф (1752–1820, иногда И.Б. Керцелли), российский музыкант австрийского происхождения, старший из сыновей Франца Кёрция, композитор и капельмейстер Петровского театра, один из педагогов первой музыкальной школы в Москве на Покровке (существовала с 1783), организованной его братом М. Керцелли с А. Дилем. Участвующий в концерте 16-летний мальчик Иван Марков, по-видимому, был крепостным музыкантом, отданным в керцеллиевскую школу для обучения на клавире. 10-летний мальчик-валторнист, игравший также на литаврах, скорее всего, тоже был учеником этой школы. См.: *Соколова А.М. Концертная жизнь // История русской музыки. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 265.*

<sup>88</sup> Может быть имелся в виду Иоганн Генрих Фациус?

<sup>89</sup> Поездка австрийского императора Иосифа II в Тавриду вместе с российской императрицей Екатериной II была запланирована на весну-лето 1787 года. Император путешествовал инкогнито под именем графа Фалкенштейна.



Илл. 10. Портрет  
графа Фалькенштейна  
(австрийского  
императора Иосифа II).  
Худ. А. фон Марон (?)

**С. 254. Из Вены, февраля 24.**

Шестнадцатого числа сгорел в Турине Театр принцессы Кариньянской. Убыток, причиненный тем, простирается до 300 тысяч ливров<sup>90</sup>.

С. 259. Желающие иметь в своем доме капельмейстера для обучения разной музыке или к нему в дом отдавать, могут его найти в приходе Девяти Мучеников, в 12 части, 1 квартала, под № 75.

*Повтор: № 26. 1 апреля. С. 280. № 27. 4 апреля. С. 290.*

**№ 26. 1 апреля, среда.**

**С. 276. Из Италии, февраля 18.**

Из Флоренции описывают печальное известие, случившееся 28 февраля в городе Колле на бале, на котором собралось до 130 персон, причем во время танцев обвалился дом. Шестеро из гостей умерло, более 50 изувечено и многие из них лежат при смерти больны.

<sup>90</sup> Театр Кариньяно – театр в Турине, основанный принцами Кариньяно в конце XVII века. Здание было практически уничтожено пожаром, но его восстановили через несколько месяцев.

**ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, апреля 5, г. *Маццони*<sup>91</sup>, итальянской труппы при Дворе Ея Императорского Величества оперист, имеет честь дать Петровского театра в маскеральной зале вокальный и инструментальный концерт, в котором будет петь он г. *Маццони* и г-жа *Виноградова*, а г. *Демаре*, мальчик 10 лет, будет играть большой концерт на клавикордах<sup>92</sup>.

*Повтор: № 27. 4 апреля. С. 286.*

### **№ 27. 4 апреля, суббота.**

**С. 286.** В 8 части 3 квартала, под № 307, в приходе Феодора Студита, что у Никитских ворот, продаются фортопиано за умеренную цену.

*Повтор: № 29. 11 апреля. С. 308.*

**С. 290.** Г-н *Фирнгабер*<sup>93</sup> объявляет охотникам до музыки, что он намерен в печать отдать свои сочинения: 1) Six sonates pour le clavecin avec accompagnement d'un violon. 2) Trois Sinfonies pour le clavecin avec deux violins, deux cors de chasse et basse. 3) Collections de diverses pièces pour le clavecin seul. Если кто пожелает подписаться на оные, тому можно билет получить у него или во Французской книжной лавке у г. *Утгофа*, где продаётся ещё из прежних его три сочинения. Билет для пренумерации стоит 5 руб., да при получении экземпляра 5 руб. Сие сочинение выйдет в сентябре месяце нынешнего года.

*Повтор: № 29. 11 апреля. С. 310*<sup>94</sup>.

### **№ 28. 8 апреля, среда.**

**С. 294.** Из Лондона, марта 7.

Генерал Бургонь, известный потерей армии своей при Саратогге, забыл уже, как видно, сие неприятное для него и для отечества своего происшествие, ибо он сочинил комедию *The Heiress (Наследница)*, которая 20 раз сряду представлена была на Друриландском театре.

<sup>91</sup> Маццони П. — певец петербургской итальянской труппы (тенор), работал в Петербурге в 1782–1789 годах. См.: Ходорковская Е. С. Итальянская придворная оперная труппа // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 412–414. См. сноски 76 и 79.

<sup>92</sup> См. сноски 76 и 79.

<sup>93</sup> Фирнгабер И. Х., клавесинист, педагог, в 1780-х годах работал и выступал в концертах в Москве (1781, 1784). Его сочинения для фортепиано издавались в Берлине и Франкфурте. В 1783–1786 стал компаньоном «Французской книжной лавки», объединившись с Утгофом, Павловым и Бибером, они торговали нотами и музыкальными инструментами. См. Финдейзен Н. Ф. Очерки. С. 367.

<sup>94</sup> В ведомостях неверно указан номер страницы — 308.

С. 296. От Благородного клуба. В следующий вторник, 14 числа текущего месяца, начнутся собрания в Клубе и продолжаться впредь будут по вторникам, о чем почтенные члены онаго и извещаются.

*Повтор: № 29. 11 апреля. С. 306.*

С. 298. Пансион для мальчиков содержателя Ивана Бартоли в приходе Введения на Воронцовском поле.

### **№ 29. 11 апреля, суббота.**

#### **С. 302. Из Австрии, марта 16.**

В прошедшее воскресенье, Его Величество император удостоил высочайшим своим присутствием придворный бал и был на оном весьма весел, разговаривал со многими кавалерами и дамами, смотрел на их танцы. Наконец, просил графиню Антоанетту Гаддик протанцевать Казацкий танец, что она и исполнила с отменным искусством и приятностью. Кавалером ее был князь Понятовский и все удивлялись сей паре. На партикулярных балах не танцуют уже ныне совсем менуетов, но здесь ныне в моде аглинские контретанцы, немецкие, страсбургские и казацкие танцы, также и менуеты à la Reine, кои требуют от танцующих великого искусства.

С. 306. **ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующую среду, апреля 15, откроется театр спектаклем № 37, в котором представлена будет новая, никогда еще на здешнем театре не игранная комедия, называемая *Хвастун*<sup>95</sup>, а после нее будет балет и маскарад.

*Повтор: № 30. 15 апреля. С. 316.*

В пятницу, 17 числа, представлена будет комедия *Альберт*<sup>96</sup> и опера *Новое семейство*<sup>97</sup>.

*Повтор: № 30. 15 апреля. С. 316.*

В воскресенье же, 19 числа, представлена будет опера *Счастливая тоня* и балет.

*Повтор: № 30. 15 апреля. С. 316. № 31. 18 апреля. С. 324 («а потом будет последний маскарад»).*

<sup>95</sup> Хвастун, комедия в 5 действиях в стихах Я.Б. Княжнина. СПб., 1786.

<sup>96</sup> Альберт Первый, или Торжествующая добродетель, чувствительная драма в 3 действиях А. Леблана. Пер. с франц. И.А. Дмитриевского. СПб., 1788.

<sup>97</sup> Новое семейство, комическая опера в 1 действии, текст С.К. Вязмитинова, музыка Фрейлиха. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1781.



**Илл. 11.** Князь Карл Лиховский.  
Неизв. художник. 1800

**С. 307.** Смоленского наместничества Гжацкой округи, в сельце Теплове, расстоянием от Москвы 128, от Можайска 30, а от Гжати 23 версты <...> продаются за весьма умеренную цену подержанные духовые инструменты, пара кларнетов с двумя коленами, два фагота и две волторны с машинами, о цене коих спросить у музыканта Ивана Горбунцова.

*Повтор: № 30. 15 апреля. С. 317. № 31. 18 апреля. С. 326.*

### **№ 30. 15 апреля, среда.**

**С. 311–312.** Погребение графини Прасковьи Александровны Брюсовой (супруги Главнокомандующего Москвы). 11 апреля, великая суббота, вынос тела из церкви. В церемониальном шествии приняли участие: 1) диаконы, за ними хор домовых певчих господина Главнокомандующего, в трауре; 2) священники, протоиереи, игумены и архимандриты; 3) воинская команда, состоящая из 60 человек с факелами и черных епанчах, белых перчатках и в распущенных шляпах, обвитых черным флером, 4) хор Синодальных певчих, 5) двое Преосвященных Грузинских, а за ними высокопреосвященный архиепископ Московский...

**С. 313. Из Вены, марта 15.**

Здесь говорят о предложении построить в Богемии 765 новых церквей, поелику толикое оное число необходимо там быть должно для способности тамошних жителей. Потребные на сие суммы ассигнованы будут из кассы уничтоженных монастырей.

**№ 31. 18 апреля, суббота.**

**С. 324. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Во вторник, 21 числа, представлена будет большая опера *Счастливая тоня* и балет.

В среду, 22 апреля, *г. Ио. Антон Детиль*, бывший американский офицер, который во время последней войны<sup>98</sup> ранен в ногу так, что принужден ходить на костылях, представит на Петровском театре почтенной публике совсем новое и нигде не виданное зрелище, состоящее в разных удивительных скачках и танцах, о которых пространнее чрез объявления дано будет знать, после же того представления будет опера *Мельник*.

*Повтор: № 32. 22 апреля. С. 332.*

**№ 32. 22 апреля, среда.**

**С. 331. Из Парижа, марта 31.**

Королева наша удостоила в прошедший понедельник Оперу своим присутствием.

В Бовезе, где находится рота Королевской гвардии, некоторые гвардейцы, пришедши в Театр, не снимали шляп. В партере закричали, чтоб они сняли их. Некоторые из них учинили сие, другие же и не думали удовлетворить сему требованию. Зрители продолжали кричать. Несколько гвардейцев вбежало в партеры со шпагою в руках и двоих убили, да 22 человека ранили.

**№ 33. 25 апреля, суббота.**

**С. 335. Из Вены, апреля 1.**

Старшая дочь умершего графа Фриза выходит замуж за молодого князя Лигновского. Брат ее, главный наследник богатого имения<sup>99</sup>,

<sup>98</sup> Имеется в виду война за независимость США (1775–1783).

<sup>99</sup> Речь идет о князе Карле Лихновском (1761–1814), австрийском меценате, покровителе Л. ван Бетховена. Музыкаль он увлекся в период учебы в Гёттингенском университете под влиянием музикадиректора И.Н. Форкеля, коллекционировал нотные автографы И.С. Баха, пытался сам сочинять. Князь Лихновский тесно общался с В.А. Моцартом, брал у него уроки, совершил с ним поездку из Вены в Берлин с остановками в Праге, Дрездене, Лейпциге, Потсдаме (1789).

заплатил недавно за билет в последний концерт *певицы Колтеллини*<sup>100</sup> 10 тысяч гульденов.

**С. 339. Из Парижа, апреля 3.**

Королевский прусский капельмейстер *г. Рейхардт*<sup>101</sup>, прибыл сюда 27 марта и привез с собой сочиненную им на оперу *Тамерлан* музыку.

**С. 340. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующий понедельник, апреля 27, представлена будет новая драма, которая на здешнем театре никогда не была играна, называемая *Титово милосердие*<sup>102</sup>, с хорами певчих и с 2 новыми балетами. Декорации и платья будут также новые.

*Повтор: № 34. 29 апреля. С. 348.*

**№ 34. 29 апреля, среда.**

**С. 343.** О праздновании в Воспитательном доме дня рождения Ея Императорского Величества (23 апреля). <...> В 5 часов в галерее собралось немало обоюбого пола знаменитых особ, дворянства и других персон число, где играна была воспитанниками дома музыка на разных инструментах и говорены были ими же на российском, французском, немецком и латинском языках речи...

**С. 344–345.** Про Сиротский дом в Вене. <...> Дети мужеска пола воспитываются в сем доме совсем по-воински, и в свободные часы обучаются действовать ружьем, бить в барабан, играть на духовых инструментах.

**С. 347. Из Парижа.**

Убитые в Бовезе во время учиненного гвардейцами в тамошнем Театре волнения люди суть типографщик и продавец пряных зелий. Виновные уже лишены дворянства и отданы под суд.

<sup>100</sup> Кольтеллини (Колтеллини) Челеста (1760–1829), итальянская певица (сопрано), дочь драматурга и либреттиста Марко Кольтеллини. Дебютировала в миланском театре Ла Скала в 1780-м, в 1785 г. была приглашена императором Иосифом II на венскую сцену. Для Кольтеллини Паизиелло написал ряд опер («La Cuffiara», «La Molinara» и «Nina pazza per amore»).

<sup>101</sup> Рейхардт Иоганн Фридрих (1752–1814), немецкий композитор, писатель о музыке, с 1772 года придворный капельмейстер при Прусском королевском дворе в Берлине. В 1785-м получил продолжительный отпуск в Лондон и Париж. Королевский театр в Париже заказал композитору две оперы – «Тамерлан» и «Пантея». В 1786 Рейхардт отправился в Париж разучивать «Тамерлана» и дирижировать постановкой, но смерть Фридриха Великого заставила его вернуться в Берлин.

<sup>102</sup> Титово милосердие, трагедия в 3 действиях с хорами и балетами Я.Б. Княжнина. СПб., 1787.



Илл. 12. Карл фон Диттерсдорф.  
Худ. Х. Э. фон Винттер, 1816

## № 35. 2 мая, суббота.

С. 355. Из Вены, апреля 12.

Осьмого и девятого числа здешнее Музыкальное общество держало большую свою годовую Академию в пользу вдов и сирот музыкантских, причем представлена была новосочиненная *г. фон Диттерсдорфом*<sup>103</sup> оратория *Иов*, которую играли 180 человек музыкантов в присутствии Императора, эрцгерцога Франца, принцессы Елизаветы, знатного дворянства и многих других слушателей.

С. 358. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, мая 3, представлена будет большая опера *Земира и Азор*, а после нее балет.

## № 36. 6 мая, среда.

С. 362. Из Польши, апреля 5.

В Крым переселяется великое множество иностранных художников и других людей: ибо там заведены будут, как слышно, разные фабрики для шерстяных, бумажных и шелковых товаров.

<sup>103</sup> Диттерсдорф Август Карл фон (1739–1799), австрийский композитор, скрипач, придворный музыкант епископа Бреслау (ныне Вроцлав) Ф. Готтхарда, автор множества месс, ораторий, кантат, реквиема. Оратория «Иов» («Job»), чья премьера в Вене была приурочена к Страстной неделе, до сих пор звучит в концертах.





Илл. 13. Антуанетта Сент-Юберти. Худ. Э. Виже-Лебрен, 1780

**С. 364. Из Парижа, апреля 17.**

Здесь говорят теперь о браке между *танцовщицей Сент-Губерти* и одним старым графом, который имеет 60 тысяч ливров годового дохода<sup>104</sup>.

**С. 366. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет комедия *Только шесть блюд*<sup>105</sup> и после нее *Цыганский балет*.

<sup>104</sup> Возможно, речь идет о французской оперной певице (сопрано) Анне Антуанетте Сесиль Сент-Юберти (1756–1812), в объявлении перепутана ее сценическая деятельность. Певица А. Сент-Юберти была дочерью театрального антрепренера Кладеля, обучалась пению и музыке в Варшаве у Ж.-Б. Лемуана, вышла замуж за французского антрепренера Сент-Юберти, с которым оказалась в оперной труппе Генриха Прусского в Берлине. Драматические дарования певицы отметил Глюк, с 1781 года она стала ведущей артисткой Парижской оперы. В Париже познакомилась с графом д'Антрега, через некоторое время стала его женой. 22 июня 1812 года граф с женой были убиты слугой-итальянцем в загородном доме под Лондоном. Считается, что в этом убийстве были замешаны политические интриги. См.: *Kutsch K.-J., Riemens L. Saint-Huberty, Antoinette Cécile // Großes Sängerlexikon. Walter de Gruyter, 2012. P. 4096.*

<sup>105</sup> *Только шесть блюд*, комедия Г. Ф. В. Гроссмана в 5 действиях. Пер. с нем. А. В. Олсуфьева. СПб., 1782.

В субботу, мая 9, представлена будет опера *Добрые солдаты* и балет *Механик*<sup>106</sup>, в котором будет танцевать американский офицер, который по несчастью в последнюю войну ранен в ногу и принужден ходить на костылях<sup>107</sup>. Сей спектакль дается на его счет в последний раз, почему он и просит почтенную публику удостоить оный своим присутствием. В балете будет он делать разные новые танцы.

### № 37. 9 мая, суббота.

С. 374. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, мая 9<sup>108</sup>, представлена будет большая комедия *Генриетта* и после нее балет.

С. 375. У Заиконоспасского монастыря в лавке у переплетчика Никиты Водопьянова продаются вновь вышедшие книги: <...> 7) опера комическая *Февей Царевич*<sup>109</sup>, составлена из слов сказки и песней Русских, в 4 действиях, 40 коп.

Повтор: № 38. 13 мая. С. 385. № 40. 20 мая. С. 403.

С. 377. Г. *Стабингер*, сочинитель и учитель музыки, объявляет почтеннейшей публике, что он отложил свой отъезд в Санкт-Петербург, и потому может давать уроки вокальной и инструментальной музыки и обучать петь во всех правилах, каковые только в сей науке требуются; также и способу и всем к тому нужным правилам для тех, кои воспользоваться сим приятным искусством и обучиться возжелают. Сверх же того он обязывается снять на себя те дома, кои имеют хоры и оркестры, и учить вокальной и инструментальной музыке со вкусом, с согласиём и с надлежащею мерою, которая мера есть вещь наиглавнейшая, не приобретающаяся одной только прилежностью учащегося, но надлежащею исправностью того, который обучает. Он же обещается в прошествии года всех тех, кои к тому иметь будут склонность, поставить в состояние без учителя продолжать музыку; обязывается также управлять, учреждать и обучать Оперы, Оратории и проч. и также учить петь тех, кои пожелают. Упомянутый же *Стабингер* желает, чтобы заключить ежегодный контракт и учредить дни и часы с тем, который согласится на все его предложения. Живет он в 8 части, 5 квартала, под № 369 в доме Петра Ивановича Унковского.

Повтор: № 38. 13 мая. С. 386. № 39. 16 мая. С. 394.

<sup>106</sup> Механик или Движущаяся картина, балет Козимо либо Франческо Морелли, был поставлен 5 февраля 1785 г.

<sup>107</sup> Речь идет о некоем Ио. Антоне Детиле, см. объявление: МВ. 1786. № 31. С. 324.

<sup>108</sup> Правильно – 10 мая.

<sup>109</sup> Февей, сказочная комическая опера В.А. Пашкевича на либретто императрицы Екатерины II. В продажу поступало либретто.

Между 7 и 14 Мая представлена будетъ въ здѣшней Соборной церквѣ Орапорія Генделева, Мессиди, на щесѣ бѣдныхъ вдовъ и сиротъ. До 300 Музыкантовъ, и въ томъ числѣ Господа Фашъ, Гиллеръ, Глешъ, Кончилиани, Бенда, Дюпоршъ, Гаакъ, и пр. вызвались, играшъ при семъ случаѣ.

Илл. 14. Объявление об исполнении «Мессии» Генделя

### № 38. 13 мая, среда.

С. 380. Из Берлина, апреля 29.

Между 7 и 14 мая представлена будет в здешней Соборной церкви оратория Генделева *Мессиада*<sup>110</sup>, на счет бедных вдов и сирот. До 300 музыкантов, и в том числе господа *Фау*<sup>111</sup>, *Гиллер*<sup>112</sup>, *Глет* (*Глеш*), *Кончилиани*<sup>113</sup>, *Бенда*<sup>114</sup>, *Дюпорт*<sup>115</sup>, *Гаак* и пр. вызвались играть при сем случае<sup>116</sup>.

<sup>110</sup> «Мессия» Генделя. В «Московских ведомостях» 1785 года также печатались подробные отчеты об исполнении оратории. В 1786 г. в Лондоне проводился уже третий фестиваль.

<sup>111</sup> Фаш Карл Фридрих Христиан (1736–1800), немецкий композитор и клавесинист, основал в 1791 году Sing-Akademie в Берлине.

<sup>112</sup> Хиллер Иоганн Адам (1728–1804), немецкий композитор, капельмейстер, педагог. В 1775 г. основал в Лейпциге Музыкальное общество, в 1786 г. руководил лейпцигским оркестром Гевандхауз.

<sup>113</sup> Кончалани Джованни Карло (1745–1812), певец-кастрат, пел в оперных театрах Мюнхена и Берлина. Упоминается в романе Ж. Санд «Графиня Рудольштадт», где описывается театр Фридриха II.

<sup>114</sup> Возможно речь идет о супруге И. Ф. Рейхардта певице Юлиане Бенда, дочери Франтишека Бенды. Но также возможно, это чешский композитор Бенда Йиржи Антонин (1722–1795), он ранее был скрипачом в прусской королевской капелле, потом стал музыкальным руководителем Гамбургского театра. Его старший брат Франтишек Бенда, скрипач и композитор, капельмейстера придворного оркестра Фридриха II скончался 7 марта 1786 года в Потсдаме.

<sup>115</sup> Дюпор Жан-Пьер (1741–1818), берлинский композитор и виолончелист, с 1774 г. солист придворной прусской капеллы.

<sup>116</sup> См. также более позднее объявление из Берлина: МВ. 1786. № 46. С. 446–447.

С. 382. Из Парижа, апреля 24.

Возле Трианона построен будет город под именем Королевина города<sup>117</sup>.

Новая опера *Тамерлан* королевского прусского *капельмейстера Рейхардта*<sup>118</sup> весьма понравилась на первых ее репетициях. Королева<sup>119</sup> повелела ее сыграть в первый раз в Фонтенбло, когда Двор там будет. Еще *г. Рейхардт* сочинил несколько Итальянских сцен для Королевы, кои играны были на последних 2-х концертах в Версалии. По причине участия, каковое Двор принимает в опере *Тамерлан*, мы увидим ее в Париже позже, но зато она будет великолепнее представлена, ибо изготовляемые для представления ее в Фонтенбло новые декорации и платья отданы будут потом здешнему большому Оперному Театру.

В концерте нашем (Concert spirituel) были на последних неделях весьма малолюдные собрания, частью для того, что по причине хорошей погоды публика предпочитала концерту прогуливание за годом, частью же и потому, что *господин Давид*, один только виртуоз некоторым образом славный, которого сперва все с удовольствием слушали, ныне уже довольно всем известен. Напротив того Лонгшампса гулянье было весьма великолепно, ежели не по красоте и по изрядству экипажей, но по крайней мере по великому их числу и множеству любопытных зрителей. Лонгшамп<sup>120</sup>, сия маленькая деревня, куда вся столица собирается в среду, четверток и пятницу на Страстной неделе под предлогом присутствовать там при отправлении Божией службы, едва ли представляла в нынешнем году 2 или 3 визави и столько же конских уборов <...> Примечено,

<sup>117</sup> Речь идет о деревне Амо де ля Рен, выстроенной в 1783–1785 годах по приказу королевы Марии-Антуанетты возле Малого Трианона. Она состояла из молочной фермы, мельницы и 12 крытых соломою домиков. Завершил строительство Будуар Королевы (1785). Возможно, в корреспонденции из Парижа именно он имелся в виду. Строения имели фахверковую архитектуру, характерную для Нормандии, Фландрии, Австрии. К слову сказать, немного ранее, в 1780 году, в Трианоне был выстроен Театр королевы по образцу версальской Оперы (арх. Р. Мик).

<sup>118</sup> Опера «Тамерлан» И.Ф. Рейхардта (лирическая трагедия) в 4 действиях на либретто Э. Мореля де Шедевиля (по Вольтеру), немецкая премьера состоялась 16 октября 1786 г. в Королевской опере в Берлине. Опера была заказана композитору именно для Парижа.

<sup>119</sup> Мария Антуанетта, французская королева, супруга Людовика XVI, была ученицей К.В. Глюка, любила балы, оперные представления, приемы послов и семейные торжества.

<sup>120</sup> Лоншан (Longchamp) — старинное аббатство (женский монастырь бедных Кларисок), расположенное в Булонском лесу (с середины XIII века до 1792 года). Ныне на этом месте ипподром.

что ни одна из знатнейших наших актрис не была на сем гуляньи, может быть для того, что они гнушаются ребяческим хвастовством девушек второго класса, которые обнаруживают пред всем Парижем слабость и дурачество своих любовников... Простой народ забавлялся в питейных домах; церковь была пуста и таким-то образом препроведены весело сии дни.

**С. 384. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующий четверток, мая 14, представлена будет большая опера *Двое скупых* и после нее новый балет, называемый *Торжество гонимой неверности*.

В пятницу, 15 мая, представлена будет опера *Добрые солдаты*, а после нее балет *Механик*<sup>121</sup>, в котором будет танцевать американский офицер, который в последнюю войну ранен в ногу так, что принужден ходить на костылях. Сей спектакль дается в последний раз на его счет, и он постарается принести удовольствие почтенной публике разными новыми танцами.

В воскресенье, мая 17, будет в первый раз Воксал, на котором представлена будет опера *Несчастье от кареты*<sup>122</sup>. Воксалы будут продолжаться по четвергам и по воскресеньям.

*Повтор: № 39. 16 мая. С. 392.*

## № 39. 16 мая, суббота.

**С. 387. Из Нижнего, апреля 28.**

Высокоторжественный день рождения Ея Императорского Величества... Правящий должность Генерал-губернатора угостил служащих чинов обеденным столом, а ввечеру для всего общества дан был маскарад, и на Театре представлена комедия *Обольщенный*.

**С. 389. Из Берлина, мая 2.**

*Генделева Мессада* представлена будет в здешней Соборной церкви 18 и 19 мая. Билет за вход стоит 1 таллер<sup>123</sup>.

**С. 393.** В Санкт-Петербургской книжной лавке, что на Никольской улице, вступили в продажу новонапечатанные Санкт-Петербургские следующие книги: 1) опера комическая *Февей*, в бум. пер. 35 коп.<sup>124</sup>

*Повтор: № 41. 23 мая. С. 412.*

<sup>121</sup> Движущаяся картина, или Механик, балет, см. выше.

<sup>122</sup> Несчастье от кареты, комическая опера В.А. Пашкевича на либретто Я.Б. Княжнина. СПб., 1779.

<sup>123</sup> Состав исполнителей на с. 380, см. также последующее объявление: № 46. С. 446–447.

<sup>124</sup> См. более раннее объявление в № 37. С. 375.

## № 40. 20 мая, среда

### С. 396–397. Из Берлина, мая 2.

Вчера угощал здесь богатый голландский жид, Конне, Их Королевских высочеств обоих принцев Фердинандов, также герцога и герцогиню Курляндских, всех чужестранных посланников и знатнейших здешних дворян, в саду надворного советника Бадера, причем дан был прекрасный концерт, ужин и бал. Между прочим, играна была духовная песнь *Stabat mater*, а г-жа Конне, также жидовка, аккомпанировала музыке на фортепиано. Сие явление принадлежит без сомнения к редким зрелищам терпимости и просвещения.

### С. 398. Из Лондона, мая 2.

Вчера началось обыкновенное ежегодное выставливание новых картин Королевской Академии живописи в Зоммерсетгузе<sup>125</sup>. Картины нынешнего года почтены от знатоков лучше прошлогодних.

### Из Парижа, мая 2.

С. 398–399. Говорят, что некоторое Общество, имеющее у себя в капитале 12 миллионов, обязывается 1) продавать говядину в Париже по 8 су фунт; 2) учредить 2 больших кладбища и брать за каждое погребение только 6 франков; 3) построить новый Оперный дом, который принадлежать будет государству с условием, чтобы оба первые пункты были предоставлены сей компании.

С. 399. Дамы наши носят теперь робы à la Cagliostro, кои суть самое последнее модное платье.

С. 400. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В четверток, мая 21, будет Воксал, в котором представлена будет опера *Новое семейство*.

В пятницу, мая 22, на Петровском театре представлена будет опера *Калиф на час*, а после нее балет.

С. 404. Его Сиятельство граф Остерман объявляет, что на удовлетворение оставшихся майора Ильи Лихарева господ кредиторов из имения его, порученного ему в опеку, имеет быть продажа ... крестьян ... из коих некоторые обучены разным художествам.

Повтор: № 42. 27 мая. С. 420.

## № 41. 23 мая, суббота

С. 410. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, мая 24, в Воксале представлена будет опера *Два охотника*.

Во вторник, 26 числа, представлена будет на Петровском театре большая драма *Титово милосердие* и балет.

<sup>125</sup> Сомерсет-хаус в Лондоне, новое здание строилось в 1776–1796 годах, архитектор У. Чемберс.

**С. 412.** Клавикордный мастер *Ио. Генр. Кобиц* делает новые клавикорды и фортепиано из самых лучших материалов и починивает старые, а живет в том же доме, где жил покойный его брат, в 10 части, под № 137.

*Повтор: № 42. 27 мая. С. 420. № 43. 30 мая. С. 428.*

## **№ 42. 27 мая, среда.**

**С. 415. Из Вены, мая 6.**

Славный придворный стихотворец, *аббат Касту*<sup>126</sup>, который сочинил любимую здесь оперу *La grotto di Trofanio* и разные другие театральные пьесы, получил от Императора в подарок золотую табакерку и бриллиантовый перстень.

**Из Байрейта, мая 6.**

В Майнце арестован один немецкий писатель по имени *Винкоп* за то, что он в журнале своем *Der Deutsche Merkur*<sup>127</sup> вместили некоторые оскорбительные для владетельных немецких князей пьесы. Думают, что он освободится от сего бедствия, просидев несколько времени в тюрьме, ибо он оказывается не столь виновным, а складывает всю вину на 2 своих корреспондентов, которые его ложными извещениями обманули. К тому же и Его Светлость, курфирст Майнцкий любит его за отличные дарования.

**С, 416. Из Гамбурга, мая 15.**

Вновь вышедший реестр Лейпцигской ярмонки бывшей на Святой неделе, простирается до 23 листов. Он содержит в себе <...> музыкальных книг и нот 83 [наименования] <...>

**С. 418. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня в Воксале представлена будет опера *Любовная ссора*<sup>128</sup>.

В пятницу, мая 29, на Петровском театре представлена будет большая опера *Счастливая тоня* и балет и сим спектаклем Театр закрывается для годовых лож, а будут спектакли продолжаться, не в счет годовых, один раз каждую неделю по средам.

<sup>126</sup> Касту Джамбаттиста (1724–1803), итальянский поэт, придворный стихотворец при венском дворе Иосифа II, создал либретто для нескольких опер Дж. Паизиелло («Король Теодор в Венеции»), А. Сальери («Сначала музыка, потом слова»). Здесь речь идет об опере Сальери «Пещера Трофонио», ее премьера состоялась 12 октября 1785 года в Бургтеатре в Вене.

<sup>127</sup> Издателем «Германского Меркурия», первого литературно-художественного журнала в Германии, был К.М. Виланд (1733–1813). Возможно, в объявлении искажена фамилия писателя.

<sup>128</sup> Любовная ссора — малая опера неизвестных авторов. Премьера — 19 июня 1785 г. в Воксале в Москве.





Илл. 15. Ярмарочный театр в Саутворке, Лондон. Графюра Э.Л. Рипенхаузена по оригиналу У. Хогарта. Первая половина XIX в.

С. 419. В приходе Успения на Покровке, в 5 части, 3 квартала, под № 236 продаются <...> хорошие гусли.

Повтор: № 47. 13 июня. С. 461. № 48. 17 июня. С. 471.

### № 43. 30 мая, суббота.

С. 425. Из Лондона, мая 9.

В Невмаркете происходил недавно на Театре, нарочно сделанном для того<sup>129</sup>, кулачный бой или *boxins match*... Несколько тысяч зрителей присутствовало на сем позорище.

Тридцать первого числа мая, 3 и 6 июня будут 3 концерта в память *Генделя*. Число певцов, певиц и музыкантов будет то же, что и в прошлом году<sup>130</sup>. И *г-жа Мара*<sup>131</sup> будет первая певица. Билет за вход в каждый концерт стоит 1 гвинею, сбор употреблен будет в пользу

<sup>129</sup> Временный ярмарочный театр в рыночном городе Ньюмаркет в английском графстве Суффолк.

<sup>130</sup> В 1785 году в Лондоне в Вестминстерском аббатстве в исполнении участвовало 607 музыкантов, из них 330 хористов. См. также: МВ. 1786. № 46. С. 446–447.

<sup>131</sup> Мара Гертруда Элизабет (1749–1833), немецкая оперная певица (сопрано), выпускница лейпцигской певческой школы, руководимой И.А. Хиллером (Гиллером).



престарелых музыкантов, также Вестминстерской и Георгиевой госпитали.

**С. 426. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующий понедельник, июня 1, в Воксале представлена будет опера *Скупой*<sup>132</sup>.

### № 44. 3 июня, среда.

**С. 430. Из Франкфурта, мая 20.**

*Камер-музыкант Гессе* в Брауншвейге<sup>133</sup> сделал в рассуждении фагота такую перемену, что сей инструмент превышает может быть все духовые инструменты. Он переменял несколько клапаны онаго и употребляет кларнетный мундштук. Герцог прибавил к годовому его жалованью 100 талеров, когда он в первый раз услышал его игру.

**Из Гамбурга, мая 21.**

Тринадцатого числа сего месяца скончалась здесь славная актриса *Эсфирь Шарлотта Брандес*, урожденная Кох, после шестимесячной тяжелой болезни<sup>134</sup>. Она родилась в 1742 году в Восточной Пруссии в местечке Ронсинске.

Вчера представлена была на здешнем театре переведенная с российского на немецкий язык комедия *Обманщик*, с великою от всех похвалою. Случай сей, что на Немецком театре представлена российская комедия, осмеивающая такое заблуждение, которое во времена наши к сожалению слишком далеко распространяется, имеющая притом не только отличные нравоучительные, но и театральные изящности, достоин особенного в Истории учености примечания<sup>135</sup>.

**С. 434. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая опера *Тунисский паша*, а после нее новый балет, который еще никогда не был танцован, называемый *Деревенский праздник*. Спектакли продолжаться будут каждую неделю по средам,

В четверток же, июня 4, в Воксале представлена будет малая опера *Аркас и Ириса*<sup>136</sup>.

**ОТЪЕЗЖАЮЩИЕ:** Уволенный от службы статский советник Денис Иванович Фон-Визин и супруга его Катерина Ивановна, при

<sup>132</sup> Скупой, комическая опера В.А. Пашкевича в 1 действии, либретто Я.Б. Княжнина (1782).

<sup>133</sup> О фаготисте Гессе не удалось найти сведений. Не исключено, что это один из родственников знаменитого композитора И.А. Хассе (ок. 1699–1783).

<sup>134</sup> Брандес Эстер Шарлотта (1746–1786), немецкая актриса и оперная певица, дочь прусского чиновника Г.С. Кочина. Работала в театральной труппе Шуца (1764–1768), Зайлера (1768–1775), некоторое время в Риге.

<sup>135</sup> Напомним, «Обманщик», комедия Екатерины II, была сочинена на русском языке, сразу переведена на немецкий язык неким Арндтом.

<sup>136</sup> Аркас и Ириса, опера в 1 действии М. Керцелли на либретто В.И. Майкова (1780).



Илл. 16. Майкл Келли.  
Худ. А. Романи, после 1802

них горничная служанка Теодора Латини, римлянка, камердинер, крепостной человек их, Семен Козмин, лакей Сергей Алексеев, крепостной же человек. (В Киев).

## № 45. 6 июня, суббота.

### С. 439. Из Вены, мая 13.

Библиотека здешнего Университета будет вскоре одной из многочисленнейших в Европе, ибо как ей дано позволение выбирать наилучшие сочинения из всех библиотек уничтоженных монастырей, то в последние 2 года умножилась она почти 100 тысячами книг.

### Из Вены, мая 17.

Славный *тенорист* *Монтпели* из Неаполя, который находится теперь здесь, заслужил всеобщую похвалу, и за прекрасный свой голос принят от Его Величества Императора в оперные певцы с жалованьем по 4 тысячи гульденов на год и готовую квартирую.

### С. 440. Из Берлина, мая 20.

Вчера играна была в здешней Соборной церкви многочисленным оркестром *Генделева Мессиада*. Ее Величество, Королева наша, Принц и Принцесса Прусские, также и прочие пребывающие здесь Принцы и Принцессы Королевского дома, герцог Фредерик Брауншвейгский,

герцог и герцогиня Курландские почтили сие представление своим присутствием. Многочисленное собрание публики приняло также в оном участие<sup>137</sup>.

**С. 442. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, июня 7, в Воксале представлена будет опера *Бочар*.

А в среду, 10 июня, на Петровском театре представлена будет большая комедия *Три султанши* и балет.

*Повтор: № 46. 10 июня. С. 450.*

## № 46. 10 июня, среда.

**С. 446. Из Франкфурта, мая 20.**

Известный *г. Бомарше* прибыл 6 числа сего месяца в Карлсруе и представлен был маркграфу Баденскому<sup>138</sup>.

**С. 446–447. Из Берлина, мая 27.**

О представлении *Генделевой Мессиады*, происходившем за 8 дней пред сим в здешней Соборной церкви, должно заметить следующее: Главное управление над музыкой имел капельмейстер его Светлости, герцога Курляндского, *г. Гиллер*<sup>139</sup>. Весь оркестр состоял из 78 обыкновенных, да 19 больших скрипок<sup>140</sup>, 22 виолончелей, 15 контребасов, 10 фаготов, 12 гобой, 12 флейт, 8 валторн, 6 труб и 2 пар литавр, не считая певцов, число которых простиралось до 100 человек. Арии и речитативы петы были попеременно господами *Кончилиани*<sup>141</sup>, *Тозони*, *Грасси*, *Коли*<sup>142</sup>, *Белласписа*, *г-жею Каррара*, *девицей Эйхнер*<sup>143</sup> и *г. Францом*<sup>144</sup>. Вообще о сем представлении сказать можно, что оно было одно из великолепнейших в своем роде.

<sup>137</sup> См. более ранние объявления: МВ. 1786. № 38. С. 380. № 39. С. 389.

<sup>138</sup> Автор монографии о Бомарше пишет: «Прослышав, что маркграф Баденский был бы не прочь получить доход от старого и весьма внушительного форта Кель, Бомарше ухватился за этот случай и предложил арендовать форт. Маркграф согласился, но потом взял слово назад». См.: *Грандель Ф. Бомарше*. Пер. с франц. Л. Зониной и Л. Лунгиной. М.: Искусство, 1979. С. 109.

<sup>139</sup> См. сноску 113.

<sup>140</sup> Имеются в виду альты.

<sup>141</sup> См. сноску 114.

<sup>142</sup> Келли Майкл (1762–1826), ирландский тенор, один из лучших теноров того времени, прославился не только на родине, но и в Италии, Австрии (как О'Келли, Очелли). В 1783–1787 годах пел в придворном театре в Вене, был знаком с Сальери, Моцартом, Гайдном, Диттерсдорфом.

<sup>143</sup> Эйхнер Адельхайд Мария (1762–1787), немецкая певица, пианистка и композитор, прославилась певческим голосом объемом в 3 октавы и вокальной техникой. Была солисткой Берлинской королевской оперы, пела ведущие роли в операх-seria.

<sup>144</sup> Возможно, другие перечисленные фамилии — это певцы и певицы из итальянской придворной труппы в Берлине.

**С. 448. Из Лондона, мая 19.**

Слышно, что музыкальные представления, кои вскоре даны будут в Вестминстерском Аббатстве в память покойного *Генделя*, превосходить будут бывшие в прошлые 2 года таковые же представления как великим числом музыкантов, так и певцов.

**Из Парижа, мая 19.**

Недавно во Французской комедии освистана была новая пьеса *Скандерберг*<sup>145</sup> так, что актеры не могли ее докончить.

Придворные наши дамы избрали теперь для себя простой и прелестный наряд. Они носят белое платье и шляпы, ленты и прочее, суть того же цвета невинности и чистоты.

**С. 449.** Любопытные известия. В аглинских публичных листах помещен следующий забавный анекдот о славном виртуозе, г. *Генделе*.

Сей музыкант имел такое тонкое чувство слуха, что оркестр, зная его сердитый нрав, настраивал всегда инструменты до его прибытия. Один шутник, который знал слабую сторону *Генделя*, желая повеселиться на его счет, в один день, когда покойный принц Валлийский обещал быть в концерте, спрятался в оркестр и расстроил все инструменты. По прибытии Его Королевского Высочества, *Гендель* дал знак начинать *con spirito*<sup>146</sup>. Но невозможно изобразить ярости, в какую он пришел, слыша несогласное игранье всех вдруг музыкантов. Думая, что сие сделано в насмешку ему, встал с места своего, опрокинул контрабас и взял одну трубу, бросил ее в голову управляющего оркестром с такой силою, что и собственный его большой парик перевернулся и упал к его ногам. Потом, не поднимая его, с открытою головою выступает он, [чтобы] говорить публике. Но от большого гнева не мог сказать ни одного слова и остался недвижим несколько минут, посреди смеха, произведенного смешным и странным положением, в каковом он находился. Принц Валлийский с великим трудом едва мог его уговорить, чтобы он успокоился и занял опять свое место.

**С. 450. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующий четверток, июня 11, в Воксале представлена будет опера *Аркас и Ириса*.

В пятницу на Петровском театре представлена будет опера *Розана и Любим*<sup>147</sup> и балет. Сей спектакль дается на счет актрисы *г-жи Шушериной*<sup>148</sup>, которая покорнейше просит почтенную публику удостоить

<sup>145</sup> Скандерберг (Scanderbeg), трагедия английского писателя У. Хейварда (1733). Возможно, имелась в виду ее новая постановка.

<sup>146</sup> Воодушевленно, с увлечением.

<sup>147</sup> Розана и Любим, «драма с голосами», музыка И.И. Керцелли, текст Н.П. Николева. М., 1781.

<sup>148</sup> Г-жа Шушерина (имя не сохранилось), скорее всего, супруга Якова Емельяновича Шушерина, ведущего актера Петровского театра. В марте 1786 года Шушерин по приглашению И.А. Дмитриевского перешел на

онный своим присутствием, тем паче, что она отъезжая из Москвы, будет играть в последний раз.

### № 47. 13 июня, суббота

С. 457. Из Лондона, мая 23.

Славный, но слепой виртуоз *Станлей*, директор Королевской капеллы, скончался за 2 дня пред сим<sup>149</sup>.

Из Лондона, мая 26.

Завтра и послезавтра будут пробы музыки в Вестминстерском Аббатстве, а в среду будет публичное музыкальное представление в присутствии Короля и королевской фамилии<sup>150</sup>.

В понедельник содержатели здешнего Воксала будут праздновать истечение 50 лет от заведения ими сего сада, причем будет концерт, бал и полевой праздник. За вход каждая персона платит по полугинее<sup>151</sup>.

С. 458. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, июня 14, в Воксале представлена будет опера *Tuza*.

В среду, июня 17, на Петровском театре представлена будет большая драма *Укусник* и новый *Аглинской балет*.

Повтор: № 48. 17 июня. С. 468.

В Театральной типографии подается вновь вышедшая из печати малая пьеса *Остров невольников*<sup>152</sup>.

Повтор: № 48. 17 июня. С. 468. № 49. 20 июня. С. 478.

С. 461. <...> В Новой Басманной, в приходе Петра и Павла, в 16 части, 1 квартала, под № 92, в сей дом желающие могут явиться для обучения мальчика на гусях, который совершенно знает всякую ноту.

Повтор: № 48. 17 июня. С. 471.

петербургскую императорскую сцену. Возможно последний спектакль г-жи Шушериной был связан с ее отъездом в Петербург.

<sup>149</sup> Стэнли Чарльз Джон (1712–1786) – английский композитор и органист. Ослеп в возрасте 2-х лет из-за несчастного случая. Последней работой композитора была Ода на день рождения короля (4 июня 1786), он не услышал свой последний опус, скончался в возрасте 74 лет, 19 мая 1786 г. Дата кончины в ведомостях не точна.

<sup>150</sup> Имеется в виду репетиции «Мессии» Генделя.

<sup>151</sup> Воксхолл-Гарденз, увеселительный сад в Лондоне с середины XVII века до 1859 года. Располагался в Кеннингтоне на южном берегу Темзы, до 1785 года назывался Нью Спринг-Гарденз, ныне от исторического парка осталась небольшая часть.

<sup>152</sup> Мариво П. К де Шамблен. Остров невольников, комедия в 1 действии. Пер. с франц. М. Г. М.: Тип. Хр. Клаудия, 1786.



Илл. 17. Воксхолл-Гарденз в Лондоне в XVIII в.  
Изображение с сайта: <https://ru.pinterest.com/ideas/старый-лондон/906620207224/> (дата обращения: 26.11.2023)

## № 48. 17 июня, среда.

С. 467. Из Лондона, мая 30.

Стечение зрителей, дабы присутствовать на празднестве юбилея Воксального, было вчера ввечеру чрезвычайно велико. До 5 тысяч особ собралось в Воксале в сию прекрасную ночь, и шум продолжался и по восхождении солнца.

Завтра представлена будет в первый раз Вестминстерская музыка.

Из Парижа, мая 29.

Дом *актрисы Гвимард* проигран в лотерее<sup>153</sup>. Она получила за него 300 тысяч ливров.

С. 468. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В четверток, июня 18, в Воксале представлена будет малая опера *Кузнец*.

С. 469. В новозаведенной близ Кузнецкого моста, в доме г. бригадира Полуектова, книжной лавке у книгопродавца и переплетчика Карла Зандмарка в продажу вступили следующие книги: 2) *Остров невольников*, комедия, цена 25 коп в бум., 30 коп. в пер.; 3) *Три сул-*

*танщи*, комедия, цена 45 коп. в бум., 50 коп. в пер.; 4) *Уксусник*, драма, 45 коп. в бум., 50 коп. в пер.; 5) *Калиф на час*, опера, 35 коп. в бум., 40 коп. в пер.; 6) *Счастливая тоня*, опера, 25 коп. в бум., 30 коп. в пер.

*Повтор: № 50. 24 июня. С. 487. № 51. 27 июня. С. 495.*

## **№ 49. 20 июня, суббота.**

**С. 475. Из Берлина, июня 6.**

Из обнародованного г. Гиллером<sup>154</sup> известия о представлении 19 мая в Соборной церкви в Берлине *Генделевой Мессиады* явствует, что сбор простирался до 2537 талеров и 8 грошей; расходы же до 1525 рейхсталеров и 16 грошей, из коих 820 талеров положено в Банк, и проценты с сей суммы употребляемы будут на раздачу бедным вдовам и сиротам, оставшимся после умерших музыкантов, а 291 талеров и 16 грошей роздано тотчас неимущим музыкантским семействам.

**Из Лондона, июня 2.**

Церковная музыка в Вестминстерском Аббатстве представлена была к совершенному удовольствию всех присутствовавших. В 10 часов собрались все зрители, а в половине первого часа прибыли Их Величества, Король и Королева, три старшие принцессы и три принца, да принц Карл Мекленбургский. Его Королевское Высочество, принц Валлийский, не присутствовал на сем представлении, но поехал в Энсом на тамошнее конское ристание. Как скоро Королевская фамилия заняла приуроченные для нее места, то и началась музыка. Невероятным покажется, чтобы толикое число инструментов и певцов, коих число вообще простиралось до 712, могли соблюсти совершеннейшее согласие, ежели бы все присутствовавшие не засвидетельствовали того. Число зрителей было 2600 человек.

**С. 479.** За Никитскими воротами, в 8 части, 3 квартала, под № 305, продается аглинское фортопиано весьма за умеренную цену.

*Повтор: № 51. 27 июня. С. 495. № 55. 11 июля. С. 528.*

## **№ 50. 24 июня, среда.**

**С. 483. Из Лондона, июня 2.**

*Актриса М. Абинждон*<sup>155</sup> нанята за 500 фунтов стерлингов на 14 вечеров играть на Театре г. *Далиса*.

<sup>154</sup> См. сноску 113.

<sup>155</sup> Абингтон Фрэнсис— известная актриса театра Хэймаркет в Лондоне, главная исполнительница шекспировских ролей, начинала карьеру как уличная певица, закончила — светской дамой, вхожей в лучшие дома общества. Буква М. перед фамилией означает не имя, а Мисс.





Илл. 18. Портрет мисс Абингтон.  
Худ. Дж. Рейнольдс

Вчера была в церкви Св. Павла церковная музыка, и зрелище гораздо трогательнее Вестминстерского. Это были 6398 мальчиков и девочек, кои яко сироты добровольными подаяниями благомыслящих особ одеты в новое платье, накормлены, научены и на сооруженном в церкви амфитеатре пред несколькими тысячами собравшихся зрителей прославляли цену благодетельной добродетели, и с молчанием взывали к достаточным особам: поди и ты сделай тоже.

**С. 483–484. Из Лондона, июня 6.**

Происходившая в Вестминстерском Аббатстве музыка была сама прекрасная, а число зрителей больше, нежели в предыдущие собрания. Спрашиванье о билетах было так велико, что директоры в пятницу отказывали уже в оных, поелику в Аббатстве не могли бы уместиться все те, кои требовали билетов. В 10 часов собрались зрители, и внутренность старой готической Соборной церкви представляла неописано прекрасный вид. В 12 часов прибыли Их Величества и королевская фамилия, после чего началась тотчас музыка, хором из Генделевой композиции *Осия*<sup>156</sup>.

<sup>156</sup> Осия – ветхозаветный пророк. Оратории «Осия» у Генделя нет. Возможно, корреспондент имел в виду ораторию «Иисус Навин» («Joshua», 1748).





Илл. 19. День памяти Г.Ф. Генделя в Вестминстерском аббатстве, 1784 год

После сего следовало пение: *Приидите поклонимся*<sup>157</sup> и пр. и хор из *Саула*<sup>158</sup>: *Опояси себя* и пр. Между тем в первом действии превосходила всё сочиненная на Утрехтский мир в 1713 году песнь: *Слава Отцу*<sup>159</sup> и пр. Чем труднее совершенное представление оной, тем к большей чести музыкантов служит, что она сыграна и пропета была весьма прекрасно. Второе действие состояло большей

<sup>157</sup> Скорее всего, имеется в виду кантата Генделя «Приидите воспоем Господу» («O come, let us sing unto the Lord») на слова псалма Давида для камерного оркестра, хора, сопрано, тенора и баса (1718). Произведение было очень популярно в XVIII столетии.

<sup>158</sup> «Саул», драматическая оратория Генделя в 3 действиях на текст Ч. Дженненса (1738).

<sup>159</sup> Те Деум на Утрехтский мир (1713) для хора, солистов (2 сопрано, 2 альты, тенор, бас) и оркестра, из 2-х частей.

частью из *Генделева* пятого большого концерта<sup>160</sup>. Соединенные с оным хоры из *Израиля*<sup>161</sup> были играны, сколь ни трудны они, с отменным рачением.

Третье действие состояло из композиции, которую *Гендель* назвал *Исходом*<sup>162</sup>, и которая наполнена музыкальными красотоми.

*Гарризон*<sup>163</sup>, *Рюбинелли*<sup>164</sup>, а особливо 2-жа *Мара*<sup>165</sup> отличили себя пением. *Таска*<sup>166</sup> и *Парри*, кои пели дуэт *The Lord is a man of war*<sup>167</sup>,

<sup>160</sup> Г.Ф. Гендель. Concerto grosso соч. 6 для трио (двух скрипок и виолончели) и струнного оркестра с клавесином (1739). Приведем слова известного историка музыки, путешественника Ч. Бёрни о пятом концерте D-dur Генделя из опуса 6: «Начало этой пьесы всегда поражало меня мыслью, что она является самой энергичной и характерной из всей музыки, написанной Генделем или любым другим композитором по модели увертюры оперы Лулли; что, кажется, требует судорожного, преднамеренного и военного мастерства... Финал или менуэт этого Концерта так восхищал английских композиторов школы Генделя, что часто считался достойным подражания». См.: *Бёрни Ч.* Отчет о музыкальных представлениях в память о Генделе в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне 26, 27, 29 мая, 3 и 5 июня 1784 года / Пер. и комм. А. Лосевой // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 1. С. 136–166.

<sup>161</sup> Г.Ф. Гендель, оратория «Израиль в Египте» (1738).

<sup>162</sup> Имеется в виду 3-я часть оратории «Израиль в Египте» на текст Ч. Дженненса, в основу либретто были положены тексты Ветхого завета, Исхода и Псалмов Давида.

<sup>163</sup> Харрисон Сэмюэл (1760–1812), английский певец (тенор), дирижер, в 1785–1791 годах был одним из самых востребованных исполнителей на придворных концертах, в том числе в театре Ковент-Гарден. Внимание короля Георга III и музыкантов привлек на Генделевском фестивале 1784 года.

<sup>164</sup> Рубинелли Джованни Мария (1753–1829), итальянский оперный певец-кастрат, дебютировал в 13 лет в Штутгарде, с 1778 года пел в Ла Скала, гастролировал в Лондоне в 1786-м. Сценическая карьера продолжалась до 1800 г.

<sup>165</sup> Мара Гертруда Элизабет (1749–1833), немецкая оперная певица (сопрано). Впервые в Англию попала в 1759 году, отправившись учиться у П. Д. Парадизи; 6 лет училась у И.А. Хиллера в Лейпциге (пению, игре на фортепиано, письму и танцам). Публичные выступления начались в 1771 года, завоевала славу одной из величайших певиц, соперничала с Луизой Тоди. В 1784–1802 г. работала в Лондоне, в 1805 г. переехала в Россию (до 1812). После 1819 г. поселилась в Ливинии, умерла в Ревеле.

<sup>166</sup> Сведений о певце/певице не обнаружено. Вряд ли это была Санта-Таска (Сантина делла Пьета, Сантина Гуистина, Тоска, 1715 –?), итальянская певица (сопрано) и скрипачка, которая училась в Оспедале де ля Пьета в Венеции под руководством А. Вивальди. Также имя Парри найти не удалось, если только в объявлении не допущена ошибка: это мог быть известный итальянский певец-кастрат Франческо Порри (1756?–1830), хотя сведений о его концертах в Лондоне нет.

<sup>167</sup> Дуэт из 2-й части оратории «Израиль в Египте» Генделя.

заслужили всеобщее удивление. Завтра представлена будет *Генделева Мессиада* [*Мессия* — А. Л.-Е.].

**С. 484. Из Парижа, июня 5.**

В тот же самый вечер, когда *кардинал Роган*<sup>168</sup> освобожден из Бастилии, выпущен оттуда и *г. Калиостро*<sup>169</sup>. Барон же *Планта*<sup>170</sup>, шталмейстер Кардинала, не освобожден еще и по сие время.

<sup>168</sup> Роган Луи де (1734–1803), французский кардинал, член Французской академии, был назначен «Великим раздатчиком милостыни Франции» (1777–1786), с 1782 года — главный надзиратель Сорбонны. До своего возвышения при королевском дворе в Париже был князем-епископом Страсбургским, в 1771–1774 г. — посол Франции в Вене. В тот период навлек на себя немилость императрицы Марии Терезии и ее дочери Марии-Антуанетты. Славился любовью к роскоши, богатством, получил прозвище «Красавчик преосвященство». Покровительствовал графу Калиостро, мечтал играть видную роль в королевстве подобно кардиналу Ришелье. После обнаружения подложного письма от королевы, в связи с приобретением якобы для нее бриллиантового ожерелья, был посажен в Бастилию (15 августа 1785 года). Был судим Парламентом 31 мая 1786 года и оправдан под ликующие возгласы толпы, выслан королем из Парижа и лишен должности Великого раздатчика милостыни. Переехал из Парижа в свой дворец в Саверне. Его образ описан в нескольких романах А. Дюма («Жозеф Бальзамо», «Ожерелье королевы»), С. Цвейга («Мария-Антуанетта»), Ж. Бенцони («Ночные тайны королев»).

<sup>169</sup> Калиостро Алессандро (Джузеппе Бальсамо), граф (1743–1795), известный мистик и авантюрист второй половины XVIII века, выдавал себя за астролога и целителя, на проводимых сеансах обещал клиентам возвращение молодости или бессмертие. В 1779-м прибыл в Россию под именем графа Феникса, пользовался покровительством И.П. Елагина и Г.А. Потемкина в течение 9 месяцев. Считается, что комедия Екатерины II «Обманщик» была сочинена с намеком на Калиостро. Покинув Петербург, посетил Варшаву и Страсбург, потом приехал в Париж. Во время скандала с ожерельем был посажен в Бастилию вместе с женой. В «Мемориале» кардинала Рогана был объявлен невиновным. Выпущен из Бастилии, переселился в Лондон, там опубликовал «Письмо к французскому народу», где предсказал скорую революцию. В 1789 году вернулся в Италию, был приговорен к публичному сожжению, которое папа Пий VI заменил пожизненным заключением. Умер в замке Сен-Лео.

<sup>170</sup> Планта, барон (?-?), секретарь кардинала Рогана, разрабатывал планы реформ для Франции. Видя немилость королевы к кардиналу, хотел устранить для своего патрона это препятствие.



Илл. 20. Жанна де Ла Мотт  
Неизв. художник



Илл. 21. Кардинал Луи де Роган  
Неизв. художник



Илл. 22. Портрет Николь д'Олива  
Гравюра по работе неизв. художника

*Девушка Олива*<sup>171</sup> будет жить, по повелению правительства, в каком-нибудь монастыре, для избежания всякого неблагоприятного от публики суждения.

*Филетт* и *г-жа де ла Мотт*<sup>172</sup> находятся в Парламентской тюрьме.

Впрочем, повеление королевское, которым отсрочивается исполнение определения Парламента, соблюдается еще в своей силе. Здесь думают и по сие время, что *г-жа де ла Мотт* заключена будет на всю жизнь в одном монастыре в Гвингамме, небольшом городе в Нижней Бретани. Когда она в субботу вечером размышляла в тюрьме об учиненном над нею приговоре, то хотела уринальником лишить себя жизни, и действительно проломила себе оным голову.

Мнение тех, кои утверждали, что Кардинал сослан будет в ссылку, было не без основания. В пятницу прибыл к нему от стороны Его Величества, короля, господин барон Бретель, потребовал от него, чтобы он сложил с себя звание Великого Милостинособирателя Франции и сопряженные с сим достоинством Ордены, и вручил ему королевское повеление, что Король посылает его в ссылку в одно из подчиненных кардиналу Аббатств, называемое Шез-Дье. Письмо Короля к барону Бретелю есть следующего содержания:

- <sup>171</sup> Д'Олива Мари Николь (1761–1789), французская проститутка, мемуаристка. Считается, что внешне походила на королеву. В 1784 г. близко сошлась с Николасом де Ла Моттом, супруги де Ла Мотт наняли девушку Олива, чтобы она выдала себя за королеву Марию Антуанетту при важной встрече с кардиналом Роганом в королевском саду. Это было начало мошенничества, известное как скандал с ожерельем королевы. 16 октября 1785 г. Николь д'Олива была арестована в Брюсселе и перевезена в Бастилию, в тюрьме она родила ребенка. Отец новорожденного – сын купца Боссара – также был арестован, но вскоре выпущен из тюрьмы. На суде д'Олива была оправдана, заявив о незнании смысла порученного ей дела.
- <sup>172</sup> Ла Мотт де Жанна (урожд. де Валуа, 1756?–1791), графиня-авантюристка, выдававшая себя за наследницу внебрачного сына французского короля Генриха II, была любовницей кардинала де Рогана, входила в окружение королевы Марии-Антуанетты, принимала участие в авантюрах Калиостро. В 1785–1786 годах была главной обвиняемой по делу о бриллиантовом ожерелье. Ее супруг граф де Ла Мотт сбежал из Франции, взял с собой бриллиантов на 100 тысяч таллеров (МВ. 1785. № 83. С. 905). Переехав в Лондон, он продал ювелирам по частям бриллиантовое ожерелье (МВ. 1785. № 88. С. 945). Жанна де Ла Мотт была осуждена на пожизненное заключение. Ее клеймили в плечо как преступницу, она бежала из тюрьмы и в Лондоне опубликовала мемуары и памфлет, направленный против французской Королевы и придворных («*Vie de Jeanne de Saint-Rémy, de Valois, comtesse de la Motte etc., écrite par elle-même*»: «Жизнь Жанны де Сен-Реми, де Валуа, графини де ля Мотт и т.д., описанная ею самой»). Памфлет графини был известен во Франции, настроил общество против Марии-Антуанетты, что повлияло на революционные события. Покончила жизнь самоубийством.

— «Господин Барон Бретель! Как Хранитель печати уведомил меня об определении Парламента по делу о склаваже, которым некоторые из обвиненных освобождаются из-под ареста, то вы прикажите моим именем губернатору Бастильскому освободить господина кардинала Рогана и Каллиостро. Поелику же Королеве, моей супруге, нанесено делом о склаваже, которого господин Кардинал был одним из главнейших орудий, великое оскорбление; то вы подите к нему, потребуйте от него Моим именем, чтобы он сложил с себя звание Великого Милостинособирателя Франции и сопряженные с сим достоинством Ордены, и вручите ему прилагаемое здесь письмо, которым Я посылаю его в ссылку в его Аббатство Шез-Дье, где он, как Я надеюсь, не будет иметь большой компании, и куда он поедет через 3 дни. Каллиостру же прикажите объявить, чтобы он выехал из Парижа в 24 часа, а из Франции в 3 недели. Вы можете обнародовать сие письмо и пр.».

**С. 486. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В четверг, июня 25, в Воксале представлена будет малая опера *Два охотника*.

В пятницу на Петровском театре представлена будет комедия *Генриетта* и балет.

## **№ 51. 27 июня, суббота.**

**С. 490. Из Вены, июня 7.**

Славный композитор *Сарти*<sup>173</sup> получил от Императора за последнюю свою ораторию, представленную в Лаксембурге, 200 червонцев в награждение.

**С. 492. Из Лондона, июня 9.**

Вчера происходила последняя в нынешнем году музыка в Вестминстерском Аббатстве в присутствии Короля и королевской фамилии. Считают, что все 4 музыкальные представления принесли, по крайней мере, 10 тысяч гиней. Три младых королевских принца, которым на прошедшей неделе пожалован Орден голубой подвязки, присутствовали все в Аббатстве.

**С. 494. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В понедельник, июня 29, будет Воксал, причем сожжен будет большой фейерверк.

<sup>173</sup> Сарти Джузеппе (1729–1802), итальянский композитор, много лет служивший в Петербурге (с 1784) в итальянской оперной труппе и у Г.А. Потемкина (1787–1791). Возможно, речь идет об оратории «*Miserere*», сочиненной композитором еще до приезда в Россию. Не сохранились сведения об отъезде Сарти в этот период из Петербурга, и каким образом он получал в Вене награждение. Лаксенбург — ныне предместье Вены, в нем находился императорский загородный дворец-замок.





Илл. 23. Церковь Иоанна Богослова в Бронной слободе. Фото нач. XX века

## № 52. 1 июля, среда.

С. 500. Из Лондона, июня 13.

Одна богатая дама, которая недавно здесь скончалась, отказала Лондонской госпитали все свои дорогие камни, жемчуг, перстни, серебряную посуду, музыкальные инструменты <...> Все сие продано будет в пользу госпитали<sup>174</sup>...

С. 503. Г. Стабингер, сочинитель музыки оперы *Счастливая тonya* чрез сие извещает, что он, будучи ободрен благоволением почтенной публики, трудится переложением помянутой оперы на клавишиную ноту, которая окончится в начале июля месяца. Он будет ее выдавать по подписке, которая стоит 6 руб. Притом покорнейше просит любителей музыки, которые благоволят сделать ему честь подписаться, присылать с запиской о своем имени к нему, а чрез сие он может узнать, сколько потребно экземпляров для господ подписывающихся. Он живет в доме Петра Ивановича Унковского,

между Тверских и Никитских ворот, в приходе Иоанна Богослова в Бронной, в 8 части, 5 квартала, под № 369.

Повтор: № 56. 15 июля. С. 538.

#### № 53. 4 июля, суббота

С. 505–506. [О празднестве в Кусково]. Оный обелиск, сделанный из российских мраморов <...> привезен в целости в село Кусково, где определенное для него место по наступлении весны выравнено. А минувшего июня 27 дня, в незабвенную память Высокомонаршего Ея Императорского Величества к Хозяину сего села благоволения, сей великолепный обелиск на назначенное место воздвигнут<sup>175</sup>. <...> Ознаменован день сей великолепным торжеством ... 28 числа пригласил он [П.Б. Шереметев — А. Л.-Е.] более 200 знатнейших обоего пола особ, находящихся в столице и в окружности ее на бал и ужин. По съезде гостей приглашены были они в Театр, в котором представлена новая *опера Февей*, сообщенная к нему и с музыкой из Санкт-Петербурга, которой приятность, соединяясь с величайшим искусством действующих, приводила зрителей в восхищение.

По окончании оперы, все находящиеся в Театре особы приглашены были хозяином в галерею большого дома, которые, проходя в оную из Театра, удивлены были приятной нечаянностью, нашед в большой оранжерее открывшийся уже воксал, в коем находилось до 300 обоего пола персон, как благородного дворянства, так купцов и всякого рода иностранцев, в Москве находящихся. Они, будучи приглашены по билетам, угощаются были тут различным холодным кушаньем и напитками и танцевали за полночь. Наконец, приглашенные хозяином из Театра гости вошли в галерею, где начался бал и продолжался до 11 часов ночи, во время которого многие знатные обоего пола особы находили удовольствие гулять как по садам, так и в шлюпках и баржах по большому пруду, на котором стояла на якоре сделанная вновь в Санкт-Петербурге прекрасная яхта, украшенная разными флагами. Сей новый предмет, в первый еще раз в окружности Москвы показавшийся, производил отменное в зрителях удовольствие, а особливо в то время, когда сие судно с поднятыми парусами по пространству Кусковского пруда беспрепятственно действовало, производя пальбу из своих пушек.

<sup>175</sup> Текст надписи для обелиска составлен самой императрицей: «Екатерина II пожаловала Графу Петру Борисовичу Шереметеву в 1785 году, во время бытности его губернским Предводителем Московского Дворянства». Напомним, что в 1785 году императрица посетила Кусково и осталась весьма довольна оказанным хозяином приемом.





Илл. 24. Обелиск в Кусково. Современное фото

При наступлении ночи, по данному пущенною ракетой сигналу, в короткое время осветился весь сад, причем наибольшее привлекали на себя особенное зрителей внимание искусно иллюминированные разными огнями как вновь воздвигнутый обелиск, так оранжерея и яхта. Тихость прекрасной летней ночи, сопровождаемая благоуханным и ароматным воздухом, от расставленных по всему саду оранжевых деревьев, услаждали чувства всех и каждого, а притом и великое множество стекшегося в сей день отовсюду народа всякого звания, которому доставлены были разного рода забавы и невозбраняемо было гулять по всему просторному Кусковскому саду, составляло наиприятнейшее и великолепнейшее для глаз зрелище.

В исходе 11 часа зажжен был посреди пруда фейерверк, представляющий вид Всемилоостивейше пожалованного великолепного обелиска в точной его величине, с изображением в середине онаго вензлового имени Екатерины II, Премудрой России обладательницы. Причем пущено было множество ракет и лусткугелей<sup>176</sup> разных.

<sup>176</sup> Пиротехническое устройство, которое доставляется на определённую высоту выстрелом из мортиры, в небе оно раскрывается, разбрасывая горящие звёзды, создавая огненный рисунок в виде огромного шарообразного цветка.

В продолжение фейерверка накрыты были столы в галерее и в разных комнатах по числу званых гостей, на которых поставлено было с большим искусством выработанное аллегорическое филе, весьма торжеству сему приличествующее. По окончании фейерверка, приглашены были гости к вечернему столу, в продолжение которого, принадлежащая хозяину вокальная и инструментальная музыка отменным искусством и приятностью своею пленяла слух всех присутствовавших. При питии же за Высочайшее здравие Ея Императорского Величества, яко великолепного торжества сего Виновницы, и Их Императорских Высочеств, производилась пушечная пальба с берега пруда и с яхт. Словом, особенное внимание хозяина к угощению гостей своих, которых зрение, слух и вкус услаждены были всем, произвело в них совершенное удовольствие и они, оказав благодарность хозяину за угощение, разъехались в 2 часа по полуночи.

**С. 508. Из Австрии, июня 14.**

Между увеселениями Двора Его Величество Император давал несколько раз музыкальную академию. Один раз случилось, что сильный ветер дул в той галерее, где было сие музыкальное представление, почему Его Величество и сказал, чтобы оно переведено было в другую комнату, и чтобы музыкальные инструменты и ноты туда отнесены были. Вследствие чего все взяли что-нибудь и пошли туда, исключая капельмейстера, который был столько на сей раз горд, что посчитал, что он унизит себя таковою услугою. Монарх, приметив то, взял сам 2 скрипки и сказал ему: «Я думаю, что вы не видали сих скрипок, в противном случае вы вместо меня отнесли бы их». — Сии слова привели капельмейстера в великое замешательство и стыд<sup>177</sup>.

**С. 509. Из Парижа, июня 16.**

Филетт<sup>178</sup> сидит спокойно в своей тюрьме [Бастилии. — А. Л.-Е.], играет на флейте и поет.

**С. 510. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, июля 5 дня, в Воксале представлена будет новая опера, которая никогда еще здесь не была играна, называемая *Черевики*<sup>179</sup>.

<sup>177</sup> Австрийским императором тогда был Иосиф II, придворным капельмейстером у него служил Джузеппе Бонно (с 1774-го по 1788 год).

<sup>178</sup> Филетт — один из участников заговора против французской королевы Марии Антуанетты («дело о бриллиантовом ожерелье»). Филетта приговорили к высылке из Франции в Швейцарию, где его ожидал суд по предыдущему преступлению и казнь.

<sup>179</sup> Черевики (*Les sabots*), комическая опера в 1 действии, музыка Э.Р. Дуни, текст М.Ж. Седена, пер. с франц. В.А. Левшина. Рукопись СПбТБ.

**№ 55. 11 июля, суббота.**

**С. 521–522.** [О празднестве в Петергофе дня восшествия на престол Ея Императорского Величества]. Пред Дворцом чинено поздравление от Гвардии полков музыкою на трубах с литаврами и барабанным боем. <...> Во время стола при питии за здоровье ... выпалено с Петергофской батареи из 51 пушки, и в продолжении стола в зале играла итальянская вокальная и инструментальная музыка с хором придворных певчих.

[Также и 29 июля, в день именин Павла Петровича]. Выпалено из 31 пушки, в зале ж играла итальянская вокальная и инструментальная музыка с хором придворных певчих... С вечера и за полночь все петергофские сады ... иллюминированы были разными огнями, и в продолжение маскарада в нижнем саду в разных местах играла духовая музыка.

**С. 525. Из Парижа, 23 июля.**

*Господин Филидор*, который давно уже не выдавал никаких музыкальных пьес, положил на ноту новую оперу *Фемистокл*<sup>180</sup>, которая при первых представлениях принята весьма холодно, хотя все хвалили музыку. Содержание оперы есть причиной тому, что сия пьеса не принята от публики благосклонно.

**С. 526. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, июля 12, в Воксале представлена будет во второй опера *Черевики*.

**№ 56. 15 июля, среда.**

**С. 536.** В Аглинских публичных листах помещен следующий пример силы национальной музыки: в 1720 году некто, по имени *Карл Моллей*, сочинил комедию под титулом *Офицеры на половинном жалованье*<sup>181</sup>. Ее приняли на Друриландском театре и роль старухи из нее дали одной старой ирландке по имени *Фриер*, которая отстала от театра еще в государствовании Карла II. В объявлении о сем спектакле между прочим сказано было следующее: «Роль леди Ричлов представлена будет г-жею *Пегги Фриер*, которая в последние 50 лет не играла ни на каком театре». — Собрание было многочисленное, и престарелая актри-

<sup>180</sup> Фемистокл, опера (лирическая трагедия) в 3 действиях Ф. А. Д. Филидора (1785), либретто Э. Мореля де Шедевиля по П. Метастазию. Впервые была исполнена в Фонтенбло 13 октября 1785, в Парижской опере (Королевской академии музыки) – 23 мая 1786. Содержание повествует о предводителе 300 спартанцев в Греции.

<sup>181</sup> Моллой Чарльз (?–1767), ирландский журналист, посредственный драматург. Из трех поставленных пьес, самый большой успех у него имели «Офицеры с половинным жалованьем» (1720), спектакль возобновлялся до XIX века.

са действовала весьма хорошо. По окончании же пьесы захотели, чтобы она протанцевала какой-нибудь веселый танец. Восьмидесятипятилетняя старость и сопряженные с сим возрастом слабости подавали повод сомневаться, чтобы она решилась на сие, но как скоро оркестр заиграл один Ирландский национальный танец, то она почувствовала себя как бы оживленною и протанцевала его с таким искусством и проворством, как было бы в 25 лет. *Мисс Фриер* наслаждалась совершенным здоровьем до 117 лет от рождения своего и умерла уже в 1747 году.

**ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня на Петровском театре представлена будет большая драма *Титово милосердие* и при ней балет. В воскресенье же будет Воксал и большой фейерверк.

## № 58. 22 июля, среда.

### С. 543. Из Австрии, июля 1.

Отправляющаяся в Санкт-Петербург *певица Банти*<sup>182</sup> показала недавно в Вене опыт своего искусства в пении. Голос ее столь прелестен, что никогда здесь такового не слышали. Монарх наш ей подарил 100 червонцев.

**С. 544. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая комедия *Евгения*<sup>183</sup> и балет, называемый *Арлекин, рождающийся из устрицы*.

**ПРИБАВЛЕНИЕ.** Список обучающихся в Императорском Московском университете и Гимназиях онаго, которые в бывшее июня 30 дня сего 1786 года, приватное собрание за их прилежание и оказанные в науках успехи произведены в студенты и получили в награждение медали и книги.

### Л. 3. Из музыкального класса:

Матвей Сергеев, Василий Померанцев — из скрипичного.

Иван Груне, Егор Сапожников — из флейтового.

Французский язык преподавали г. Капмартень, г. Бодуэнь, г. Соц, г. Шампо, г. Пенсемаль.

<sup>182</sup> Банти Бриджид (1757–1806), итальянская певица (сопрано), была дочерью уличного музыканта, пела в Париже с 1778 года, в Вене с 1780, в Венеции, Милане, Турине, Неаполе, Мадриде, в начале 1790-х стала примадонной лондонского Королевского театра. Была самоучкой, по преданию, разучивала сложные вокальные партии со слуха.

<sup>183</sup> *Евгения*, комедия в 5 действиях П. О. Бомарше. Пер. с франц. Н. Пушкинова. СПб., 1770.



Илл. 25. Портрет Бр. Банти-Джорджи.  
Худ. С. Копли. 1796

### № 59. 25 июля, суббота.

С. 547. В Москве, июля 25.

Рескрипт Императрицы о назначении в Москве и Московской губернии главнокомандующего Петра Дмитриевича Еропкина<sup>184</sup>.

С. 552. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, сего июля 26 дня, в Воксале представлена будет опера *Говорящая картина*.

### № 60. 29 июля, среда.

С. 560. Сего дня на Петровском театре представлена будет большая комедия *Хвастун*<sup>185</sup> и балет.

<sup>184</sup> В 1788 году московский градоначальник П.Д. Еропкин попросил митрополита Киевского и Галицкого прислать ему певчих из Киева. Выбор пал на А.Л. Веделя, который был отправлен в Москву с двумя другими малолетними певчими. Формально Ведель был зачислен на службу на строительстве в Кремле помещения «присутственных мест» (с 17 марта 1788 по 27 мая 1791). См. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Ведель,\\_Артемий\\_Лукиянович#Работа\\_в\\_Москве](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ведель,_Артемий_Лукиянович#Работа_в_Москве) (дата обращения: 26.11.2023).

<sup>185</sup> Хвастун, комедия в 5 действиях в стихах Я.Б. Княжнина. СПб., 1786.

### № 61. 1 августа, суббота.

С. 568. В следующее воскресенье, августа 2, в Воксале сожжен будет большой фейерверк.

### № 63. 8 августа, суббота.

С. 582. Из Лондона, июля 14.

За несколько дней пред сим умерла в Париже здешняя актриса, *Мистрис Робинзон*, которая славилась здесь своим щегольством и любовными приключениями. Она жила здесь весьма пышно и вместо того, чтобы сберечь для себя что-нибудь, преждевременная ее смерть была вместе концом ее печали и бедности, коими она напоследок угнетаема была.

С. 584. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, августа 9, в Воксале представлена будет новая опера, которая никогда еще не была играна, называемая *Садовники*<sup>186</sup>, в 2 действиях.

### № 65. 15 августа, суббота.

С. 600. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, августа 16, в Воксале представлена будет опера *Бочар*.

С. 601. Продаются самой лучшей работы фортепиано с флейтами. Желаящие купить, оные видеть и о последней цене осведомиться могут на Чистом пруде, в доме графа Сантья, у служителя Александра Волохова.

Повтор: № 67. 22 августа. С. 617. № 69. 29 августа. С. 634.

### № 66. 19 августа, среда.

С. 605. Из Австрии, июля 23.

Его Величество повелел, чтобы впредь ни один ремесленник не принимал к себе в науку мальчика, который не пробыл 2-х лет в Народных Училищах и не имеет письменного свидетельства от своего учителя о своем прилежании и благоповедении.

Из Австрии, июля 26.

Новая опера *г. фон Диттерсдорфа*, называемая *Der Apotheker und der Doctor*<sup>187</sup>, возбудила здесь всеобщее удивление и представлена

<sup>186</sup> Садовники, опера (комедия лирическая) в 2 действиях, музыка Приюдана, текст Б. Давеня. Вольный пер. с франц. В.А. Левшина. Рукопись 1786 года хранится в СПбГБ.

<sup>187</sup> Аптекарь и доктор (Доктор и аптекарь), комическая опера (зингшпиль) К. фон Диттерсдорфа (1786). В период 1786–1798 он исполнялся на венских императорских сценах 72 раза. См.: Бубеева С.Б. «Доктор и аптекарь» Карла Диттерса фон Диттерсдорфа: зингшпиль или опера-буффа? // Исследования молодых музыковедов: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных: сборник статей по материалам





**Илл. 26.** Антонио Сальери. Гравюра К.Т. Риделя по рис. Г.Э. Штайнхаузера фон Трауберга, 1802

была 3 раза перед многочисленнейшим собранием. Сами итальянцы говорят, что музыка немецкого композитора есть совершеннейшее в своем роде произведение.

**С. 607. Из Лондона, июля 29.**

Наконец Немецкой драматической музе оказана честь, каковой она еще никогда не имела, ибо на сих днях на Гаймаркетском Театре<sup>188</sup> представлена немецкая комедия в аглинском одеянии. Это была Лессингова комедия *Minna von Barnhelm*<sup>189</sup>, которая на аглинском языке преобразена в *The Dilbanded Officer*, или *Отставной офицер*.

XIII Международной научной конференции студентов и аспирантов, апрель 2020 года. М.: РАМ имени Гнесиных, 2020. С. 309–318.

<sup>188</sup> Королевский театр Хеймаркет в Вестминстере, один из старейших лондонских театров (с 1720 года, королевским стал называться с 1767-го). Существующее ныне здание построено архитектором Дж. Нэшем; старый театр до 1821 года располагался в ином месте.

<sup>189</sup> Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье, комедия в 5 действиях Г.Э. Лессинга (1767).

С. 608. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующую пятницу, августа 21, по требованию некоторых здешних знатных особ, представлена будет на Петровском театре драма *Титово милосердие* и при ней балет.

### № 67. 22 августа, суббота.

С. 611. Из Санкт-Петербурга, августа 14. [О празднестве на Красной мызе Александра Александровича Нарышкина 9 августа]. Во время обеденного стола продолжались разные хоры музыки, и при питии за Высочайшее Ея Величества здравие производилась пушечная пальба.

#### С. 612. Из Австрии, августа 2.

Императорский королевский *капельмейстер Сальери* трудится теперь над положением на ноту новой оперы *господина Бомарше*, называемой *Тарар*<sup>190</sup>. О сем просили его из Парижа, куда он и отправится, докончив свою работу. Слышно, что опера весьма понравилась Ее Величеству, французской королеве, хотя и заподлинно известно, что сие новое творение *г. Бомарше* содержит в себе не много ласкательного для государей и вельмож.

#### Из Франкфурта, августа 5.

В письмах из Парижа уведомляют, что туда возвратился недавно из Лондона славный тамошний *танцовщик Вестрис-младший*<sup>191</sup>. Он за короткое время пребывания своего в Англии собрал 48 тысяч ливров.

С. 616. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, августа 23, в Воксале представлена будет малая опера *Минутное заблуждение*<sup>192</sup>.

<sup>190</sup> Тарар, опера в 5 действиях с прологом А. Сальери на либретто П.О. Бомарше. Премьера в Париже в 1787 г. По заказу австрийского императора Иосифа II для постановки в Вене опера была положена на итальянское либретто Л. да Понте и названа «Аксур, царь Ормуза» (венский Бургтеатр, 1788). В этом варианте она долго продержалась на сценах Европы. Свое либретто Бомарше предназначал Глюку, но тот отказался и передал заказ своему ученику. В период работы над оперой Сальери жил в доме Бомарше, драматург вмешивался в процесс сочинения, наставляя композитора «на путь истинный». По словам Бомарше: «Он имел мужество отказаться ради меня от множества музыкальных красот, которыми блистала его опера, единственно потому, что они удлиняли сцены и замедляли действие; но за эти жертвы его вознаграждает мужественный и энергичный стиль, а также стремительный и гордый тон всего произведения». См.: *Нечаев С.Ю.* Сальери. М.: Молодая гвардия, 2014. С. 92, 94.

<sup>191</sup> Вестрис Огюст (1760–1842) – балетный виртуоз, считался лучшим танцором своего времени, был прозван парижанами «Богом танца».

<sup>192</sup> Минутное заблуждение, французская одноактная опера, текст Ж.М. Монвеля, музыка Н. Дездеда, пер. кн. И.С. Хилкова. Рукопись в СПбГБ.



### **№ 68. 26 августа, среда.**

**С. 624. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет опера *Счастливая тоня* и балет.

### **№ 69. 29 августа, суббота.**

**С. 627.** Об объявленном в России трауре на 6 недель в связи с кончиной Фридриха II, короля Прусского<sup>193</sup>.

**С. 632.** В следующее воскресенье, августа 30, будет последний Воксал и в оном сожжен будет большой фейерверк.

**С. 634.** Аттестованного разных языков и наук учителя, желающего дать партикулярные уроки и умеющего притом учить играть на арфе и на клавикордах по нотам, можно сыскать в 16 части, 3 квартала, под № 277.

*Повтор: № 70. 2 сентября. С. 642. № 71. 5 сентября. С. 632 (так!).*

### **№ 70. 2 сентября, среда.**

**С. 640. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, сего сентября 6, по требованию почтенной публики будет еще Воксал, и в оном представлена будет опера *Несчастье от кареты*, а 14 числа сего месяца откроется Петровский театр для годовых лож.

### **№ 71. 5 сентября, суббота.**

**С. 643 (623).** [По предложению нового главнокомандующего Москвы П.Д. Еропкина учреждается и открывается Главное Училище<sup>194</sup>] и несколько народных школ как в Москве, так и в окрестности оной находящихся городах.

**С. 650. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, сего сентября 6, по требованию почтенной публики, будет еще Воксал, и в оном представлена будет опера *Черевики*, а 14 числа сего месяца откроется Петровский театр для годовых лож.

**С. 631.** В 6 части, 2 квартала, под № 181 продается фортопиано с органами... двухместные щегольские дрожки. Да продаются же

<sup>193</sup> Король Фридрих II правил 46 лет (с 1740-го по 1786-й). Ему наследовал Фридрих Вильгельм II. В течение 6 недель траура было определено: «звонить в колокола, публичная музыка и даже игранье на органах в церкви и всякие увеселения пресекутся». — МВ. № 71. 5 сентября, С. 647 (страница при печати указана неверно как 647).

<sup>194</sup> Главное Училище и народные школы в России находились в ведении Приказа Общественного призрения.

имеющиеся в подмосковной вотчине по Володимерской дороге от Москвы в 16 верстах в сельце Горенках<sup>195</sup> большие органы...

*Повтор: № 72. 9 сентября. С. 639. № 74. 16 сентября. С. 656.*

### **№ 72. 9 сентября, среда.**

**С. 638. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующий понедельник, сентября 14, откроется Театр для годовых лож спектаклем № 51, на котором представлена будет новая драма, которая никогда еще не была играна, называемая *Зоа*<sup>196</sup> в 3 действиях, а после нее балет.

*Повтор: № 73. 12 сентября. С. 646.*

### **№ 73. 12 сентября, суббота.**

**С. 640. Из Санкт-Петербурга, сентября 1.**

О праздновании праздника Ордена Св. Александра Невского и теозоименитства вел. кн. Александра Павловича. — Во время стола играла итальянская инструментальная музыка с хором придворных певчих.

**С. 646.** Чрез сие объявляется почтенным членам Редута<sup>197</sup>, что сего сентября 17 дня, то есть в четверг, начнутся редуты на прежнем основании.

*Повтор: № 74. 16 сентября. С. 654.*

### **№ 74. 16 сентября, среда.**

**С. 654. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая опера *Счастливая тоня* и балет.

### **№ 75. 19 сентября, суббота.**

**С. 658. Из Потсдама, сентября 1.**

Торжественное погребение тела покойного короля<sup>198</sup> назначено быть 9 числа сего месяца, к чему чинятся уже всякие приготовления.

<sup>195</sup> Усадьба Горенки по Владимирской дороге принадлежала семейству Разумовских. По-видимому, в 1786 году Горенками, как и именем Петровско-Разумовским, управлял Алексей Кириллович Разумовский (1748–1822). Он был женат на Варваре Петровне Шереметевой. Его брат Андрей Кириллович Разумовский в 1786 году служил по дипломатическому ведомству в Стокгольме. См.: Кириллина Л.В. Бетховен и русские меценаты. М.: Бослен, 2022. С. 116–117.

<sup>196</sup> Зоа, драма в 3 действиях Л.С. Мерсье, пер. с франц. А.Ф. Малиновского. М., 1789.

<sup>197</sup> Редут (устар.) — клуб, вокзал, собрание и дом для общественного увеселения.

<sup>198</sup> Фридрих II Великий завещал похоронить себя в Санг-Суи в могиле рядом с любимыми собаками. Его преемник Фридрих Вильгельм II велел похоронить усопшего короля в Потсдамской гарнизонной церкви, рядом с его отцом Фридрихом Вильгельмом I.



Илл. 27. Гарнизонная церковь в Потсдаме. Худ. К. Хазенпflug, 1827

Церковь освещена будет несколькими тысячами траурных лампад... <...> Окошки домов по улице, по которой будет шествие от Королевского Дворца до гарнизонной церкви и коих число не с большим 300, все уже заблаговременно наняты любопытными зрителями и в верхних этажах заплачено за каждое окошко по 10, а в нижних по 8 талеров. Сверх того, по улице сделаны по обеим сторонам высокие подмостки в 7 рядов, где также за каждое место платят по 1 талеру.

Вчера происходила в доме королевского капельмейстера, г. *Рейхардта*, проба *Латинской траурной кантаты* его сочинения<sup>199</sup>, которая 9 числа будет играна в Потсдаме при торжественном погребении тела покойного короля.

**С. 662. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, сего сентября 20, представлена будет драма *Взятие острова Сент-Люции*<sup>200</sup>, а после нее новая опера, которая на здешнем театре не была еще играна, называемая *Садовники*<sup>201</sup>.

<sup>199</sup> Рейхардт И.Ф. Реквием на 6 голосов, [хора и оркестра. — А. Л.-Е.], 1786. Реквием был исполнен в церкви на отпевании Короля.

<sup>200</sup> Взятие острова Сент-Люции, драма в 1 действии К.И. Миллера фон Фридберга. Пер. с франц. А.И. Дмитриева. Изд.: Взятие св. Лукии, Антильского американского острова. СПб., 1786.

<sup>201</sup> См. сноску 187.

В среду спектакля не будет, а будет оный 22 числа, то есть во вторник, и в оном представлена будет новая большая драма с музыкой, переведенная с французского языка, и которая никогда еще здесь не была играна, называемая *Генрих IV*<sup>202</sup>, а после нее представлен будет новый балет *Дон Жуан*, сочинения г. И. Морелли<sup>203</sup>. По окончании же спектакля будет первой маскарад.

ПРИБАВЛЕНИЕ. Список обучающихся в учрежденном при Императорском Московском университете Благородном Пансионе [от 30 июня].

**№ 76. 23 сентября, среда.**

**С. 667. Из Бранденбургии, сентября 5.**

Говорят, что немецкий язык введен будет при нашем Дворе во всеобщее употребление и во всех делах и разговорах будет употребляем. Подаваемые прошения должны писаны быть на немецком языке, и Его Величество Король ответствовал на поданное от Академии Наук на французском языке представление по-немецки.

**№ 77. 26 сентября, суббота.**

**С. 676. Из Вены.**

Его Величество Император запретил впредь всякое хоральное пение Орденам духовным, поелику от оного многие духовные особы преждевременно соделываются неспособными для службы отечества и теряют голоса свои и здоровье<sup>204</sup>.

<sup>202</sup> Генрих IV, или баталия при Иври, опера в 3 действиях Ж.П.Э. Мартини-Шварцендорфа, текст В. Розуа. Пер. с франц. В.А. Левшина. Опера была показана в Петербурге в ноябре 1784 года.  
См.: Соколова А.М. Хронологические таблицы. С. 388.

<sup>203</sup> Возможно несколько вариантов: 1) это был балет «Дон Жуан» с музыкой К. Каноббио, постановка Ф. Розетти (премьера – Петербург, 1781), 2) балет «Дон Жуан» с музыкой М. Медведева (?) (премьера – Петербург 1783); 3) балет «Дон Жуан» Дж. Саломони с неизвестной музыкой (премьера – Москва, ноябрь 1784). Последний вариант кажется наиболее убедительным. В любом случае Морелли для сцены Петровского театра мог адаптировать постановку другого балетмейстера. Либретто балета скорее всего ориентировалось на либретто Р. де Кальцабиджи, созданное для «Дон Жуана» К.В. Глюка (1761, постановка Г. Анджелини). В ряде источников балет приписывается балетмейстеру Ф. Морелли, считается, что в объявлении перепутан инициал. См.: Соколова А.М. Хронологические таблицы С. 390; Добровольская Г.Н. Балет // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 107. Балетмейстер И. Морелли также упоминается в МВ. 1785. № 11. С. 134, и в сноске 66 настоящей публикации.

<sup>204</sup> Непонятное постановление Иосифа II. Может быть под «хоральным пением» имелось в виду многоголосное пение в итальянской традиции с вокальными партиями, предназначенными для голосов кастратов? Оно требовало определенного мастерства и виртуозности исполнителей.

**С. 678. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, сентября 27, представлена будет во 2-й раз драма *Зоа* и во 2-й же раз балет *Дон Жуан*, по окончании же всего маскерад.

**С. 680.** Учитель *Христофор Ранне*, обучающий французскому, немецкому и латинскому языкам, истории, географии, арифметике, геометрии, тригонометрии, фортификации и алгебре с употреблением оной, к решению механических, физических, артиллерийских задач, объявляет почтенной публике, что он с дозволения Приказа общественного призрения заводит *Благородный Пансион* в доме коллежского асессора и доктора *Скиадана*, состоящем на *Мясницкой*, в 5 части, 4 квартала, под № 307, возле церкви архидиакона *Евпла*. Для обучения Закона и российского правописания уже приглашены достойные учителя, а для танцевания, рисования и музыки будут также приняты искусные мастера. По происшествии каждого полугодия будет публичный экзамен.

*Повтор: № 79. 3 октября. С. 696. № 80. 7 октября. С. 704.*

### **№ 78. 30 сентября, среда.**

**С. 688. Из Берлина, сентября 12.**

Его Величество пожаловал придворному капельмейстеру 100 фридрихсдоров за положение им на ноту траурной кантаты, петой при погребении тела в Бозе почивающего короля<sup>205</sup>.

**Из Берлина, сентября 14.**

Его Величество Король, поехал 9 числа сего месяца поутру в Потсдам, для присутствования при церемонии погребения тела покойного короля. <...> Число учиненных при погребении выстрелов простирается до 764.

**Оттуда же, сентября 21.**

Вид гарнизонной церкви, в которой происходил сей печальный обряд, особенно же во время игrania траурной кантаты, был описано величествен и важен <...>

**С. 686 (так!). ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В четверг, октября 1, представлена будет большая драма *Титово милосердие* и балет.

### **№ 79. 3 октября, суббота.**

**С. 694. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, октября 4, представлена будет большая комедия *Ревнивый*<sup>206</sup>, а после нее малая

<sup>205</sup> Вознаграждение было отпущено И. Ф. Рейхардту за Траурную кантату на кончину Фридриха II для солистов, хора и оркестра. Один фридрихсдор был равен 5 серебряным рейхсталерам. Запись: <https://cloud.mail.ru/public/3ZmQ/nNt8ZckiC> (RIAS Kammerchor; RSO Berlin, дир. Г. Альбрехт).

<sup>206</sup> Ревнивой из заблуждения выведенной, комедия в 5 действиях Ж. Кампистрона. Вольный пер. с франц. В. И. Лукина. [М.], 1764.

опера, которая на здешнем театре не была еще играна, называемая *Черевики*<sup>207</sup>, по окончании же спектакля будет маскерад.

С. 695. У Никитских ворот, против церкви Феодора Студита, в 8 части, 3 квартала, под № 307, у Щербатова портного продаются за умеренную цену двой аглинские фортопиано и подержанные клавикорды.

Повтор: № 84. 21 октября. С. 735. № 85. 24 октября. С. 743.

С. 696. Г. Стабингер чрез сие почтенную публику извещает, что у него можно получить довольно количество музыки его сочинения целые партитуры или порознь. Все господа любители музыки могут узнать о свойстве оной из приложенного здесь реестра с означением цены:

1) Целая партитура *Счастливая тоня* на хорошей бумаге и хорошо списанная, 30 руб.

2) Опера для клавесину и пения, целая партитура 10 руб.

3) Также опера для одного клавесину, 6 руб.

4) Партитура симфонии [то есть увертюры] помянутой оперы, 150 коп.

5) Дуэт: *Коль наши страстные сердца*, вся партитура, 2 руб.,

6) Ария: *Как нежно ласточка встречает*, вся партитура, 2 руб.,

7) Романс: *Если сердце в нас бесстрастно*, 75 коп.,

8) Хор: *Пойдем загадывать*, вся партитура, 2 руб.,

9) Последний хор с куплетами, вся партитура, 2 руб.,

10) Большой хор новосочиненный с русскими словами, с трубами и литаврами, 3 руб.,

Музыка с итальянскими словами:

Большой хор с большим оркестром, целая партитура, 250 коп.,

Дуэт: *Ah che amor d'Eurilla nica*, целая партитура, 250 коп.,

Дуэт: *Quel amabile visetto*, целая партитура. 150 коп.,

Дуэт: *Narsicetto insolentello*, целая партитура, 150 коп.,

Дуэт: *Coi Bassi, è collo schioppo*, целая партитура, 2 руб.,

Два небольшие дуэта с аккомпанированием клавесина, 150 коп.

Шесть сонат для клавесина с аккомпанированием скрипки, 4 руб.

В будущем же ноябре месяце сего года будут у него в готовности и прочие его сочинения, о чем даст знать чрез Московские ведомости. Он живет в доме Петра Ивановича Унковского, состоящем за Никитскими воротами, в приходе Иоанна Богослова, что в Бронной.

Повтор: № 81. 10 октября. С. 712. № 83. 17 октября. С. 728.

<sup>207</sup> Антрепренер Петровского театра лукавил в своем объявлении. Опера «Черевики» уже была трижды показана на сцене – 5 и 12 июля, 6 сентября. См.: МВ. 1786. № 53. С. 510; № 55. С. 526; № 71. С. 630. См. сноску 180.

Танцмейстер *Баси Бризина* живет против Старой полиции, в Хо-  
мутовом переулке у портного Тона.

*Повтор: № 80. 7 октября. С. 704. № 81. 10 октября. С. 712.*

### **№ 80. 7 октября, среда.**

**С. 702. Из Парижа, сентября 18.**

Славная певица *г-жа Мара* находится теперь здесь и 13 числа пела в здешнем духовном концерте.

**ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая драма *Укусник*, а после оной малая опера *Бочар*.

В пятницу же, октября 9, представлена будет большая драма *Честный преступник*<sup>208</sup>, а после нее опера *Новое семейство*. Сей последний спектакль дается на счет молодых актеров и актрис, которые покорно просят почтенную публику удостоить оный своим присутствием.

### **№ 81. 10 октября, суббота.**

**С. 705.** [О праздновании дня коронации Ея Императорского Величества в Ярославле, 21 сентября]. В ярославской семинарии после речей пет был кант (трижды по окончании речей).

**С. 710. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, октября 11, во второй раз, представлена будет большая драма *Генрих IV*, а после оной *Цыганский балет*, и по окончании всего маскарад.

### **№ 82. 14 октября, среда.**

**С. 718. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая опера *Добрые солдаты* и балет. По окончании же спектакля будет маскарад.

### **№ 83. 17 октября, суббота.**

**С. 724. Из Берлина, сентября 30.**

Завтра откроется здешний национальный Театр аллегорическим балетом [после траура по королю Фридриху II. — А. Л.-Е.], после чего представлена будет героическая драма в 5 действиях, называемая *Тамас, Египетский царь*<sup>209</sup>.

<sup>208</sup> Честный преступник, или Детская к родителям любовь, комедия (драма) в 5 действиях. Соч. г. Фалбером Фалбриджем (по Ж.-Ф. Мармонтелю), переведена с франц. Н. Н. СПб., 1772.

<sup>209</sup> Тамос, царь Египта, драма Тобиаса Филиппа барона фон Хеблера. Премьера в Вене, в Кернтнер-театре в 1774. Музыка к пьесе написал В.А. Моцарт (оркестровые интерлюдии и три хора). Исполнена была в Зальцбурге в 1779–1780 гг.

С. 726. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, октября 18, представлена будет большая комедия, которая никогда еще на здешнем театре не была играна, называемая *Тоисиоков*<sup>210</sup> и балет *Дон Жуан*<sup>211</sup>, а после будет маскарад.

#### № 84. 21 октября, среда.

С. 734. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В четверток, октября 22, представлена будет большая комедия *Три султанши* и балет.

Чрез сие объявляется всем Благородного клуба сочленам, что первое собрание имеет быть в новопостроенном Петровском доме<sup>212</sup> сего октября 27 числа; съезд начнется пополудни в 6 часов, но как сие собрание есть в оном доме первое, то за нужное почитается объявить, что приездов к оному дому два, один от Охотного ряда, а второй с Дмитровки, и к которому кто подъезду изволит приехать, также на оный и возвращаться и приказать людям, чтоб у того подъезда карета дожидалась.

Повтор: № 85. 24 октября. С. 742.

#### № 85. 24 октября, суббота.

С. 742. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, октября 25, представлена будет трагедия *Сорена и Замир*<sup>213</sup> и балет. По окончании же всего будет маскарад.

С. 744. Мадам Луки сим почтенной публике объявляет, что она с дозволения Приказа Общественного Призрения завела пансион для благородных девиц в доме генерал-майорши Свечиной, состоящем во 2 части, на большой Пятницкой улице. Желаящие детей своих отдавать могут у ней самой осведомиться о науках, кои она преподавать имеет, и о всех кондициях.

<sup>210</sup> Тоисиоков, комедия в 5 действиях Е.Р. Дашковой. СПб., 1786.

<sup>211</sup> См. сноску 204.

<sup>212</sup> Усадьба Василия Долгорукова-Крымского была выкуплена членами московского Благородного собрания 19 декабря 1784 года и перестроена архитектором Матвеем Казаковым (1785–1786).

<sup>213</sup> Сорена и Замир, трагедия Н.П. Николева. Изд. 1785. По словам биографа Николева, «Благородство характеров, чистота слога <...>, сила чувств и выражений поразили внимание и взоры зрителей, давно уже не выдавших подобных произведений на языке отечественном. Несколько дней сряду они не требовали других представлений, кроме Сорены. Три раза вызывали на сцену молодого автора, и всегда с новым удовольствием ему рукоплескали». См.: Маслов С.А. Краткая биография Николая Петровича Николева // Сын Отечества. 1816. Ч. 28. № 12. С. 204.



## № 86. 28 октября, среда.

С. 751. На Сретенке в доме купца Ракова, под № 392, продает *г. Астарита*<sup>214</sup> разные хорошие мебели за дешевую цену.

На Никольской улице против церкви Казанской Богоматери на углу под № 1, в новозаведенной книжной лавке у купца Тимофея Полежаева продаются вновь вышедшие книги: комедия *Шаман Сибирский*<sup>215</sup>.

С. 752. Желающие принять для обучения вокальной и инструментальной музыке виолончелиста, могут его сыскать в 8 части 1 квартала под № 94.

*Повтор: № 88. 4 ноября. С. 772.*

## № 87. 31 октября, суббота.

С. 758. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, ноября 1, представлена будет большая комедия *Сплин* и малая опера *Черевики*, по окончании же всего будет маскарад.

## № 88. 4 ноября, среда.

С. 764. Из Вены, октября 11.

Новая опера *г. Диттерса Betrug und Aberglaube*<sup>216</sup> весьма здесь понравилась. Прежняя его опера *Der Doctor und Apotheker* принесла здешнему театру прибыли до 10 тысяч гульденов.

С. 766. Из Лондона, октября 10.

В прошедший четверг ввечеру, когда Король с Королевой и некоторыми Принцессами присутствовал в Друриландском Театре, случилось следующее происшествие: один мальчик, подошед к дверям королевской ложи, отдал караульному сержанту бумагу, на которой написано было, что жизнь Короля подвержена будет великой опасности при выходе из спектакля. Сержант подал тотчас сию бумагу дежурному Лорду, а сей вручил ее Королю. Его Величество, прочитав ее с крайним равнодушием, начал громко смеяться и отдал ее с величайшей холодностью Лорду. Тот отдал ее также со спокойным духом сержанту, который положил ее в карман, чем все сие дело и кончилось. При выходе Короля из Театра все происходило спокойно, по обыкновению.

<sup>214</sup> Неизвестно о каком Астарите идет речь. Один из представителей этой фамилии был известный композитор Дженнаро Астарита (Астаритта).

<sup>215</sup> Шаман Сибирский, комедия в 5 действиях Екатерины II и А.В. Храповицкого. СПб., 1786.

<sup>216</sup> Обман по суеверию («Betrug durch Aberglauben»), комическая опера в 2 действиях, музыка К. фон Диттерсдорфа, текст Ф. Эберла. Изд.: 1785.

**С. 768. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая опера *Калиф на час* и балет.

В пятницу, ноября 6, представлена будет большая комедия *Хвастун* и малая опера *Минутное заблуждение*. Спектакли впредь будут по три раза в неделю, то есть по средам, пятницам и воскресеньям, о чем чрез сие господа, имеющие годовые ложи, уведомляются.

**С. 769.** Возле старой Полиции, под № 98, у инструментального мастера *Самуила Губинета*<sup>217</sup> продается большой фортепиано с двумя регистрами, флейтой, фаготом и кларнетом с кресендом и разными переменами; также и маленькой фортепиано с флейтой.

*Повтор: № 90. 11 ноября. С. 790. № 91. 14 ноября. С. 799.*

**С. 772.** В 5 части, 1 квартала под № 79, в приходе Трех Святителей на Кулишках в доме титулярного советника Алексея Стаевского живет капельмейстер, который к себе принимает для обучения духовой музыке и по домам обучает за умеренную цену.

*Повтор: № 89. 7 ноября. С. 782. № 91. 14 ноября. С. 800.*

Из придворных камер-музыкантов первый сочинитель и игрок русских песен г. Гандошкин<sup>218</sup> издал два польских с отменным вкусом: 1-й *Молодка молодая*, 2-й *Как у нас во садочке*, которые были играны в торжественный день в Санкт-Петербурге, в публичном маскараде в первый раз и от почтенной публики удостоены отменной похвалой. Желаящие иметь оные Польские могут получить их от приехавшего из Санкт-Петербурга, живущего в 12 части, 1 квартала, под № 75, под Новинским, в приходе Девяти Мучеников, в доме г. Некрасова. Цена на весь оркестр 3, а на фортепиано 2 руб.

*Повтор: № 89. 7 ноября. С. 782. № 91. 14 ноября. С. 800.*

## **№ 89. 7 ноября, суббота.**

**С. 774. Из Берлина, октября 19.**

Вчера после полудня Его Величество [король Фридрих Вильгельм. — А. Л.-Е.] присутствовал в Николаевской церкви при представлении *Генделевой Мессиады*.

<sup>217</sup> Губинет Самуил (Самойло), как и его брат Иван Губинет, был инструментальным мастером и продавал клавишные инструменты. В 1784–1785 годах братья работали в Петербурге, в 1786 году переехали в Москву. У Ивана Губинета магазин был на Мясницкой. См.: *Кошелев В.В. Губинеты // Музыкальный Петербург*. Кн. 1. С. 281. См. сноску 87.

<sup>218</sup> Имеется в виду Иван Евстафьевич Хандошкин (1747–1804), скрипач, композитор, педагог. Партитуры его полонезов не обнаружены.

**С. 776. Из Парижа, октября 7.**

Сего дня скончался здесь славный музыкант *Саккини*<sup>219</sup>, который родился в Неаполе в 1727 году и известен был всем любителям пения чрез свои прекрасные композиции опер.

**С. 778. Приезд в Москву на три дня генерала-аншефа Суворова Александра Васильевича.**

**ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, ноября 8, представлена будет большая опера *Тунисский паша* и балет. По окончании же всего будет маскарад.

**№ 90. 11 ноября, среда.**

**С. 788. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая драма *Беглец*<sup>220</sup> и малая опера *Два охотника*.

В пятницу, ноября 13, представлена будет трагедия *Димитрий Самозванец*<sup>221</sup> и после нее во второй раз новый балет, называемый *Обманутый жених*.

**№ 91. 14 ноября, суббота.**

**С. 795. Из Парижа, октября 16.**

Здесь некто сделал органы, в коих дудочки из карт, от которых происходит гораздо лучший звук, нежели от оловянных, употребляемых до сего.

**С. 796. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, ноября 15, представлена будет большая комедия *Кокетка*<sup>222</sup> и балет. По окончании же всего будет маскарад.

С 16 числа сего месяца начнется в Конторе Театра прием денег за годовые ложи на будущий год и продолжится по 25 ноября, в которое число окончатся 75 театральные представления.

*Повтор: № 92. 18 ноября. С. 806.*

<sup>219</sup> Саккини Антонио (1730–1786) итальянский композитор, музыке учился в Неаполе. Служил в королевских театрах в Лондоне, Париже. Считается, что его кончину ускорил провал оперы «Эдип в Колоне» (Версаль, 4 января 1786), текст Н. Жилярди. Эта опера была поставлена в Петербурге в Каменном театре французской труппой в 1799 году. Дата рождения композитора в ведомостях неверна, как и место его рождения: он был из Флоренции.

<sup>220</sup> Беглец (*Le déserteur*), драма в 5 действиях Л.С. Мерсье. Пер. с франц. М.В. Сушковой. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1784.

<sup>221</sup> Димитрий Самозванец, трагедия в 5 действиях в стихах А.П. Сумарокова. СПб., 1771.

<sup>222</sup> Кокетка, комедия в 5 действиях М. Барона. Издана под названием: Жеманница и ложнопостоянная. М., 1788.

С. 797. У книгопродавца Карла Зандмарка, близ Кузнецкого моста, в продажу вступила собранная с величайшим тщанием и из достоверных свидетельств История Арменского Царства... Сверх того украшена она нужными к истории 4 картинами, цена на белой бумаге без пер. 2 руб., в пер. 230 коп.

С. 799. Желающие отдавать для обучения музыке на разных инструментах мальчиков и девиц, и петь с оркестром разные арии, дуэты и проч. или принять сего мастера к себе в дом для обучения оному, и в должность дворецкого, могут его сыскать в приходе Десяти Мучеников, под Новинским, у диакона<sup>223</sup>.

Повтор: № 93. 21 ноября. С. 818. № 95. 28 ноября. С. 834.

## № 92. 18 ноября, среда.

С. 805. Из Парижа, октября 27.

По определению Государственного Совета, все печатные и гравированные музыкальные ноты должны впредь быть клеймены. С новоиздаваемых нот собираемо будет за клеймение по 2 процента с продажной цены, а со старых, выданных прежде уже, по 1 су. За иностранные же ноты собираемо же будет по 2 су и еще десятая доля из продажной цены.

С. 806. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет большая опера *Розана и Любим*, а после нее *Цыганский балет*.

В пятницу спектакля не будет, а назначен оный в субботу, причем представлена будет большая опера *Счастливая тоня* и балет.

## № 93. 21 ноября, суббота.

С. 813. Из Парижа, октября 30.

Слышно, что все музыкальные ноты обложены будут небольшой податью. Сбор сей употреблен будет в пользу заведенных здесь школ для пения.

С. 814. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, ноября 22, представлена будет новая большая трагедия, переведенная с немецкого языка, которая никогда еще не была играна, называемая *Эмилия Галотти*<sup>224</sup>, а после нее балет *Обманутый жених*, и наконец маскерад.

Во вторник же 24 числа сего месяца, представлена будет большая драма *Титово милосердие* и балет, а потом будет маскерад.

С. 815–816. На Ильинке в доме Грезенкова, в книжной лавке у купца Ивана Переплетчикова вступили в продажу

<sup>223</sup> См. другие схожие объявления: МВ. 1786. № 25. 25 марта. С. 259. № 88. 4 ноября. С. 772.

<sup>224</sup> Эмилия Галотти, трагедия в 5 действиях Г.Э. Лессинга. СПб., 1784 в пер. А. (?), СПб., 1788 в пер. с нем. Н.М. Карамзина.

1) *Музыкальные увеселения*, содержащие в себе оды, песни российские, как духовные, так и светские, арии, дуэты, Польские, минуэты, Аглинские, контртанцы, Французские, котильоны, балеты и прочие знатные штуки для клавикордов, скрипок, кларинет и других инструментов. Всем 4 собраниям, из коих каждое состоит из двух больших листов, цена назначается 2 руб.<sup>225</sup>

2) Увертюра с песнями из интермедии, называемой *Деревенской ворожеи* для клавикордов или фортепиано, сочинения *И.И. Керцеллия*. Цена вместо положенной и напечатанной на ней 2 рублей — 1 рубль<sup>226</sup>.

3) Дедушкины прогулки, или Продолжение настоящих русских сказок, цена 130 коп.<sup>227</sup> <...>

*Повтор: № 94. 25 ноября. С. 825–826.*

**С. 817. Г. Парлу**, танцевальный мастер, желает такого места, где бы он с женой мог жить и всегда в Москве остаться<sup>228</sup>. Жена его хочет обучать детей по-французски, а он танцевать. За оные труды они требуют избавиться от всех домашних расходов, как условлено будет. Кто пожелает их в дом принять, могут их сыскать на Тверской, в доме князя Юрья Владимировича Долгорукого, в верхнем этаже.

*Повтор: № 95. 28 ноября. С. 834. № 97. 5 декабря. С. 852.*

## **№ 94. 25 ноября, среда.**

**С. 820–821. Из Лейпцига, ноября 8.**

Сколь вредно для молодых и неопытных людей быть может чтение романов и Театральных пьес, доказывает между прочим и следующий пример. Чтением *Шиллеровой* трагедии *Die Rauber*, то есть *Разбойники*, десятеро мальчиков здесь, имеющие от роду от 12 до 16 лет, возбуждены были завести разбойничью шайку, по крайней мере они сие при допросе показали. Предводителем своим выбрали они одного, который в помощь еще 2 других мальчиков, из коих один

<sup>225</sup> «Музыкальные увеселения», первый музыкальный журнал в России. Издавался в 1774–1775 годах в Москве Х.Л. Вевером и И. Керцелли. Вышли 4 тетради с нотами с сочинениями русских и иностранных композиторов, среди которых преобладают произведения Керцелли. В данном объявлении речь шла, вероятно, о перепродаже старого тиража.

<sup>226</sup> Деревенский ворожея, интермедия в 1 действии, музыка И.И. Керцелли, текст В.И. Майкова (из Ж.Ж. Руссо). Увертюра с песнями была издана: М., 1778. Интермедия шла на сцене в Москве (в том числе в Воспитательном доме) и в Петербурге.

<sup>227</sup> Книга сказок была издана: СПб., печ. у Вильковского и Галченкова, 1786. Переиздавалась несколько раз: 1791, 1805, 1815, 1819.

<sup>228</sup> Предыдущее объявление Парлу было опубликовано: МВ. 1785. № 91. С. 979 (о танцевальной школе в снимаемых у князя Ю.В. Долгорукова помещениях).

был сын живописцов, а другой извозчиков. Собрав разными мошенничествами некоторую малую сумму денег, хотели они из Лейпцига ехать через Гамбург в Англию, дабы там новое свое ремесло довести до совершенства. Однако ж намерение их открылось при самом их отъезде. Одна половина сей шайки под начальством живописцова сына, намереваясь ехать в Магдебург, сшиблась с дороги и приехала в Гауч, любимое место гуляния лейпцигских жителей. Там узнали они свою ошибку и предводитель их присоветовал возвратиться в Лейпциг, дабы оттуда выехать на настоящую дорогу. Таким образом, они возвратились сюда и живописцов сын пришел в дом к своему отцу взять ландкарту, которая бы могла им служить указателем в предприняемом пути. Выходя же из дома или взором отца своего или другим каким предметом побужден он был открыть всю историю. Прочие его товарищи взяты были тотчас под стражу и отведены в городскую тюрьму. О другой половине сей шайки ничего еще наверно не слышно, однако ж говорят, что предводитель ее пойман в Пениге.

Здесьние любители музыки имели в прошлую пятницу удовольствие видеть в нашей Университетской церкви подражание большой Генделевой музыке, которая в последние 3 года происходила ежегодно в Вестминстерском Аббатстве в Лондоне. При сем случае представляема была Генделева оратория *Мессия* и оркестр состоял вообще их 210 человек, в котором числе было до 90 певцов, да 48 скрипок, 13 больших скрипок, 12 виолончелей, 10 фаготов, 8 валторн, 10 труб и пара литавр.

**С. 824. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующую пятницу, ноября 27, будет спектакль № 1, в котором представлена будет опера *Садовники*. А после нее новый пастушеский балет, называемый *Ацис и Галатя*, взятый из XIII книги Овидиевых Превращений, сочинения К. Мореллия<sup>229</sup>.

**С. 826.** Миниатюрный живописец г. *Тачлиавини* уведомляет почтенную публику, что он пишет миниатюрные портреты, кои начинает и оканчивает в 3 часа и берется учить писать миниатюры, также и масляными, и сухими красками, и всяким манером рисовать, и притом объявляет, что копии, снятые с портретов, будут дешевле оригиналов. Он живет за Мясницкими воротами в доме г. Шереметева, под № 516.

<sup>229</sup> Ацис и Галатя, «пастушеский балет», у А. М. Соколовой неточно названо имя балетмейстера – Франческо вместо Козимо Морелли. Впервые в России балет «Ацис и Галатя» ставился Ф. Гильфердингом на музыку И. Старцера по сценарию П. Гранже (1764). Партию Гимена тогда исполнял вел. кн. Павел Петрович. Возможно, Морелли перенес на сцену Петровского театра постановку Гильфердинга.

**№ 95. 28 ноября, суббота.****С. 830. Из Парижа, ноября 6.**

Славному виртуозу *Саккини (Сакхини)* сооружен будет монумент в церкви Св. Евстафия, где он погребен.

**С. 831. Из Лондона, ноября 3.**

Театры наши затворены на 10 дней по причине кончины Ея Королевского Высочества, принцессы Амалии. И Лорд-Камергер прислал к новоизбранному здешнему Лорду-мэру<sup>230</sup> письмо, в котором он дает ему знать, чтобы как возможно тише препровести примечательный для лондонских жителей Лорд-мэрский день, который в нынешнем году случился быть 9 числа сего месяца. Вследствие сего мы не увидим ныне торжественный и отчасти смешной церемонии, с каковою новый Лорд-мэр ездит водою по реке Темзе в Вестминстер и обратно в город возвращается. Равномерно и не будет большого Лорд-мэрского банкета, а ввечеру бала. Таким образом, съестные припасы в городе не вздорожают, щеголи переменят свое праздничное платье на траур, а красавицы наши спрячут до другого случая свои танцевальные башмачки. Считают, что новый Лорд-мэр сбережет чрез сие происшествие по меньшей мере до 2 тысяч фунтов стерлингов.

**С. 832. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующий понедельник, ноября 30, представлена будет во второй раз трагедия *Эмилия Галотти* и балет, по окончании же всего будет маскарад.

**№ 96. 2 декабря, среда.**

**С. 836. Из Польши.** За несколько дней пред сим случилось на здешнем Театре следующее странное происшествие. Одна певица, которую публика не достаивает своим вниманием, имела дерзость обнаружить свое неудовольствие на то столь непростительным образом, что публика весьма тем была оскорблена. По счастью случился на тот раз в Театре граф Гуровский, Великий маршал Литвании, который известной своей деятельностью восстановил и при сем случае спокойствие, и велел певице просить немедленно прощения у публики, в противном случае дал ей знать, что она, в силу

<sup>230</sup> Процитируем комментарий из «Ведомостей»: «Так называются в Англии бургомистры знатнейших городов. Выбор Лорд-мэра в Лондоне происходит обыкновенно 29 сентября, а торжественное его вступление в сие звание 29 октября, почему день сей и называют Лорд-мэрским днем, поелику в оный новый Лорд-мэр имеет торжественный въезд в город Лондон, присягает Королю в верности в Вестминстерском Дворце и возвращается потом в Гвилдгалл, или ратушу, где празднество сие заключается великолепным обеденным столом» (МВ. 1786. № 95. С. 831).





Илл. 28. Надгробие Антонио Саккини, церковь Сент-Эсташ, Париж

маршалских прав, наказана будет примерно. На другой день опубликовано повеление, в силу которого всем актерам и актрисам как польским, так и иностранным, объявляется вести себя впредь с большой усердностью и отдавать публике подобающее уважение, в противном же случае таковые оскорбления наказываемы будут строжайшим образом без всякой пощады.

#### Из Вены, ноября 8.

Картинная галерея в Белведере получила недавно великое приращение чрез вступившее в нее прекрасное собрание картин, купленное Императором у графа Ностица за 2 тысячи червонных. Покойный Прусский король, Фридерик II, давал графу за нее 3 тысячи червонных.

Слышно, что между Императорским Королевским и Королевским Великобританским Дворами заключен и подписан давно уже проектированный торговый трактат, который принесет обоим



государствам великие выгоды чрез обмен их ... художественных произведений.

**С. 837. Из Берлина, ноября 14.**

Музыка достигла наконец, под правлением Фридерика Вильгельма, до благополучной для нее эпохи. Король соединил прежнюю свою капеллу с Королевской, чрез что она умножилась 30 славными виртуозами.

**С. 840. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая комическая опера, которая никогда и нигде еще не была играна, называемая *Баба Яга*<sup>231</sup>, музыка сочинения господина *Стабингера*, а после нее балет.

В пятницу же представлена будет драма *Титово милосердие* и балет.

**№ 97. 5 декабря, суббота.**

**С. 848. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, декабря 6, представлена будет во второй раз большая опера *Баба Яга*, а после нее балет и маскарад.

В понедельник, 7 числа сего месяца, дан будет спектакль на счет прибывшего сюда недавно танцовщика *г. Ф. Козелли*<sup>232</sup> и первой танцовщицы *г-жи Безести*, и в оном представлена будет большая опера *Мельник* и после нее новый и никогда еще не танцованный балет, сочиненным им, *Козелли*, называемый: *Сицилианец, или Выигранное сражение*, в котором он *г. Козелли* и *г-жа Безести* танцевать будут.

**С. 852.** Танцевальный мастер *Франс Баси*<sup>233</sup> жительство имеет за Красными воротами, в приходе Петра и Павла, что в Новой Басманной, в доме диакона Ивана Иванова.

*Повтор: № 98. 9 декабря. С. 862. № 99. 12 декабря. С. 872.*

**№ 98. 9 декабря, среда.**

**С. 853. Из Санкт-Петербурга, декабря.** [О праздновании ноября 26 кавалерского праздника Военного ордена Св. Великомученика

<sup>231</sup> Баба-яга, комическая опера в 3 действиях с балетом, музыка М. Стабингера, текст Д.П. Горчакова. Калуга, 1788.

<sup>232</sup> В балетном искусстве малоизвестен балетмейстер Франческо Казелли, он в 1770 году ставил балет «Суд Париса» в Милане, в 1775-м – «Суд Париса» в Варшаве во дворце Радзивиллов. В обоих случаях он адаптировал постановку балета Ж.Ж. Новерра. См.: [https://ru.frwiki.wiki/wiki/Le\\_Jugement\\_de\\_Paris\\_%28ballet%29](https://ru.frwiki.wiki/wiki/Le_Jugement_de_Paris_%28ballet%29) (дата обращения: 26.11.2023).

<sup>233</sup> Некий Баси числился в качестве фигуранта в списках Императорской балетной труппы в Петербурге в 1786 году. См. *Добровольская Г.Н.* Балет. С. 92.



Илл. 29. Арфистка.  
Худ. М. Гарнье

и Победоносца Георгия] ... во время стола играла итальянская музыка с хором придворных певчих.

**С. 858. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет во второй раз большая опера *Баба-Яга* и балет.

В пятницу спектакля не будет, а имеет оный быть в субботу, декабря 12, и в оном представлена будет большая опера *Двое скупых* и балет.

*Г. Фелиций Сартори*<sup>234</sup> имеет честь через сие уведомить почтенную публику, что он в следующий понедельник, сего декабря 14, имеет дать последний свой инструментальный и вокальный концерт в маскарадной зале, в котором играть и петь будут разные музыканты и певицы, а именно *г. Сартори* играть будет на альте о 5 струнах,

<sup>234</sup> Сартори Феличе, певец, скрипач, композитор, служил в оркестре Петровского театра в должности 1-го скрипача (с 1783), в России — с 1777 года.

*Мих. Демаре*<sup>235</sup> на фортепиано, *г. Фациус*<sup>236</sup> на виолончелле, *г. Тимлер* на гобое, *г. Опиц* на валторне. Петь же будут *г-жа Соколовская и девица Сартори*<sup>237</sup> и хор певчих<sup>238</sup>.

*Повтор: № 99. 12 декабря. С. 868 («Мих. Демаре»).*

**С. 859.** В городе, во Французской лавке, противу Певчей, продается отменный фортепиано, с флейтами, клорнетами и фаготами самого лучшего мастерства. Там же продаются и другие фортепиано.

*Повтор: № 102. 23 декабря. С. 900.*

Содержатель главного Голландского музыкального магазина, московский купец *Иван Иванов сын Шох* уведомляет сим почтенную публику, что он перевел свою лавку в дом московского купца Ивана Яковлевича Грезенкова на Ильинке, и что он продает нижеследующие товары за умеренные цены, как то: итальянские, аглинские, французские и немецкие скрипки, альты, виолончели, басы и контробасы, виоль да гамбы, виоль д'амуры<sup>239</sup>, флейтраверсинов, кларинеты, фаготы, гобои, валторны разных тонов, машинные валторны, трубы и трубы с машинами, флейт-октавы, флейт-терцы, флейт-дамуры, флейт-дузы<sup>240</sup>, политавры<sup>241</sup>, тамбурены или бубны, тарелки, триугольники, церпантины<sup>242</sup>, аглинские рожки, охотничьи и почтовые

<sup>235</sup> Демаре Михаил, юный пианист-виртуоз 1776 года рождения, обучался игре на клавире у отчима Э. Пулло. См. информацию в сносках ранее.

<sup>236</sup> Фациус Иоганн Генрих (1759 — после 1810), немецкий виолончелист-виртуоз, контрабасист и композитор, служил в капелле Шереметевых с 1780 года. Неоднократно участвовал в инструментальных концертах в Москве, в том числе с Э. Пулло, братьями Сартори и др.

<sup>237</sup> Девица Сартори — дочь Ф. Сартори. В «Ведомостях» 1785 года о ней упоминалось в связи с отъездом музыканта с семьей из Москвы (МВ. 1785. № 2. С. 19). Уточнялось, что семья Сартори проживала у Меддокса в Петровском театре.

<sup>238</sup> Интересно, чей хор певчих участвовал в концерте?

<sup>239</sup> Виола да гамба и виола д'амур — смычковые струнные музыкальные инструменты эпохи барокко и раннего классицизма. Использовались до начала XIX века. Виоль д'амур имела 6 или 7 струн, обладала мягким тембром, сродни человеческому голосу.

<sup>240</sup> Флейт-октава, флейт-терца, флейт-дамур, флейт-дуза — разновидности барочных поперечных флейт, популярных в музыке XVII–XVIII столетий. Диапазон флейт-дамур был между флейтой сопрано и альтовой.

<sup>241</sup> То есть, литавры.

<sup>242</sup> Церпантин или серпантин, серпент — духовой музыкальный инструмент, имеющий изогнутую змеевидную форму, был известен с XVI в., является предшественником кларнета, тромбона. Известный музыкальный историк и путешественник Чарльз Бёрни сравнивал его звук в неумелых руках «с ревом крайне голодного, а то и разъяренного эссекского теленка». Цитата взята из материалов сайта: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Серпент> (дата обращения: 26.11.2023).

Содержатель главнаго Голландскаго музыкальнаго мага- зина, Московскоя купецъ Иванъ Ивановъ сынъ Шохъ увѣдом- ляетъ симъ Почтенную Публику, что онъ перевелъ свою лавку въ домъ Московскаго купца Ивана Яковлевича Грезе- нова на Ильинкѣ, и что онъ продаетъ нижеслѣдующіе по- вары за умѣренныя цѣны, какъ по: Италіянскія, Аглійскія, Французскія и Нѣмецкія скрипки, альты, виолончели, басы и контрбасы, виоль да гамбы, виоль да муръ, флейтраверсе- ры, кларинеты, фаготы, гобои, валторны разныхъ шѣ- новъ, машинныя валторны, трубы и трубы съ машинами, флейтъ - октавы, флейтъ - терцы, флейтъ - Димуръ, флейтъ- дузы, полишавры, шамбурены, или бубны, тарелки, при- угольники, цѣпантины, Аглійскія рожки, охотничіе и почто- вые рожки, бассетъ - горны, роговую музыку, состоящую изъ 11, 21 и 42 роговъ съ клапанами, морскія трубы, Па- Рижскія педальныя арфы, вызолоченныя и безъ золота, ман- долины, бандуры, цитры, разныхъ сортовъ органчики, боль- шіе органы, позитивы, фортопиано съ фаготами, кларине- тами и флейтраверсами, обыкновенныя фортопиано, и до- рожныя маленькія фортопиано, клавикорды, клавишины, спи- кеты, струны для скрипокъ, альтовъ, бассовъ и контрбас- совъ, смычки для скрипокъ, альтовъ, бассовъ и контрбасовъ, подставки, сурдины, растри, канифоли, въ коробочкахъ, и ординарной камышъ, или тростникъ, растрованную Голланд- скую и Италіянскую бумагу, также и новѣйшаго сочиненія ноты для клавикордовъ, скрипокъ, духовыхъ инструмен- товъ и для пѣнія, опѣ части новыхъ и извѣстныхъ сочи- нителей. — 1.

Илл. 30. Объявление магазина И. Шохы на Ильинке

рожки, бассет-горны, роговую музыку, состоящую из 11, 21 и 42 рогов с клапанами, морские трубы, Парижские педальные арфы, вызолоченные и без золота (см. илл. 30), мандолины, бандуры, цитры, разных сортов органчики, большие органы, позитивы, фортопиано с фаготами, кларинетами и флейтраверсами, обыкновенные фортопиано и дорожные маленькие фортопиано, клавикорды, клавишины, спинеты<sup>243</sup>, струны для скрипок, альтов, басов и контрбасов, подставки, сурдины, растри<sup>244</sup>, канифоли в коробочках и одинарный камыш или тростник, растрованную голландскую и итальянскую бумагу<sup>245</sup>, также

243 Спинет — домашний клавишный струнный инструмент, разновидность клавиесина.

244 Растра — машинка для разлиновки ноты.

245 Растрованная голландская и итальянская бумага — нотная бумага с разлинованными нотными линиями.

и новейшего сочинения ноты для клавикордов, скрипок, духовых инструментов и для пения, отчасти новых и известных сочинителей.

В 5 части, 1 квартала, под № 83 продается дворовый человек, умеющий грамоте и который очень хорошо играет на флейтраверсе. О цене спросить в сем доме у служителя Тихона Андреева.

*Повтор: № 100. 16 декабря. С. 882.*

**С. 862.** В дом майора Микулина потребен музыкант, который бы мог обучать на духовой музыке мальчиков, уже полтора года учащихся. Таковой может явиться в оный дом в 8 часть, 3 квартала, под № 261, для договора.

*Повтор: № 99. 12 декабря. С. 872. № 101. 19 декабря. С. 892.*

### **№ 99. 12 декабря, суббота.**

**С. 868. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, декабря 13, представлена будет большая комедия *Счастливый волокита*<sup>246</sup> и балет, а после маскерад.

### **№ 100. 16 декабря, среда.**

**С. 880. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет мещанская трагедия *Беверлей*<sup>247</sup> и балет *Дон Жуан*.

В четверток, декабря 17, представлена будет большая опера *Калиф на час* и балет. Сей спектакль дается на счет актера *г. Ожогина*<sup>248</sup>, который покорно просит почтенную публику удостоить оный своим присутствием.

<sup>246</sup> *Счастливый волокита*, комедия в 5 действиях М. Барона. Пер. с франц. В. Н. М., в Универ. Тип. у Н. Новикова, 1788. На титуле книги указано: «в первый раз представлена на Российском императорском театре августа 17 дня 1765 года».

<sup>247</sup> *Беверлей*, мещанская трагедия в 5 действиях Б.Ж. Сорена (переделка Э. Мура). Пер. с франц. И.А. Дмитревского. СПб., 1773.

<sup>248</sup> Ожогин Андрей Гаврилович (1746–1814), актер и певец (тенор), вступил в труппу Российского театра в 1766 году, был любимцем московской публики. О нем писали: «Ожогин очень хороший комик, особенно силен в комических ролях национального характера, тем более что он еще и певец. Лучшие его роли – мельник в «Мельнике» и старый опекун в «Сбитенщике». Обе пьесы – русские национальные оперетки». См.: *Рихтер И.* Московские театры XVIII столетия // *Ежегодник Императорских театров*. 1915. Вып. 1. С. 12–20. «Обладал голосом глуховатого тембра, комедийным дарованием, талантом импровизации. Исполнял преимущественно острохарактерные (иногда даже женские) роли, вносил в игру яркие бытовые черты». См.: Ожогин, Андрей Гаврилович // *Большая русская биографическая энциклопедия* (электронное издание). Версия 3.0. М.: Бизнессофт, ИДДК, 2007. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Ожогин,\\_Андрей\\_Гаврилович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ожогин,_Андрей_Гаврилович) (дата обращения 26.11.2023).



В пятницу же, декабря 18, представлена будет большая драма *Зоа* и балет.

**С. 882.** Из Французской книжной лавки, что в Китае-городе у Никиты Павлова, Утгоф и Бибер объявляют <...> там же продаются отменный Аглинской фортепиано с флейтами, клорнетами и фаготами самого лучшего мастерства и другие фортепиано по разным ценам.

*Повтор: № 101. 19 декабря. С. 892.*

### **№ 101. 19 декабря, суббота.**

**С. 883. Из Вены, ноября 25.**

В четверг был в редутных залах вольный бал, который Его Величество, Император и Их Королевские Высочества почтили своим присутствием.

**Из Вены, ноября 29.**

Последний вольный редут был весьма многочисленен, ибо на оном сочтено до 3600 масок.

**С. 888. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, декабря 20, представлена будет большая комедия *Генриетта* и балет, а после маскарад. Сим спектаклем Театр закроется для годовых лож до 27 числа сего месяца, а чем оный откроется, о том чрез Ведомости дано будет знать.

В понедельник, декабря 21, представлена будет большая опера *Баба Яга* и балет. Сей спектакль дается на счет г. *Стабингера*, сочинителя музыки как сей оперы, так и *Счастливой тони*. Он просит почтенную публику удостоить сей спектакль своим присутствием.

Почтенные члены Редута чрез сие извещаются, что сего декабря 17 числа был последний Редут, а вновь откроется оный сего же месяца 28 дня, то есть в понедельник, и в оном будет маскарад. Но как в маскарады и Редуты со старыми билетами входу быть не может, то сего декабря с 21 числа начнется в конторе Петровского театра прием денег для получения квитанций, а билеты будут выдаваемы от господ Директоров редута на том же основании, как и в прошлом году.

*Повтор: № 102. 23 декабря. С. 898. № 103. 23 декабря. С. 908.*

**С. 891.** В 5 части, 3 квартала, под № 225, в приходе Гавриила Архангела на Чистом пруде, возле Приклонского сада живет иностранный капельмейстер, который берет для обучения духовой музыке и по домам обучает за умеренную цену.

*Повтор: № 103. 23 декабря. С. 910. № 104. 30 декабря. С. 918.*

**С. 892.** Желаящие нанять музыкантов, которые играют на духовой и инструментальной музыке, они ж и певчие, могут об них спросить за Арбатскими воротами, в Хлебном переулке, в 8 части, 3 квартала, под № 237.

### **№ 102. 23 декабря, среда.**

**С. 900.** Его Сиятельство граф Остерман продает из состоящего у него майора Ильи Лихарева малолетних детей в опеке имения дворовых людей, из коих некоторые обучены художествам.

В 5 части, 1 квартала, под № 83 продается дворовый человек, умеющий грамоте и который очень хорошо играет на флейтраверсе. О цене спросить в сем доме у служителя Тихона Андреева.

### **№ 103. 26 декабря, суббота.**

**С. 901. Из Вены, декабря 2.**

Слышно, что Его Величество, Император [Иосиф II], с 1 февраля предпримет путешествие в Таврическую область.

**С. 904. Из Берлина, декабря 7.**

Третьего дня Общество здешних немецких актеров начало свои представления на пожалованном ему от Его Величества, Короля, большом национальном Театре. *Г. Деббелин*<sup>249</sup>, директор онаго, говорил при сем случае речь, за которою последовал балет, после чего король прибыл в Театр и принят от собравшейся в великом числе публики со многими рукоплесканиями и радостными криками: Да здравствует Король!

**С. 908. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В следующее воскресенье, декабря 27, театр откроется спектаклем № 11, в котором представлены будут большая комедия *Хвастун* и балет. По окончании же всего будет маскарад.

**С. 910.** *Танцмейстер Мисоли* почтенной публике объявляет, что он опять из Калуги в Москву возвратился и жительство имеет за каменным мостом на Большой Космодемьянской улице, в 3 части 4 квартала, под № 242 в доме купца Сергея Петрова.

*Повтор: № 104. 30 декабря. С. 918.*

<sup>249</sup> Дебелин Карл Тиофил (1727–1793), немецкий актер, режиссер. В 1775 году получил привилегию на национальную антрепризу в Берлине, вел ее до 1786 года. В 1786 году труппа перешла под покровительство Фридриха Вильгельма II. Дебелин стал подчиняться Королевской дирекции театра.



## № 104. 30 декабря, среда.

Господин генерал-майор Михайло Петрович Высоцкий, остановился за Красными воротами в своем доме<sup>250</sup>.

**С. 916. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня представлена будет большая опера *Гостиный двор* а после нее балет, называемый *Аглинские матросы, или Обманутый квакер*<sup>251</sup>, по окончании же всего маскарад.

В пятницу, 1 генваря, представлена будет большая опера *Счастливая тоня* и балет, а после маскарад.

<sup>250</sup> Вблизи Красных ворот, рядом с церковью Петра и Павла, находился дом Николая Петровича Высоцкого, генерал-поручика, флигель-адъютанта Екатерины II, племянника князя Г.А. Потемкина-Таврического. Современники писали, что музыка в этом доме «слышна издалече, экосез и а-ля-грек так и заставляют подпрыгивать... Большой бал самый блистательный, приглашение по билетам самого лучшего общества». Жихарев С. П. Записки современника. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Записки\\_современника.\\_Дневник\\_студента\\_\(Жихарев\)#5\\_3](https://ru.wikisource.org/wiki/Записки_современника._Дневник_студента_(Жихарев)#5_3) (дата обращения: 26.11.2023).

<sup>251</sup> О балете ничего не известно. В 1836 в Одессе был показан балет со схожим названием, но также анонимный: «Квакеры, или Английские матросы».

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Бёрни Ч.* Отчет о музыкальных представлениях в память о Генделе в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне 26, 27, 29 мая, 3 и 5 июня 1784 года. Пер. и комм. А. Лосевой // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 1. С. 136–166.
- 2 *Бубеева С.Б.* «Доктор и аптекарь» Карла Диттера фон Диттерсдорфа: зингшпиль или опера-буффа? // Исследования молодых музыковедов: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных: сборник статей по материалам XIII Международной научной конференции студентов и аспирантов, апрель 2020 года. М.: РАМ имени Гнесиных, 2020. С. 309–318.
- 3 *Гинзбург Л.С.* История скрипичного искусства. В 3 вып. Вып. 1. М.: Музыка, 1990. Глава X.
- 4 *Грандель Ф.* Бомарше. Пер. с франц. Л. Зониной и Л. Лунгиной. М.: Искусство, 1979.
- 5 *Добровольская Г.Н.* Балет // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 79–116.
- 6 *Ельницкая Т.Н.* Репертуарная сводка // История русского драматического театра в 7 томах. Т. 1: От истоков до конца XVIII века. М.: Искусство, 1977. С. 420–473.
- 7 *Жихарев С.П.* Записки современника. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Записки\\_современника\\_Дневник\\_студента\\_\(Жихарев\)#5\\_3](https://ru.wikisource.org/wiki/Записки_современника_Дневник_студента_(Жихарев)#5_3)
- 8 *Кириллина Л.В.* «Эгмонт» Бетховена // Гётевские чтения: ежегодник. М.: Наука, 1999. С. 136–150.
- 9 *Кириллина Л.В.* Бетховен и русские меценаты. М.: Бослен, 2022.
- 10 *Кошелев В.В.* Губинеты // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 281.
- 11 *Кусков И.* Танцевальный учитель, заключающий в себе правила и основания сего искусства к пользе обоего пола, со многими гравированными фигурами и частью музыки. СПб., 1794.
- 12 *Лебедева-Емелина А.В.* Музыкальная жизнь Москвы на страницах «Московских ведомостей». 1785 год // Искусство музыки: теория и история. 2023. № 28. С. 8–105.
- 13 *Лебедева-Емелина А. В., Антонян Ж.Г.* Даниэль Штейбельт и его фортепианное творчество: к 255-летию со дня рождения музыканта и к 210-летию его приезда в Санкт-Петербург // Искусство музыки: теория и история. 2020. № 22–23. С. 60–155.
- 14 *Ливанова Т.Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом. Т. 2. М.: Музгиз, 1953.
- 15 *Маслов С.А.* Краткая биография Николая Петровича Николева // Сын Отечества. 1816. Ч. 28. № 12, С. 197–212.
- 16 Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 1–3 / Российский ин-т истории искусств; отв. ред. А.Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 2000.

- 17 *Нер И.И.* Исследование причин, от которых большая часть детей умирают, и по чему многие из оных, будучи уже в совершенном возрасте, бывают не здоровы. М., 1790. 109
- 18 *Нечаев С.Ю.* Сальери. М.: Молодая гвардия, 2014.
- 19 Ожогин, Андрей Гаврилович // Большая русская биографическая энциклопедия (электронное издание). Версия 3.0. М.: Бизнессофт, ИДДК, 2007. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Ожогин,\\_Андрей\\_Гаврилович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ожогин,_Андрей_Гаврилович)
- 20 *Петровская И.Ф.* Русская придворная императорская труппа // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 3. СПб.: Композитор, 2000. С. 57–60.
- 21 *Порфирьева А.Л.* Придворный оркестр: музыканты // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 2. СПб.: Композитор, 2000. С. 420–456.
- 22 *Рихтер И.* Московские театры XVIII столетия // Ежегодник Императорских театров. 1915. Вып. 1. С. 12–20.
- 23 Русский балет. Энциклопедия / Редкол.: Е.П. Белова и др.; [предисл. В.М. Красовской и др.]. М.: Большая рос. энцикл., Согласие, 1997. URL: <https://studfile.net/preview/1731945/page:7>
- 24 *Соколова А.М.* Концертная жизнь. Хронологические таблицы // История русской музыки, в 10 томах. Т. 3. XVIII век. М.: Музыка, 1985. С. 242–274; 352–414.
- 25 *Утгоф А.Ю.* Книгопродавцы иностранного происхождения в России во второй половине XVIII — начале XIX вв. Дисс. ... кандидата филологических наук. СПб., 2021.
- 26 *Финдейзен Н.Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. М. – Л.: Музсектор Госиздата, 1929.
- 27 *Ходорковская Е.С.* Итальянская компания оперы-буффа // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 410–412.
- 28 *Ходорковская Е.С.* Итальянская придворная оперная труппа // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 412–415.
- 29 *Ходорковская Е.С.* Книппера К. труппа // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 2. СПб.: Композитор, 2000. С. 59–63.
- 30 *Ходорковская Е.С.* Французская придворная оперная труппа // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 3. СПб.: Композитор, 2000. С. 204–212.
- 31 *Ямпольский И.М.* Русское скрипичное искусство. М. – Л.: Музгиз, 1951.
- 32 *Grave F.K., Grave M.G.* In Praise of Harmony: The Teachings of Abbé Georg Joseph Vogler. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1987.
- 33 *Kutsch K.-J., Riemens L.* Saint-Hubert, Antoinette Cécile // Großes Sängerlexikon. Walter de Gruyter, 2012. P. 4096.

## REFERENCES

- 1 *Berni Ch.* [Burney Ch.] Otchet o muzikal'nikh predstavleniyakh v pamyat' o Gendele v Vestminsterskom abbatstve i Panteone 26, 27, 29 maya, 3 i 5 iyunya 1784 goda [Report on the Music Performances in Memory of Handel at the Westminster Abbey and the Pantheon on 26, 27, 29 May, 3 and 5 June 1784]. Translated and commented by A. Loseva // Nauchniy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scholarly Bulletin of the Moscow Conservatoire]. 2010. No. 1. P. 136–166.
- 2 *Bubeeva S.B.* «Doktor i aptekar'» Karla Dittersa fon Dittersdorfa: zingshpil' ili opera-buffa? [Karl Ditters von Dittersdorf's *Physician and Chemist*: Singspiel or Opera Buffa?] // Issledovaniya molodikh muzikovedov: k 125-letiyu uchebnykh zavedeniy imeni Gnesinikh: sbornik statey po materialam XIII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii studentov i aspirantov, aprel' 2020 goda [Papers of Young Music Scholars: Proceedings of the 18th International Scholarly Conference of Students and PhD Candidates to the 125th Anniversary of Gnesin Music Schools]. Moscow: RAM imeni Gnesinikh [Russian Gnesin Academy of Music], 2020. P. 309–318.
- 3 *Ginzburg L.S.* Istoriya skripichnogo iskusstva [A History of the Art of Violin Playing]. In 3 issues. Issue 1. Moscow: Muzika, 1990. Chapter X.
- 4 *Grandel' F.* [Grandel F.] Bomarshe [Beaumarchais]. Translated from French by L. Zonina and L. Lungina. Moscow: Iskusstvo, 1979.
- 5 *Dobrovol'skaya G.N.* Balet [Ballet] // Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Enciklopedicheskiy slovar' [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia]. Vol. 1. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 79–116.
- 6 *El'nickaya T.N.* Repertuarnaya svodka [Repertoire List] // Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra [A History of Russian Drama Theatre] in 7 Volumes. Vol. 1: Ot istokov do konca XVIII veka [From the Beginnings to the End of the 18th Century]. Moscow: Iskusstvo, 1977. P. 420–473.
- 7 *Zhikharev S.P.* Zapiski sovremennika [Notes of a Contemporary]. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Записки\\_современника\\_Дневник\\_студента\\_\(Жихарев\)#5\\_3](https://ru.wikisource.org/wiki/Записки_современника_Дневник_студента_(Жихарев)#5_3)
- 8 *Kirillina L.V.* 'Egmont' Betkhovena [Beethoven's *Egmont*] // Getevskie chteniya: ezhegodnik [Goethe Readings: a Yearbook]. Moscow: Nauka, 1999. P. 136–150.
- 9 *Kirillina L.V.* Beethoven i russkie mecenati [Beethoven and His Russian Patrons]. Moscow: Boslen, 2022.
- 10 *Koshelev V.V.* Gubineti [Gubinetts] // Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Enciklopedicheskiy slovar' [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia]. Vol. 1. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. S. 281.
- 11 *Kuskov I.* Tanceval'niy uchitel', zaklyuchayushchiy v sebe pravila i osnovaniya sego iskusstva k pol'ze oboego pola, so mnogimi gravirovannimi figurami i chast'yu muziki [Dance Manual, with Rules and Principles of That Art to the Benefit of Both Sexes, with Many Engraved Figures and Musical Excerpts]. Saint Petersburg, 1794.
- 12 *Lebedeva-Emelina A.V.* Muzikal'naya zhizn' Moskvii na stranicakh 'Moskovskikh vedomostey'. 1785 god [Moscow's Musical Life as Reflected in the Newspaper *Moskovskie Vedomosti* ("Moscow Gazette"). Year 1785] // Iskusstvo muziki: teoriya i istoriya [Art of Music. Theory and History]. 2023. No. 28. P. 8–105.

- 13 *Lebedeva-Emelina A. V., Antonyan Zh.G.* Daniël' Shteybel' t i ego fortepiannoe tvorchestvo: k 255-letiyu so dnya rozhdeniya muzikanta i k 210-letiyu ego priezda v Sankt-Peterburg [Daniel Steibelt and His Piano Works: to the 255th Anniversary of His Birth and the 210th Anniversary of His Arrival in Saint Petersburg. A Catalogue of His Music] // *Iskusstvo muziki: teoriya i istoriya* [Art of Music: Theory and History]. 2020. No. 22–23. P. 60–155.
- 14 *Livanova T.N.* Russkaya muzikal'naya kul'tura XVIII veka v ee svyazyakh s literaturoy, teatom i bitom [Russian Music Culture of the 18th Century in Its Relations with Literature, Theatre, and Everyday Life]. Vol. 2. Moscow: Muzgiz, 1953.
- 15 *Maslov S.A.* Kratkaya biografiya Nikolaya Petrovicha Nikoleva [Nikolay Petrovich Nikolev's Concise Biography] // *Sin Otechestva* [Son of the Fatherland]. 1816. Part 28. No. 12.
- 16 *Ner I.Y.* Izsledovanie prichin, ot kotorikh bol'shaya chast' detey umirayut, i po chemu mnogie iz onikh, buduchi uzhe v sovershennov vozraste, bivayut ne zdorovi [A Study of Causes, Due to Which Most of Children Die, and Why Those Who Have Reached Mature Age, Are Sick]. Moscow, 1790.
- 17 *Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar'* [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia]. Vols. 1–3 / Russian Institute of Art History; edited by A.L. Porfir'yeva. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000.
- 18 *Nechaev S. Yu.* Sal'eri [Salieri]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2014.
- 19 *Ozhogin, Andrey Gavrilovich* // Bol'shaya russkaya biograficheskaya ėnciklopediya (ėlektronnoe izdanie) [Grand Russian Biographical Encyclopaedia (an electronic publication)]. Version 3.0. Moscow: Biznessoft, IDDK, 2007. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Ожогин,\\_Андрей\\_Гаврилович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ожогин,_Андрей_Гаврилович)
- 20 *Petrovskaya I.F.* Russkaya pridvornaya imperatorskaya truppa [Russian Imperial Court Troupe] // *Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar'* [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia]. Vol. 3. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 57–60.
- 21 *Porfir'eva A.L.* Pridvorniy orkestr: muzikanti [The Court Orchestra: Musicians] // *Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar'* [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia]. Vol. 2. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 420–456.
- 22 *Rikhter I.* Moskovskie teatri XVIII stoletiya [The Moscow Theatres of the 18th Century] // *Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov* [Yearbook of Imperial Theatres]. 1915. Issue 1. P. 12–20.
- 23 *Russkiy balet. Ėnciklopediya* [Russian Ballet. An Encyclopaedia] / Ed. by E.P. Belova et al.; [prefaced by V.M. Krasovskaya et al.]. Moscow: Bol'shaya ros. ėncikl. [Grand Russian Encyclopaedia], Soglasie, 1997. URL: <https://studfile.net/preview/1731945/page:7>
- 24 *Sokolova A.M.* Koncertnaya zhizn'. Khronologicheskie tablici [Concert Life. Chronological Tables] // *Istoriya russkoy muziki* [A History of Russian Music] in 10 volumes. Vol. 3. XVIII vek [18th Century]. Moscow: Muzika, 1985. P. 242–274; 352–414.
- 25 *Utgof A. Yu.* Knigoprodavci inostrannogo proiskhozhdeniya v Rossii vo vtoroy polovine XVIII — nachale XIX vv. [Booksellers of Foreign Origin in Russia in the

- Second Half of the 18th and the early 19th Century]. PhD Dissertation in Philology. Saint Petersburg, 2021.
- 26 *Findeyzen N.F.* Ocherki po istorii muziki v Rossii s drevneyshikh vremen do konca XVIII veka [Essays on the History of Russian Music from the Ancient Times to the End of the 18th Century]. Vol. 2. Moscow and Leningrad: Muzsektor Gosizdata [Musical Section of the State Publishing House], 1929.
- 27 *Khodorkovskaya E.S.* Ital'yanskaya kompaniya operi-buffa [Italian Opera Buffa Company] // Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar' [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia]. Vol. 1. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 410–412.
- 28 *Khodorkovskaya E.S.* Ital'yanskaya pridvornaya opernaya truppa [Italian Court Opera Troupe] // Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar' [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia]. Vol. 1. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 412–415.
- 29 *Khodorkovskaya E.S.* Knippera K. truppa [K. Knipper's Troupe] // Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar' [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia]. Vol. 2. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 59–63.
- 30 *Khodorkovskaya E.S.* Francuzskaya pridvornaya opernaya truppa [French Court Opera Troupe] // Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar' [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia]. Vol. 3. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 204–212.
- 31 *Yampol'skiy I.M.* Russkoe skripichnoe iskusstvo [Russian Art of Violin]. Moscow and Leningrad: Muzgiz, 1951.
- 32 *Grave F.K., Grave M.G.* In Praise of Harmony: The Teachings of Abbé Georg Joseph Vogler. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1987.
- 33 *Kutsch K.-J., Riemens L.* Saint-Hubert, Antoinette Cécile // Großes Sängerlexikon. Walter de Gruyter, 2012. P. 4096.





УДК 78.04, 791.43

ББК 85.313(2), 85.317,

85.374(3)

**Ключевые слова**

Советская культура 1930-х, киномузыка Сергея Прокофьева, кинофильм «Пиковая дама», киностудия «Мосфильм», Михаил Ромм, Эдуард Пенцлин, Александр Острецов, Елена Соколовская, сюита «Пиковая дама».

*Раку М. Г.*

# После репатриации: «Пиковая дама» — второй опыт Сергея Прокофьева в кино

В статье реконструируется история кинопроекта экранизации пушкинской «Пиковой дамы» режиссеров Э. Пенцлина и М. Ромма с музыкой С. Прокофьева. Воссоздаются ранее неизвестные детали хроники создания фильма, восстанавливается процесс работы композитора с киностудией «Мосфильм» и обстоятельства одного из первых его столкновений с бюрократическим аппаратом по руководству советским искусством после репатриации. Выдвигается гипотеза о судьбе оркестровой сюиты Прокофьева «Пиковая дама». Впервые публикуются архивные документы — эпистолярный, а также материалы, связанные с работой Прокофьева над музыкой к фильму и одноименной сюите.

**Key Words**

Soviet culture of the 1930s, film music by Sergey Prokofiev, film *Queen of Spades*, film studio Mosfilm, Mikhail Romm, Eduard Penzlin, Aleksandr Ostretsov, Elena Sokolovskaya, suite *Queen of Spades*.

*Marina Raku*

**After Repatriation: *The Queen of Spades* – Sergey Prokofiev's Second Essay in Cinema**

The article reconstructs the history of the failed film project of screen adaptation of Pushkin's *Queen of Spades* directed by E. Penzlin and M. Romm with music by S. Prokofiev. Previously unknown details of the confusing history of the film's creation are reconstructed, the process of the composer's work with the Mosfilm studio and the circumstances of one of his first encounters with the Soviet cultural bureaucracy after his repatriation are reconstructed. A hypothesis about the fate of Prokofiev's orchestral suite *Queen of Spades* is put forward. For the first time archival documents related to Prokofiev's work on the music for the film and the orchestral suite are published.

Судьба второго после «Поручика Киж»<sup>1</sup> (и первого по возвращении на родину) кинопроекта, в котором принял участие Сергей Прокофьев, оказалась в высшей степени странной и несчастливой. Невзирая на значительный срок (около трех лет), который был отпущен этой работе, от нее не осталось почти никаких документальных свидетельств. Ни основного корпуса подготовительных материалов, ни монтажных листов, ни отснятых материалов. Главным свидетельством истории его создания выступают воспоминания Михаила Ромма, написанные почти 40 лет спустя<sup>2</sup>. Помимо них — лишь литературный и режиссерский сценарии, написанные им в соавторстве с режиссером Эдуардом Пенцлиным, отдельные кадры и эскизы декораций, разбросанные по разным архивам. На этом фоне музыкальные автографы Прокофьева к фильму, пусть и не изданные до сих пор, парадоксальным образом остаются наиболее информативными и достоверными историческими источниками давних событий. Как и в случае с неосуществленными драматическими спектаклями «Евгений Онегин» Александра Таирова и «Борис Годунов» Всеволода Мейерхольда с участием Прокофьева<sup>3</sup>, его музыка к «Пиковой даме» является фиксацией задуманных, но не воплощенных образов, своего рода «свернутой формулой» кинозамысла Михаила Ромма и Эдуарда Пенцлина. В этой функции «замещения», принятой на себя партитурой, и состоит особое значение музыки Прокофьева к театральным и кино-постановкам, которым не суждено было увидеть свет, ибо их существование как самостоятельного артефакта вне изобразительного ряда, с мыслью о котором они создавались, находится под вопросом.

- 1 «Поручик Киж» — звуковой фильм, снятый на киностудии Белгоскино режиссером А. Файнциммером по сценарию Ю. Тынянова в 1934 году.
- 2 Ромм М. О себе, о людях, о фильмах // Ромм М. Избранные произведения: В 3 т. / Под ред. Л. Беловой. М.: Искусство, 1981. Т. 2. С. 160.
- 3 См. об этом: Раку М. Время Сергея Прокофьева. Драматический театр: музыка, люди, замыслы. М.: Слово/Slovo, 2022.

Но нужно также иметь в виду и другое обстоятельство: в силу того, что все эти музыкальные рукописи фиксировали некую начальную стадию работы, в дальнейшем в них могли быть внесены значительные изменения. Подобные вторжения в уже зафиксированный текст и пересмотр первоначальной концепции являются нормой для данного вида искусства: кардинальные изменения в нем регулярно претерпевают не только музыка, но и сценарии, и даже снятые киноленты, которые часто и по самым разным причинам подвергаются безжалостной вивисекции. И Прокофьев уже познал эту горькую реальность на съемках «Поручика Кижэ», столкнувшись с необходимостью переделывать завершенную (по его собственной оценке) работу под меняющиеся под давлением цензуры концепции постановщика.

Таким образом, по музыкальным автографам Прокофьева к «Пиковой даме» невозможно судить наверняка о том, какой была бы в результате музыка этого фильма: что из написанного вошло бы в его саундтрек, что отброшено, а что было бы коренным образом изменено. Но ценность их состоит именно в фиксации намерений самого композитора и особенностей его восприятия пушкинской повести, на этой стадии в значительной степени независимых от давления режиссуры. Как мы увидим, изначально она отводила композитору весьма самостоятельную роль. Позже обстоятельства кардинально изменились, поставив под вопрос дальнейшее участие композитора в проекте. И все же представляется, что эту *carte blanche* Прокофьев успел использовать.

## I

В знаменитом, многократно цитированном письме Прокофьева подруге консерваторских лет Вере Алперс, где комично изумленный собственным безрассудством композитор перечисляет названия признанных оперных шедевров прошлого на тексты Пушкина, с которыми ему предстоит потягаться, среди прочих значится и «Пиковая дама»<sup>4</sup>. Экранизация пушкинской повести была запланирована студией «Мосфильм» в ряду мероприятий, намеченных на 1937-й год в связи со 100-летней годовщиной гибели поэта, широко отмечать

<sup>4</sup> «Что я пишу? “Пик[овую] даму”, “Евг[ения] Онегина”, “Бор[иса] Годунова” и “Моцарта и Сальери”. Не правда ли, точно бред сумасшедшего? Но это так, и виной тому пушкинское столетие». Из письма к В. В. Алперс 25 июля 1936: Прокофьев С., Алперс В. Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. Л. Кутателадзе // Музыкальное наследство. М.: Музгиз, 1962. Т. 1. С. 428.

которую готовились и в СССР, и в «русском зарубежье»: «Пушкинская годовщина стала полем битвы между двумя разделенными русскими культурами, причем обе стороны предъявляли права собственности на своего кумира»<sup>5</sup>. Так, в начале февраля 1936-го в самой влиятельной газете парижской русской эмиграции было опубликовано следующее сообщение:

Фирма, выпустившая фильм «Преступление и наказание»<sup>6</sup>, приступила теперь к постановке «Пиковой дамы». Фильм будет ставить Федор Оцеп. Для фильма будет использована музыка Чайковского<sup>7</sup>.

Но еще раньше замысел экранизации пушкинской повести возник в советской России. Конечно, у него была своя дореволюционная предыстория. Первой кинематографической «Пиковой дамой» стала картина Петра Чардынина 1910 года по его же сценарию. В высшей степени примечательно, что эта 15-минутная лента представляла собой, в сущности, пантомимический «конспект» одноименной оперы, неукоснительно следующий за всеми ее сюжетными поворотами, которые иллюстрировались почти пародийными оперными сценическими штампами.

**MP4** [https://www.youtube.com/watch?v=D1RD3GmactQ&ab\\_channel=bongerus](https://www.youtube.com/watch?v=D1RD3GmactQ&ab_channel=bongerus)

«Пиковая дама». Немой фильм. 1910

Режиссер П. Чардынин. Студия «Торговый дом А. Ханжонкова»

Куда более самостоятельным и глубоким оказался фильм Якова Протазанова, снятый в 1916 году по сценарию, созданному им вместе с будущим постановщиком парижской «Пиковой» Федором Оцепом (в титрах его имя не указано), и с Иваном Мозжухиным в главной роли. Но невзирая на настоятельное подчеркивание связи с пушкинским первоисточником (в титрах цитируются его ключевые фрагменты), «оперный след» проступает и здесь — не только в оперной версии имени героя (в обеих экранизациях он назван «Германом»,

<sup>5</sup> *Мориц К.* На орбите Стравинского. Русский Париж и его рецепция модернизма / Пер. с англ. Н. Бугаец. СПб. – Бостон: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. С. 269.

<sup>6</sup> *Raskolnikov*, Lionardo Film, Weimar Republik, 1923.

<sup>7</sup> *Р. Я.* [Хроника] // Последние новости. Париж. 1936. 2 февраля. Все источники публикуются с сохранением особенностей орфографии и пунктуации.

без пресловутой двойной «н», которая придавала распространенному имени свойство редкой немецкой фамилии), но и в самой трактовке его образа: демонический мозжухинский Герман фатально одинок и обречен, подобно герою братьев Чайковских.

**MP4** <https://youtu.be/ta8HE49gibc?si=7QDK0kaGsYizomsn>

«Пиковая дама». 1916

Режиссер Я. Протазанов, Студия «Товарищество И. Ермольева»

В 1934-м работа над «Пиковой дамой» началась одновременно(!) на Московской кинофабрике «Союзфильм» (вскоре ставшей «Мосфильмом») и на «Ленфильме». В Москве Михаил Ромм и Эдуард Пенцлин<sup>8</sup> задумали экранизацию повести Пушкина<sup>9</sup>, тогда как в Ленинграде режиссер Павел Вейсбрем решил снять «кинооперу» на музыку Чайковского по сценарию братьев Васильевых<sup>10</sup>.

Ситуация заочного соперничества проступает в одновременном появлении одного и того же названия в планах двух самых представительных государственных киностудий СССР середины 1930-х. «Киноопера» и «киноповесть» со скрытой декларативностью противопоставлялись друг другу. Однако и в том и в другом случае задачей была «пушкинизация» сюжета, столь прочно присвоенного музыкой Чайковского. Недовольство этой сложившейся контаминацией мотивов было общим местом в дебатах о «Пиковой» 1930-х годов, а подготовлено еще более ранними попытками «очистить» графически четкий лаконизм пушкинской истории от влияния почти веристской по своему накалу музыки позднего Чайковского<sup>11</sup>.

Вопрос о необходимости создания жанра «кинооперы» активно дискутировался прессой 1930-х. Однако замысел ее осуществления на основе партитуры Чайковского, инициированный Васильевыми — Вейсбремом, тогда не был воплощен. Возвратившись к нему в разгар

<sup>8</sup> В дальнейшем фигура Пенцлина в истории этого кинозамысла «Пиковой дамы» отодвигается в тень Ромма, ставшего без преувеличения одним из самых неоспоримых классиков советского кинематографа. Возможно, оттого, что режиссерская карьера Эдуарда Пенцлина оказалась мало продуктивной: с началом войны он был подвергнут репрессиям как этнический немец, и в результате на счету Пенцлина числится лишь один культовый фильм, снятый в 1930-х — «Истребители».

<sup>9</sup> См.: Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. Oxford etc.: Oxford University Press, 2009. P. 136.

<sup>10</sup> Как известно, под псевдонимом «братья Васильевы» работали однофамильцы режиссеры Георгий Николаевич и Сергей Дмитриевич.

<sup>11</sup> См. об этом: Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 623–634.

войны в 1944-м, соавторы к 1946 году кардинально переработали прежний сценарий.

В новой редакции гораздо полнее были реализованы предложения, выдвинутые братьями (Васильевыми — *М.Р.*) еще при первой попытке экранизации этой оперы. Их новый сценарий состоял из двух взаимосвязанных частей — клавира «Пиковой дамы» (с небольшими купюрами), разбитого на 549 кадров, и рукописи, излагавшей содержание этих кадров. Действие и пластическое решение фильма были настолько подчинены музыке, что ознакомление со сценарием требовало параллельного чтения клавира и рукописи. Добиваясь большей близости сюжета замыслу поэта, авторы, поменяв местами несколько картин, предложили новую экспозицию, позволяющую начать фильм «по Пушкину». Наименее удачные тексты либреттиста были отредактированы или написаны заново.

Васильевы с увлечением готовили эту постановку, привлекли к участию в ней крупные творческие силы — дирижера С. Самосуда, художника Н. Суворова, оператора В. Горданова. Были проведены пробы актеров. На роль Германа был утвержден Б. Фрейндлих, графини — С. Бирман, Лизы — Г. Водяницкая, Томского — М. Названов. К исполнению оперных партий были привлечены ведущие солисты Ленинградского оперного театра имени Кирова. Художник Н. Суворов разработал интереснейшие эскизы декораций. Фильм обещал стать значительным явлением в новом тогда жанре кинооперы.

Эту работу неожиданно прервала смерть Георгия Николаевича Васильева<sup>12</sup>.

Хотя следы обсуждений идеи «кинооперы» по Чайковскому прослеживаются в архивах «Ленфильма» вплоть до 1948 года, воплощение она получила лишь в 1960-м, когда ею загорелся крупнейший ленинградский оперный режиссер Роман Тихомиров, создавший на основе раннего сценария запоминающуюся киноработу.

Есть основания предположить, что знаменитая постановка Вс. Мейерхольдом «Пиковой дамы» в МАЛЕГОТе 1935 года стала своего рода ответом на два кинопроекта первой половины 1930-х. Ведь она начиналась с идеи «кинофикации» спектакля — введения титров и подчинения всего режиссерского решения формирующейся эстетике нового искусства. Совпадение кажется слишком точным для того, чтобы быть случайностью. Да и Мейерхольд не был сторонним для кинематографа человеком — после нескольких

<sup>12</sup> Писаревский Д. Братья Васильевы / Серия «Жизнь в искусстве». М.: Искусство, 1981. С. 243.



актерских и режиссерских киноработ кино по-прежнему продолжало занимать его воображение<sup>13</sup>.

Но и Ромм, посещавший в начале 1920-х репетиции театра Мейерхольда, мог посмотреть этот спектакль, например, в январе 1936 года в Большом театре во время гастролей ленинградского МАЛЕГОТа в Москве. С трактовкой Мейерхольда, последовательно воплощавшего идею «пушкинизации» оперы, замысел фильма роднило стремление оторвать сюжет «Пиковой дамы» от привычного восприятия и интерпретации в духе контаминации повести и одноименной оперы. Сходным был и ярко выраженный акцент на «социальной идее» в ущерб «фантастике» («в стиле того времени максимально реалистически, психологически оправданно»<sup>14</sup>), нашедший обоснование в психологическом состоянии Германна в духе последовательно проведенной идеи «борьбы с мистикой» за «конкретно-реалистическое содержание», отличавшей нашу шумевшую постановку Мейерхольда<sup>15</sup>. Именно в январе 1936-го Ромм делает заявление о своих намерениях, явно варьирующее многократно обнародованные тезисы Мейерхольда:

Мы хотим снять весь лирико-романтический и мистический налет с «Пиковой дамы» Чайковского и перевести ее в реалистический план Пушкина. <...>  
Реалистическое раскрытие искаженного неверными трактовками пушкинского произведения, — вот задача, которую мы ставим в работе над фильмом. Фильм будет закончен к концу 1936 года<sup>16</sup>.

А двумя месяцами позже, уже не обинуясь, указывает на настоящий источник своего вдохновения — оперную постановку Мейерхольда:

Постановщики внимательно изучили спектакль «Пиковая дама» в Ленинградском Малом оперном театре. Мейерхольд, — говорит режиссер Ромм, — проявил гениальную изобретательность и талант. Единственная сцена, в которой Чайковский оказался близок Пушкину, — это сцена в спальне графини, и эту сцену Мейерхольд поставил гениально<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> В 1915 году он экранизировал «Портрет Дориана Грея», где снялся в одной из главных ролей. В 1917-м повторил оба подобных опыта в фильме «Сильный человек». И, наконец, в 1928-м Мейерхольд сыграл одного из центральных персонажей в фильме Якова Протазанова «Белый орел».

<sup>14</sup> Ромм М. О себе, о людях, о фильмах. С. 160–161.

<sup>15</sup> См.: Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. С. 618–634.

<sup>16</sup> «Пиковая дама» в кино // Литературная газета. 1936. 26 января.

<sup>17</sup> «Пиковая дама» в кино // Литературная газета. 1936. 27 марта.

Московские кинематографисты к съемкам приступили со значительными проволочками. Как констатировал американский исследователь Саймон Моррисон, первым попытавшийся разобраться в запутанной истории этой работы и обстоятельствах участия в ней Прокофьева, детали ее неясны<sup>18</sup>. Композитор получил приглашение режиссеров Михаила Ромма и Эдуарда Пенцлина к участию в их будущем фильме лишь в начале 1936 года. В письме от 14 февраля они обращались к уже окончательно решившемуся тогда на репатриацию Прокофьеву, зная о том, что его приезд в Москву запланирован на начало марта:

Глубокоуважаемый Сергей Сергеевич!

На Московской Кино-фабрике к 100-летию смерти Пушкина будет ставиться «ПИКОВАЯ ДАМА» в постановке Мих. Ромм, режиссера Эд. Пенцлин. Сценарий, который мы Вам посылаем вместе с этим письмом, как Вы увидите, берет за основу повесть Пушкина и резко отличается в своей трактовке от либретто Модеста Чайковского, следовательно и музыка, очевидно, должна иметь другое решение, чем в опере.

Эта постановка будет одной из крупнейших работ фабрики в 1936 г., фабрика придает ей большое значение, так как «Пиковая дама» должна явиться выступлением кинематографии к юбилейным торжествам.

Музыка в этой картине играет огромную роль; в сценарии место ее не предопределено, так как мы принципиально считаем, что автор музыки должен иметь решающее слово при определении как места музыки, так и ее характера. Однако, уже из количества реплик (которых вдвое меньше обычной нормы) явствует, что музыка сыграет большую роль в картине. В частности, 3 глава почти целиком, значительная часть первой, четвертой, конец второй главы должны быть построены на музыке (общее количество музыки около 40 минут). Имя Пушкина и наличие оперы Чайковского (которую мы считаем при всех ее музыкальных достоинствах не отвечающей задачам современного понимания Пушкина) обязывает ко многому и особенно к тому, чтобы музыка фильма стояла на исключительно большой и принципиальной высоте, поэтому мы обращаемся именно к Вам, Сергей Сергеевич.

Фильм должен быть закончен к 1 Января 1937 г., поэтому для ускорения, мы просим Вас, еще до Вашего приезда в Москву сообщить нам письмом заинтересует ли Вас в принципе музыка к «Пиковой даме». Музыка в черне <так!> должна быть намечена приблизительно к 1 июня 1936 г. и окончательно готова, примерно к 15 августа.

Мы просим Вас сообщить Ваше мнение по этому поводу, в принципе, с тем, что-



Илл. 1. Михаил Ромм во второй  
половине 1930-х



Илл. 2. Эдуард Пенцлин на съемках (в центре). Середина 1950-х

бы по приезде Вашем в Москву встретиться для окончательных переговоров<sup>19</sup>.

Итак, предложение, помимо определения сроков (всегда чрезвычайно важного для безупречно пунктуального Прокофьева), содержало два важнейших пункта: стремление избавить сюжет от «оперного шлейфа» при определяющем значении для киноленты музыки; и закрепление «решающего слова при определении как места музыки, так и ее характера» за композитором. При этом с последним тезисом намечается некоторое противоречие: для музыки уже определено не только место («3 глава почти целиком, значительная часть первой, четвертой, конец второй главы»), но и «общее количество» (около 40 минут). В дальнейшем это расхождение между первоначальными декларациями «прав и обязанностей» композитора и конкретными адресованными ему заданиями обозначится более явно. Но Прокофьев в тот момент не мог этого предугадать. Его, по-видимому, увлекла идея соперничества с одноименной оперой, к которой он испытывал сложные чувства.

## II

Знакомство Прокофьева с оперой Чайковского относится к детским годам, когда в первые приезды из Сонцовки в Москву он как зритель в сопровождении своей матушки освоил фактически весь оперный репертуар Большого театра. Позже, студентом Петербургской консерватории, на исходе 1912 года, Прокофьев получил от своего педагога по дирижированию Николая Черепнина задание штудировать партитуру для исполнения фрагментов оперы на концерте оперного класса<sup>20</sup>. Уже на следующий день, обзаведясь изданием, он «с необычайным увлечением играл [её], особенно драматические места»<sup>21</sup>. Вхождение в мир «Пиковой дамы» сопровождалось внимательным чтением трехтомника М.И. Чайковского «Жизнь Петра Ильича Чайковского» (М.; Лейпциг; 1900–1902): «книги, доставившей мне огромное удовольствие», как записывает Прокофьев<sup>22</sup>.

Неоднократные упоминания об этом сочинении на страницах дневника конца 1912-го — начала 1913-го года свидетельствуют о том,

<sup>19</sup> М.И. Ромм, Э.А. Пенцлин — С.С. Прокофьеву. Письмо [февраль 1936] // РГАЛИ. Ф.1929, оп.1, ед. хр. 809, 1 л. Публикуется впервые.

<sup>20</sup> Прокофьев С. Дневник 1907–1933: В 3 т. / Предисл. Святослава Прокофьева. Т.1. Париж: sprkfv, 2002. С. 197. Запись от 20.12.1912.

<sup>21</sup> Там же. С. 198.

<sup>22</sup> Там же. С. 210. Запись от 15.01.1913.

что его изучение весьма увлекло юношу, «несмотря на всю избитость оперы»<sup>23</sup>. Некоторые сцены удостоены здесь самых высоких похвал:

Черепнин считает картину в комнате Графини одной из лучших страниц во всей оперной литературе. Я с ним горячо согласен<sup>24</sup>.

Однако театральное впечатление от нее в те годы оказалось неоднозначным. После спектакля в только что открытом после восстановления Оперном театре Народного Дома Прокофьев на страницах дневника не упомянул об исполнителях (хотя среди них был выдающийся Николай Фигнер в главной роли), рассматривая спектакль исключительно с точки зрения музыкальной драматургии. Он записал:

«Пиковую даму» я приготовился слушать с большим удовольствием. Первая картина мне не доставила такового. Но начиная со второй и до последней я наслаждался, хотя последняя нелепа и расхолаживает впечатление. Она должна начаться появлением Германа, выкинув всё предыдущее как ненужное и отвлекающее от самой драмы. «Что наша жизнь» — странно и ненужно, равно как не нужна последняя страница оперы. Очень жаль, что первая встреча Германа с Графиней мало иллюстрирована музыкой. Вообще же в опере много растянутого и ненужного не только сценически, но и музыкально. Зато сцена у Графини гениальна от первой ноты до последней, да и не одна эта сцена<sup>25</sup>.

Показательно, что это резюме продолжает размышление о том, как и на какой сюжет могла бы быть написана собственная прокофьевская опера. И в качестве героя таковой ему видится Пушкин: «его блестящая жизнь и стремительно драматический конец»<sup>26</sup>.

Исполнение «Пиковой дамы» в консерваторском концерте состоялось, но впечатления зимы 1912/1913 закономерно отразились на выборе Прокофьевым материала для нового оперного сюжета, которым стал «Игрок» Достоевского с очевидным параллелизмом его фабулы и ряда образов как пушкинской повести, так и одноименной опере, и в то же время очевидно полемичным по отношению к последней стилистическим решением. На этом названии Прокофьев остановился уже в ноябре 1913 года.

Однако возвращение к опере Чайковского пятнадцать лет спустя оказалось для него разочаровывающим:

<sup>23</sup> Там же. Запись от 22.12.1912.

<sup>24</sup> Там же. С. 208. Запись от 11.01.1913.

<sup>25</sup> Там же. С. 212. Запись от 17.01.1913.

<sup>26</sup> Там же.

Играл «Пиковую даму». Не очень нравится. Если исключить отдельные блестящие места (но ведь не по ним надо ценить?!), то остальное написано слишком быстро и безразборно (накатано), и потому много случайного<sup>27</sup>.

Позже он подвергал публичной критике и саму концепцию произведения Чайковского, который рисует Германа страстным любовником, тогда как для Пушкина он прежде всего игрок, одержимый иной страстью<sup>28</sup>. Эти мысли, высказанные в объяснение своей грядущей пушкинской работы, звучали как своего рода полемический манифест, заявление о намерениях. Словно оправдываясь, Прокофьев писал гимназической подруге матери О.Ю. Смецкой:

Многие в ужасе. Как это я дерзну на сюжет, который так популярен в изложении Чайковского, но ведь Чайковский по духу очень уклонялся от Пушкина (слишком много нытья и слишком мало пушкинского блеска и задора), а наличие сцен, не имеющих у Чайковского, помогает войти в колею прежде, чем встретиться со сценами Чайковского<sup>29</sup>.

### III

Известие о согласии Прокофьева принять участие в экранизации «Пиковой дамы» едва ли не в первую очередь просочилось в зарубежную прессу. По пути в Москву в ходе концертного турне в Варшаве он дал интервью местному центральному изданию «Gazeta Polska», где сообщал и об этой будущей работе:

<...> В ближайшее время я должен закончить заказанный Большим театром балет «Ромео и Джульетта». Это займет много времени. После этого у меня будет еще много работы в связи с 100-й годовщиной со дня смерти Пушкина. У меня много заказов на создание музыки к инсценировкам по Пушкину, а также к фильму «Пиковая дама»<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Там же. С. 562. Запись от 23.05.1927.

<sup>28</sup> См.: Прокофьев С. Мои планы // Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / Сост., текстол. ред. и коммент. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1991. С. 142.

<sup>29</sup> Письмо С.С. Прокофьева О.Ю. Смецкой от 15 октября 1936 // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 91. Л. 1 (цит. по: Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. Документальное повествование в трех книгах. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 419).

<sup>30</sup> Цит. по: Работа и планы Прокофьева // Прокофьев о Прокофьеве. С. 135.

Резонно предположить, что знакомство Прокофьева со сценарием состоялось до этого момента. Практика «актуализации» классики, привычная для советских ее интерпретаций 1920–1930-х, была ему хорошо знакома по театральным постановкам, и он наверняка должен был проявить осмотрительность. И хотя у нас нет подтверждения тому, что литературный сценарий был ему отослан, будем все же исходить из этого: такова была общепринятая практика, и, по крайней мере, в истории с «Поручиком Кижем» она нарушена не была — литературный сценарий Тынянова отложился в зарубежном архиве композитора.

Что же представлял собой сценарий Ромма-Пенцлина<sup>31</sup>?

Прежде всего замечу, что он очень крепко драматургически скроен и весьма убедителен с точки зрения выполнения тех задач, которые ставили перед собой его авторы. А задачи эти формулировались Роммом спустя много лет следующим образом:

<...> я решил сделать максимально точно «Пиковую даму».

Но, к сожалению, там было много вещей, Пушкиным не написанных, которые казались мне чрезвычайно важными.

Например, мне казалась очень важной социальная идея «Пиковой дамы». В опере, которая широко известна, все перенесено в XVIII век, во-первых; во-вторых, сделан какой-то богатый барин Томский и другой богатый барин — князь Елецкий, жених Елизаветы Ивановны, в то время как по Пушкину Елизавета Ивановна это бедная приживалка в роду беднеющем и аристократическом. В заключительной фразе у Пушкина сказано: Елизавета Ивановна вышла замуж за сына управителя. <...> А про управителя сказано, что он имеет приличное состояние и где-то служит.

Не трудно понять, что управитель старой графини — это, так сказать, представитель возникающего и растущего класса буржуазии. Он еще получиновник, где-то служит, но имеет уже приличное состояние. В то время как вся фантастическая история с Пиковой дамой и с этой беднеющей аристократией, которая, в общем, вымирает, символизирует современное положение родовой аристократии. Так я это понял, и поэтому пушкинская идея мне показалась весьма примечательной с точки зрения социального анализа того, кто же достается в наследство этим красивым, знатным девушкам. Достаются преуспевающие молодые люди с деньгами.

А все фантастические куски, всякие призраки, это в общем-то мертвое. <...> Таким образом, я постарался сделать картину в стиле того времени максимально реалистически, психологически оправданно. В остальном она была точно по

<sup>31</sup> Литературный сценарий не был опубликован, но отложился в архиве Союза писателей СССР: РГАЛИ, ф. 631 (Союз писателей СССР), оп. 3, изд. хр. 238.

Пушкину, за исключением одной детали: я показал сына управителя и самого управителя. Две фигуры, которых в повести нет, для того, чтобы намекнуть на возможность этой карьеры. Меня увлекла эта работа<sup>32</sup>.

Стройность этой интерпретации сполна демонстрируется выразительной смысловой аркой: в сцене сватовства к Лизе управитель говорит о росте, который дает вложение денег. В финале в сумасшедшем доме об этом же росте денег говорит, стоя на четвереньках, и безумный сосед Германна. Всех их уравнивает жажда наживы. Но управитель графини, с его не подверженной страстям, мучениям совести и страху расплаты логикой расчетов, оказывается страшнее преступного Германна: он грабит мертвую старуху — свою хозяйку, тогда как ее невольный убийца в смятении бежит, раздавленный тем, что совершенное им преступление оказалось бессмысленным.

Роль музыки в экранизации Ромма — Пенцлина предполагалась значительной, хотя бы уже из-за специфики избранной киноэстетики. Поставив задачу «максимально точно» следовать пушкинской прозе, очень скупой на диалоги (Ромм насчитал в повести всего 107 реплик!), соавторы фильма становились «на путь эдакой камерной кинематографии», как охарактеризовал эту стилистику Ромм, — «по существу, немой картины», даже «пантомимы, при огромном количестве выразительного действия»<sup>33</sup>. «Немота» героев повышала значимость музыкального фона. В режиссерском активе Михаила Ромма был уже успешный немой фильм «Пышка» (1934), и этот опыт был важен для будущей ленты, как и опыт немногословных «Тринадцати»:

Таким образом, я хотел делать третью почти немую картину подряд<sup>34</sup>.

Действие неуклонно стремилось к финалу, приводя «блуждания» Германна к остановке в сумасшедшем доме. Тогда же должен был отступить и подавляюще темный колорит картины, который будто рассеивался в момент прощального звучания темы Лизы. Ромм писал:

Герман в сумасшедшем доме. Это центральная сцена во всем фильме. Это единственный эпизод, который происходит днем. Все остальное действие фильма совершается ночью. Герман — ночной человек: он ночью бродит вокруг

<sup>32</sup> Ромм М. О себе, о людях, о фильмах. С. 160.

<sup>33</sup> Там же. С. 156.

<sup>34</sup> Там же.



дома графини, ночью приходит к ней, ночью играет в карты<sup>35</sup>.

Прокофьев с его профессиональными литературными амбициями, вероятно, по достоинству оценил сценарий. Могло его зацепить и некоторое сходство с сюжетными мотивами «Игрока», несомненно заложенное в самой пушкинской повести, но еще более подчеркнутое в киносценарии введением новой сцены. В ней Лиза приходит к Германну сказать, что выходит замуж, он же отвечает ей лихорадочными карточными расчетами, предвещающими неминуемый выигрыш. Сюжетная переключка с собственной прокофьевской оперной партитурой оказывалась сколь притягательной, столь и опасной. Важно было не поддаться этой сюжетной рифме в самом музыкальном материале. И можно сказать, что он этого с успехом избежал. Так или иначе отметим, что экранизации пушкинской повести при всех попытках вернуть ее в девственное лоно литературы неизбежно выводили сюжет в оперный контекст — то Чайковского, как в случае с завершающим появлением темы Лизы, то самого Прокофьева, как в случае аллюзии на «Игрока».

#### IV

Невзирая на данное композитором кинематографистам согласие, проволочки, сопровождавшие всю незадавшуюся историю этого проекта, продолжались, и по неясным причинам договор был заключен лишь 29 мая:

Киностудия «Мосфильм» в лице зам.директора Студии тов. Соколовской Е.К.

Режиссеры М.И. Ромм и Пенцлин <так!>

а) Композитор обязуется принять участие в разработке экспликации и составлении совместно с режиссерами по их заданию плана всего музыкального оформления фильма.

б) Написать на основе утвержденной Студией экспликации эскизы музыки в форме отдельных музыкальных характеристик в соответствии с основными драматургическими линиями в сценарии

а) Принять участие в разработке экспликации эскизов в течение времени до 10 июня 1936 года.

б) все эскизы музыки сдать не позднее 20 июля 1936 года.

Гонорар 15 тыс. рублей.

а) Аванс 3.750.

б) «После представления и одобрения всех эскизов в основном и лишь требующих изменений и дополнений — уплачивает 7500 рубл.»

в) «После окончательного утверждения всех эскизов — 3750 рублей  
Студия обязывается рассмотреть эскизы и дать по ним заключение в течение 20 дней

За композитором сохраняется авторское право на принятые и утвержденные Студией эскизы, а равно и на издание музыки фильма и использование ее для граммофона <так!> и радио в СССР, «и для концертных переделок» [сбоку помета: «4 слова прибавлены СП»]<sup>36</sup>.

Обратим внимание на несколько интересных моментов. Во-первых, на значительное изменение суммы гонорара по сравнению с предыдущей прокофьевской киноработой: 15 тысяч рублей по сравнению с десятью тысячами за «Кижэ» тремя годами ранее<sup>37</sup>. Объяснимо оно, по-видимому, разницей в хронометраже: партитура «Кижэ» в ее первой версии, представленной композитором в соответствии с режиссерским сценарием, включает в себя 16 фрагментов общей длительностью около десяти минут. После многочисленных переделок сценария Юрия Тынянова и перекраивания партитуры под его новые версии она стала представлять собой 32 включения, которые звучат в общей сложности больше получаса. Но и 40 минут музыки к «Пиковой даме» не предполагали использования постоянно обновляющегося материала: партитура этого фильма также должна была строиться на повторах — то есть лейтмотивной драматургии, которая была и остается ведущим принципом киномузыки, заимствованным из музыкального театра. Так что изменение гонорара свидетельствует скорее всего лишь об увеличении общего хронометража фрагментов (за вычетом повторений музыкального материала).

Далее. Предварительно названные режиссерами сроки сдачи эскизов отодвинулись, согласно договору, на полтора месяца — с 1 июня на 20 июля. Это могло быть связано с вторжением в график Ромма другой работы, инспирированной, по слухам, лично Сталиным: боевика-«истерна» «Тринадцать» о борьбе красноармейцев с басмачами в Средней Азии. Его работа над «Пиковой дамой» вы-

<sup>36</sup> Договоры С.С. Прокофьева с киностудиями и театрами на написание музыки к фильмам и спектаклям (Киностудии: «Беларусь», Межрабпомфильм, Киевская студия и др. Театры: оперный им. К.С. Станиславского, оперы и балета им. С.М. Кирова, Малый оперный, Большой, драматический театр им. Ленсовета под руководством С.Э. Радлова, Камерный, им. Вс. Мейерхольда и др.). [16 марта 1939 — 9 сентября 1948] // РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 804, л. 3–3 об. Публикуется впервые.

<sup>37</sup> Там же. Л. 1–1 об.

нужденно приостановилась: Ромм отправился на натурные съемки в пустыню Кара-Кум, где вместе с киногруппой провел в тяжелейшем климате около полугода — с февраля по август 1936-го.

Между тем первый из пунктов договора оговаривает участие композитора в создании музыкальной экспликации фильма совместно с режиссерами. И этот документ они должны были предоставить уже через две недели после его подписания — к 10 июня. Как видим, на этапе работы с композитором Ромм отсутствовал. Их встреча с Прокофьевым в новой московской квартире на Земляном валу, о которой режиссер упоминает и куда семья Прокофьевых переехала из гостиницы 29 июня, могла состояться лишь по возвращении Ромма из Туркмении (в самом конце лета или осенью 1936-го), то есть тогда, когда вся музыка к «Пиковой даме» уже была написана. Ромм вспоминал:

Он только что приехал из-за границы, квартира его еще не была обставлена. Стоял рояль и негде было сесть. Сухой, высокий, очень отчетливый, он очень бережно и аккуратно и вовремя сделал все эскизы<sup>38</sup>.

Значит, обсуждение музыкальной экспликации происходило с Пенцлиным. Но не только с ним: именно здесь на авансцену выходит новый и не упоминаемый в договоре участник производственного процесса — заведующий музыкальным отделом студии «Мосфильм» А.А. Острецов.

Сведения о музыковед-е Александре Андреевиче Острецове (1903, Переяславль,— 1964, Рубцовск) чрезвычайно отрывочны. Это, вероятно, объясняется тем, что он сполна разделил судьбу своего поколения, будучи репрессирован в 1943-м (отбывал срок в Севпечлаге<sup>39</sup>). Портрет нашего героя поневоле будет лишен важных деталей. Попробую все же хотя бы фрагментарно восстановить основную фабулу этой жизни. Информация о происхождении Острецова и его биография до конца 1920-х, по-видимому, старательно вымараны. На рубеже 1920-х картина проясняется: в 1929–1931-м по окончании аспирантуры при Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН) он работает в Институте литературы и искусства Коммунистической академии<sup>40</sup>. Тогда

<sup>38</sup> Ромм М. О себе, о людях, о фильмах. С. 159.

<sup>39</sup> См.: Возвращенные имена. Книга памяти России [Эл.ресурс]. URL: <https://vizz.nlr.ru/person/book/komi/16/490> (дата обращения: 26.11.2023).

<sup>40</sup> См.: Научная документация Института литературы и искусства [Эл. ресурс] // Информационная система ИС АРАН «Архивы Российской академии наук». АРАН, ф. 358, оп. 2. URL: <http://isaran.ru/?q=ru/opis&ida=1&guid=7A3AE7D7-7FF5-9F7F-C180-F8B37B8808D7> (дата обращения: 26.11.2023).

же становится научным сотрудником Государственной академии искусствознания<sup>41</sup>. Приблизительно с осени 1930-го назначен руководителем музыкально-концертной редакции Радиокomiteта<sup>42</sup>. В 1936-м Острецов занимал пост директора Музгиза<sup>43</sup>, но к началу 1938 там уже не работал<sup>44</sup>.

С середины 1930-х годов (приблизительно с 1935-го по 1938-й) Острецов занимал пост заведующего музыкальным отделом «Мосфильма». К этому периоду относится несколько его работ, в том числе научных, посвященных музыке в кинематографе<sup>45</sup>. По-видимому, они предназначались для будущей защиты. В них неоднократно в качестве примера образцовых музыкально-драматургических решений для кинокомпозиторов упоминается «Пиковая дама» Чайковского. Другим образцом для подражания Острецов в своих работах (в том числе и написанных в соавторстве с молодым, но уже известным музыковедом С.А. Бугославским) называет кинопартитуры Шостаковича. Очевидно, что Прокофьев, замышлявший в своей «Пиковой даме» полемическое возвращение «от Чайковского к Пушкину» и не принимавший ранних кинематографических опытов Шостаковича из-за использования в них бытового материала, в вопросах эстетики киномузыки и выбора ее языка расходился со своим куратором принципиально.

В фонде Прокофьева в РГАЛИ хранится музыкальная экспликация фильма, написанная Острецовым<sup>46</sup>. Документ ошибочно отнесен архивистами к 1938 году, тогда как композитор должен был получить его не позднее начала лета 1936-го, ведь уже 12 июля дирекцион был завершен, о чем имеется запись в конце его автографа<sup>47</sup>.

- <sup>41</sup> См.: РГАЛИ, ф. 984 (ГАИС – Государственная академия искусствознания), оп. 1, ед. хр. 152, 28 л. Личные дела Оршанского Б.М. и Острецова А.А., научных сотрудников. 14 ноября 1929–30 июня 1931 гг.
- <sup>42</sup> См.: *Власова Е.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. С. 114.
- <sup>43</sup> См.: *Лоскутов А. И. И.* Соллертинский в Ленинградской консерватории // *Musicus*. 2011. № 2 (26). С. 10.
- <sup>44</sup> См.: *Малько Н.* Воспоминания. Статьи. Письма / Общ. ред. Л. Раабена. Сост. и автор примеч. О. Данскер. Л.: Музыка, 1972. С. 281.
- <sup>45</sup> *Острецов А.* Музыка в звуковом кино // Советская музыка. 1933. № 1. С. 51–73; *Острецов А.* «Роль музыки в звуковом кино». Научно-исследовательская работа. 1935 // РГАЛИ, ф. 2900 (Всесоюзный государственный институт кинематографии – ВГИК), оп. 1, ед. хр. 218, 41 л.; *Острецов А.* «Музыкальный сценарий тонфильма». Научно-исследовательская работа. 1935 гг. // Там же, ед. хр. 219, 82 л.
- <sup>46</sup> *Острецов А.* Музыкальная экспликация фильма «Пиковая дама» [1938] // РГАЛИ, ф. 1929 (С.С. Прокофьев), оп. 1, ед. хр. 983, 4 л.
- <sup>47</sup> *Прокофьев С.* Пиковая дама: Музыка к неосуществленному фильму, соч. 70. [Для большого симфонического оркестра]. Клавир с разметками инструментовки. Автограф. [12 июля 1936. Поленов] // РГАЛИ, ф. 1929 (С.С. Прокофьев), оп. 1, ед. хр. 93, 8 л.

Машинопись экспликации носит черновой характер: она содержит немало карандашных правок, большее число которых, по-видимому, принадлежит автору текста (зачеркнутые будут расшифрованы в квадратных скобках), а две на последнем листе вписаны другой рукой. Подпись Острецова в конце отсутствует. Тем не менее нахождение документа в архиве композитора дает право предполагать, что Прокофьев ориентировался на него в своей работе, а следовательно мог прочесть даже зачеркнутые фрагменты текста.

Музыкальная экспликация Острецова имеет особый интерес, поскольку содержит подробные характеристики музыкальных образов, имеющие вызывающе директивный характер:

Музыка фильма «Пиковая дама» выполняет следующие драматургические функции:

Характеристика ГЕРМАНА:

Музыкальный образ Германа заключает в себе два элемента: 1) тему обогащения и 2) тему его любви к Лизе.

1) Основная линия музыки Германа характеризует судьбу страсти «молодого человека XIX столетия» — стать богатым, Музыкальный портрет Германа выражает его волю быть предприимчивым, смелым, решительным, в конце фильма эти его свойства приобретают уродливо-искаженный характер [нрзб]. Музыкальная характеристика Германа передает жизненную динамику его натуры, во всей ее полноте, в ярко эмоционально окрашенном музыкальном образе, насыщенном темпераментной мелодикой, энергичными волево окрашенными интонациями. Музыкальная характеристика Германа легко «обозрима» для восприятия (музыкальные фразы и предложения).

а) «Тема денег» возникает в эпизоде «ночные блуждания». Она выступает, как зарождающийся, но еще не откристиллизовавшийся импульс. Ее можно представить, как линейное движение с настойчивостью в интонационном рисунке. Никакой меланхолии, — почти деловое размышление. Строгое движение иногда ломается вспышками страсти, [на размеренном ломается вспышками страсти (в интонационном рисунке)], но как правило, музыкальное движение не нарушает типичной для «размышляющего Германа» сдержанности. В таком же качестве «тема денег» выступает в эпизоде «Герман дома» (только тонально и инструментально более развернутая).

б) Иначе, со значительной энергией, «тема денег» звучит в эпизоде «в чужом доме». Здесь она тематически развертывается, и достигает большой интенсивности инструментального звучания. В музыке этого эпизода, нет никакого надрыва, или интеллигентского нытья [а-ля Чайковский («спальня графини»)]. Динамика эпизода создается конфликтом между лирически страстной темой любви Германа к Лизе (подробнее об этой теме — ниже) и мужественно властно-настойчивой «темой денег». Волнистый профиль мелоса и угловатый рисунок 2-й — так можно представить себе, «внешний эффект» мелодического

движения в этой сцене. Дополнительным штрихом в музыкальной композиции этой сцены является включение лирической темы Лизы, когда Герман входит в спальню к Елизавете Ивановне.

в) В финале, охватывающем пять эпизодов (ломбард, тройка, семерка, выкуп, туз) «тема денег» приобретает широко-развернутый характер симфонического проведения. Она звучит сверкающе-ярко, как никогда властно, и утверждающе по интонациям, чеканно по ритму, и эмоционально сконцентрированно, как в отношении тематического развития, так и в отношении архитектоники всего движения (ее кульминацией является семерка и туз). Вступление «темы денег», в этом новом ее качестве, подготавливается колоссальным разбегом струнных – от выхода Германа из казармы, через «ломбард» и вплоть до слов «позвольте мне поставить карту». «Тема денег» вступает после слов «выиграла», и триумфально звучит с перерывами на репликах во время игры, включительно до эпизода «туз», в котором она приобретает уродливо-искаженный саркастический характер. Никакого клинического надрыва, или иных крайностей маниакального состояния Германа, музыка в этом эпизоде не выражает. Просто: она достигает своего эмоционального «потолка», после [которого неизбежно] чего превращается в свою противоположность – в «бег на месте» [с отрицательным знаком]. Нужный эмоциональный штрих характеристики Германа[ как молодого волчонка.] здесь следует найти в ироническом преувеличении его темы, а не патологическом выверте, или экстатическом кликушестве а-ля Скрябин («инфернальность» и т.п.).

2) В музыкальном образе Германа, на ряду <так!> с центральной и доминирующей в нем темой обогащавшейся личности («темой денег»), существенное место занимает тема его любви к Лизе. Эта тема, по самому существу своему, раскрывает ряд человеческих-привлекательных <так!> качеств в самом Германе [его нравственный потенциал быть горячо любящим мужем, другом, отцом. Эти качества, также, как и тема любви Германа к Лизе, не получает своего реального воплощения развития, ибо они оказываются раздавленными другим, более властным эгоистическим импульсом].

Музыкальное развитие темы любви Германа к Лизе, должно увлекать своим лирическим пафосом; [в качестве возможного варианта] эту тему, можно представить, как плавную, волнистую мелодию, соединяющую с певучей силой (насыщенностью) своих интонаций, также и взволнованность ритмического импульса.

Тема любви звучит как страстное признание в эпизоде письма (12.13 эпизоды) затаенно-страстно в эпизоде «визита» Германа в спальню графини («в чужом доме»), где эта лирическая тема контрастирует и затем оттесняется «темой денег», последний раз тема любви Германа звучит как беглая реминисценция в сумасшедшем доме, когда Лизавета Ивановна встречается с Германом уже сидящем за решеткой.

Характеристика Лизаветы Ивановны.

Лизавета Ивановна, музыкально охарактеризована, лирической темой, светлой эмоциональной окраски. Ее тема — «почти материнская» — приближается по типу звучания к «колыбельной».

а) В эпизоде «мечты об избавителе» — эта тема по своему изложению, имеет черты общие с мелодикой русских сентименталистов и диллетантов <так!>. Не надо, стремиться <так!> к цитатам (под [нрзб], Гурилева, Верстовского и др.) или имитации романса. Важно придать музыкальному портрету Л[изаветы] И[вановны] характер ее времени.

Тема Лизы — инструментальная импровизация «бесконечная песенность», напевная, простая, доверчивая [прекраснодушная, нрзб], грустная. Движение — необычайно плавное (большая лигатура, впечатление бесконечного штриха от струнных). В общем контексте фильма — тема Лизы резко контрастирует с музыкальной характеристикой Германа, импульсивного, «крутого» в интонационном рисунке, энергичного в метрике.

б) В эпизоде — «письмо и ответ» и «объяснение в любви» тема Лизы эмоционально преобразена, пронизана восхищением и глубоким чувством. Здесь же она контрастирует с темой Германа.

в) В соборе тема Лизы звучит драматизированно, трагично и надломленно.

г) В финале картины тема Лизы приобретает большой трагический (слово вписано другой рукой — *М.П.*) пафос. [Музыка выражает внутреннее величие Е.И., сохранившей глубокую нравственную силу, несмотря на крушение ее идеалов].

С. Окружение Германа.

1) Музыка церемониально-солдатского, уличного Петербурга (в 5 эпизоде «утро у дома Графини»).

2) Музыка церемониального выезда графини — туалета графини (минуэт <так!> или куранта <так!> часов).

3) Музыка церемониала выезда графини — тяжеловесная сарабанда.

4) Музыка придворного бала — экосез, котильон, контрданс.

5) Обряд погребения — [«литургия симфонизированная» — зачеркнуто] «необходимо предусмотреть и другие варианты» — карандашная вставка].

6) Трактир — песня о горемыке-неудачнике (шарманка). (Вставка карандашом другой рукой [нрзб.] — *М.П.*).

Замечание: Особое место занимает музыка, связанная со звуковым оформлением картины напр. изобразительная звукопись «хохота» в эпизоде «трактир» и «ночные блуждания» или звукоимитация «тройки» и др. (Слово вписано другой рукой — *М.П.*).

НАЧ. МУЗ.ОТДЕЛОМ (Острецов) (Подпись отсутствует — *М.П.*).

Не вполне ясно, какая роль в создании музыки к фильму отводилась Острецову — был ли он толкователем идей режиссера, осуществляя посредническую функцию между ним и композитором,

или просто фиксировал «техническое задание» по музыкальной партитуре в чисто формальных, отчетных целях. Последнее предположение кажется неверным: слишком очевидна увлеченность автора этого документа поиском точных словесных эквивалентов будущей музыки. Что же касается участия Ромма в создании этого текста, то он был хорошо музыкально образован, до прихода в кино увлеченно занимался роялем. Но, как уже было сказано, на этапе оформления музыкальных задач его-то как раз и не было в Москве. О музыкальной же оснащенности Пенцлина за неимением свидетельств судить невозможно. Так или иначе музыкальная экспликация была, по-видимому, зафиксирована единолично Острецовым, отпечаток стиля которого (о нем можно судить по его работам о музыке в кино) лежит на найденных здесь формулировках. В конце концов под документом стоит именно его имя.

## V

Нетрудно заметить, что между изначально сформулированной постановщиками задачей «дечайковизации» «Пиковой дамы» и теми конкретными заданиями, которые ставит перед композитором экспликация, возникают серьезные противоречия. Основное из них фокусируется именно на соотношении устойчивой привычки к контаминации повести и оперы, но одновременно настойчиво демонстрируемом отказе от концепции оперы Чайковского и неприятию самого тона ее музыки. Фактически свою зависимость от «Пиковой» Чайковского в экспликации автор попытался преодолеть соответствующей риторикой, но этого противоречия не избежал. Как справедливо замечает Ю. Хаит,

<...> главный парадокс фильма заключается в том, что при установке на «пушкинизацию» и «дечайковизацию», важную роль в музыкальной партитуре фильма играет тема любви Германа к Лизе. Как известно, этот мотив совершенно отсутствует в повести Пушкина и является главным отличием в трактовке повести Чайковским. Таким образом, авторы фильма так или иначе наследуют его традиции с той разницей, что вместо темы безумия тему любви вытесняет тема денег<sup>48</sup>.

Следовательно, вопреки изначальным намерениям авторов фильма, избежать контаминации мотивов пушкинской повести с оперой

<sup>48</sup> Хаит Ю. Сергей Прокофьев в мире кино. Курск: ОБУК «Участок оперативной полиграфии», 2013, С. 47



братьев Чайковских не удалось. Тема любви занимает слишком значительное место в партитуре фильма. Она фактически создает драматургический противовес всепоглощающим маниакальным блужданиям героя по линейным перспективам петербургских улиц и мрачных пустых площадей, продуваемых холодными ветрами, его обреченному преследованию своей *idée fixe*.

Бросается в глаза и то, что имя главного персонажа воспроизводит в экспликации Острецова именно оперный вариант — «Герман». Редукция удвоения последней согласной означала, как уже неоднократно было замечено, очень многое: имя, а не фамилию, а следовательно, необязательность немецкого происхождения и всех, связанных у Пушкина с этим коннотаций «холодного расчета», «выдержанности» и прочее. Между тем в литературном сценарии Ромма и Пенцилина — единственном, по сути, сохранившемся источнике, запечатлевшем их тогдашние намерения (помимо воспоминаний, где они воспроизводились через добрых 40 лет), — главный герой именуется как Германн, и все характеристики лишь подтверждают его «немецкую» родословную. В газетных публикациях о будущей ленте герой неизменно теряет одну «-н». Так незаметно и неизбежно совершается подмена героя «литературного» героем «оперным».

Другое отступление от изначальной «декларации о намерениях» — указания на конкретные эпизоды звучания музыки. В письме режиссеров Прокофьеву, как мы помним, было подчеркнуто, что места звучания предлагается определить ему самому. И это повышало статус его участия, фактически отводя ему роль музыкального драматурга. Появление Острецова «спутало карты»: в отсутствие Ромма он как бы перехватил инициативу и теперь диктовал композитору довольно жесткую схему действий. Однако судить о том, в какой степени его рекомендации относительно распределения музыки опирались на режиссерский сценарий, не представляется возможным за отсутствием последнего.

Вызывающе самоуверенный тон текста, присланного Прокофьеву, не мог не вызвать раздражения у композитора. Конфликт был спровоцирован уже самим этим документом, ставившим автора музыки в положение иллюстратора неуклюжих словесных описаний новоявленного «заказчика». Странность ситуации усилена и невыгодным сравнением. Над «Поручиком Кижее» Прокофьев работал в основном за границей, однако от режиссера или его порученцев таких писем не получал. Процесс был менее формализованным, более доверительным, творческим и, в конце концов, уважительным по отношению к композитору.

Другим обстоятельством, создававшим некоторую напряженность, стал, по-видимому, вопрос о дальнейшем использовании музыки. Как мы видели, подписывая договор Прокофьев внес в него правки, касающиеся этого важного для него пункта. За них ему пришлось побороться. Это явствует из письма Острецова, полученного композитором 25 мая, в котором, ссылаясь на предварительные договоренности, тот писал:

Многоуважаемый Сергей Сергеевич!

Прошу Вас просмотреть § договора, формулировку которого мы с Вами согласовывали вместе. Текст этого § нижеследующий.

§ 9

«Прокофьев обязуется не передавать для эксплуатации и не переуступить в собственность своего авторского права на всю музыку фильма «Пиковая дама» никаким третьим лицам и организациям как в СССР, так и повсеместно за границей и в случае нарушения этого условия обязуется возместить студии все убытки, могущие возникнуть в связи с предъявлением тех или иных претензий заграничных учреждений и отдельных лиц.

О вашем суждении об этой формулировке я узнаю от Вас связавшись с вами по телефону сегодня после 4.

А Острецов<sup>49</sup>.

Справа от этого текста Прокофьев оставил карандашную пометку:

Автр о-во

Сюиты

Когд дл грмф<sup>50</sup>.

Ясно, что в телефонном разговоре он собирался поднять вопрос о том, как поступить в этом случае с его обязанностями как члена французского авторского общества *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique*, а также о возможности создания сюиты (сюит?) на материале киномузыки и, наконец, о выпуске ее грамзаписи («по-видимому, последняя строчка расшифровывается как вопрос — «Когда [запись] для граммофона?»).

Итак, в изначальные планы композитора входило создание сюиты или по крайней мере концертных пьес. А значит, он рассчитывал на сочинение такого материала, который мог бы быть должным образом репрезентирован в этих жанрах и чье прикладное назначение

<sup>49</sup> Письмо Острецова А.А. Прокофьеву С.С. от 25 мая 1936. Автограф // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 641. Л. 1.

<sup>50</sup> Там же.

могло быть в этом случае преодолено, как это уже произошло музыкой к спектаклю Александра Таирова «Египетские ночи» и фильму «Поручик Киж». Но мы знаем, что ни сюита, ни пьесы на материале «Пиковой дамы» не возникли. Тем самым музыка к «Пиковой даме» разделила судьбу прикладной музыки к двум другим неосуществленным замыслам — «Евгению Онегину» и «Борису Годунову».

К середине июля эскизы были завершены в дирекции<sup>51</sup> и отосланы для оформления клавира и отправки его на «Мосфильм» П.А. Ламму<sup>52</sup>. В московских архивах имеется две выполненные им копии клавира: одна из них включает 11 номеров<sup>53</sup> (и запись ее в целом носит неокончательный характер<sup>54</sup>); другая — авторизованная копия переписчика (с многочисленными пометами композитора) — содержит все 24 номера<sup>55</sup>. Клавир был необходим для показа музыки композитором постановщикам. Ламм, вероятно, завершил эту работу, как его и просил автор, около 25 июля: Прокофьев сразу сообщил о завершении данной стадии работы Острецову (письмо не сохранилось) и 29 июля получил ответ:

Многоуважаемый Сергей Сергеевич!

Получил Ваше письмо. Рад, что работа над музыкой «Пиковой дамы» идет успешно. Моя командировка в Крым лишила меня возможности ответить Вам ранее. Через несколько дней мы ожидаем приезда Михаила Ильича Ромма: я полагаю, что ознакомление с эскизами музыки «Пиковой дамы» будет в первых числах августа. Точно определить день сейчас не берусь.

Материалы музыки панихиды я смогу выслать Вам как только получу их от нашей «музейной девушки».

Привет А. Острецов [карандашная пометка номера телефона]

25/VII

P.S. Меня зовут Александр Андреевич.

<sup>51</sup> Прокофьев С. Пиковая дама: Музыка к неосуществлённому фильму, соч. 70. [Для большого симфонического оркестра]. Клавир с разметками инструментовки. Автограф. [12 июля 1936. Поленово] // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93, 8 л.

<sup>52</sup> Письмо С.С. Прокофьева П.А. Ламму от 12 июля 1936 года // Письма С.С. Прокофьева к П.А. Ламму (1928–1951) / Публ.: Ирина Медведева // Сергей Прокофьев: К 50-летию со дня смерти. Воспоминания, письма, статьи / Ред.-сост. М. Рахманова, науч. ред. М. Есипова. М.: Дека-ВС; ГЦММК им. Глинки, 2004. С. 282.

<sup>53</sup> Озаглавлены только первые четыре, но и эти заголовки перечеркнуты карандашом.

<sup>54</sup> Прокофьев С. Музыка к к/ф «Пиковая дама». Клавир. Копия переписчика [П.А. Ламма?]. [1936] // ВМОМК, ф. 33, ед. хр. 929, 33 л.

<sup>55</sup> Прокофьев С. Пиковая дама: Музыка к неосуществлённому фильму, соч. 70. Клавир. Авторизованная копия П.А. Ламма. 1936 // РГАЛИ, ф. 1929 оп. 1 ед. хр. 94, 22 л.

P.P.S. О дне приезда Ромма я сообщу Вам и вместе с тем попрошу Вас, как это принято выражаться, «согласовать» удобный Вам день для прослушивания эскизов<sup>56</sup>.

Прослушивание состоялось по возвращении Ромма в Москву в начале августа. На склоне лет он с восторгом отзывался о «рояльных эскизах» Прокофьева:

Со свойственной ему аккуратной точностью он сделал музыку отнюдь не драматическую и не лирическую. Он взял мотив навязчивой идеи, поэтому все музыкальные фразы повторялись многократно в простейшей форме, напоминающей упражнения на рояле, как бы одна навязчивая идея: три ноты и семь нот повторялись без конца, без конца, и это давало картине необходимую сухость, потому что Сергей Сергеевич считал, что опера очень плохая по вкусу. Во всяком случае, так он мне говорил<sup>57</sup>.

Между тем, судя по письму, которое Острецов отправил Прокофьеву уже в конце ноября 1936-го, тогдашний прием музыки постановщиками картины не был столь уж благодушным. Режиссеры высказали некоторые принципиальные замечания, к которым композитор как будто бы обещал прислушаться. Но обещание свое не выполнил, как констатировал положение дел Острецов, когда поздней осенью ознакомился с доработанными композитором по результатам августовского обсуждения эскизами. Заведующего музыкальным отделом они категорически не устроили. Он писал:

Многоуважаемый Сергей Сергеевич,

После тщательного изучения представленных Вами эскизов музыки к «Пиковой даме», полученных мною от Вас в конце октября, и в силу этого отодвинувших срок фактического ознакомления с рукописью от ранее намечавшихся сроков, я смог убедиться, насколько правильна была оценка, высказанная при предварительном ознакомлении с эскизами в совместном с режиссерами Ромом <так!>, Пенцленом <так!> и Вами свидании в августе месяца.

Как вы знаете, мы отметили тогда, как основной недостаток эскизов, неправильную трактовку Вами образа Германа, которому Вы придали характер полусумасшедшего маниака (монотонное, нервное токкатное движение, проходящее через увертюру, № 2 — «блуждание» <так!>, № 3 — «Герман перед домом графини», № 5 — «Герман дома» и далее № 8, № 16, № 18) в то время, как Герман прежде всего здоровый человек, жаждущий жизни и стремящийся к ней.— «Он имел сильную страсть и огненное воображение, но твердость

<sup>56</sup> Письмо Острецова А.А. Прокофьеву С.С. от 25 июля 1936. Автограф // Там же. Л. 2.

<sup>57</sup> Ромм М. О себе, о людях, о фильмах. С. 159.

спасала его от обыкновенных заблуждений молодости» (Пушкин).

Что касается побочной темы (№ 7, № 12), по своему заданию выражающей увлечение Германа Лизой, то в этой теме, несколько чувственной, преобладают ненужные изыск и изощренность в интонациях, напр. [нотный пример] и т.д., придающие звучанию вялый характер, на что я указывал Вам тогда же. Трудно решить — чего здесь больше: равнодушия или пресыщенности, но увлечения здесь нет, и это очень печально, ибо мы сталкиваемся здесь вновь с искажением образа пушкинского героя, который писал к Лизе, «вдохновенный страстью» (Пушкин).

Как Вы помните, мы указывали Вам также на неприемлемую для нас идилличность в музыкальном образе Лизы, считая, что интонации колыбельной, баюкающий, монотонный ритм не могут не придать в контексте картины (в драматически-насыщенных местах в особенности) сентиментально-безвольный характер всему облику героини. Этот фундаментальный недостаток Вы считали возможным исправить. Однако, я должен признаться, я плохо представляю себе возможность тех или иных радикальных изменений в трактовке Лизы (девушки решительной и способной на сильное чувство) в пределах представленного Вами музыкально — тематического материала, основными чертами которого являются созерцательность и статичность.

Теперь, когда я имею возможность проиграть Ваши эскизы, у меня еще большие сомнения вызывает Ваша концепция финала картины (№ 18, № 19, № 20, № 21, № 22, № 23), трактованного Вами как фатальная развязка, подчеркивающая неотвратимость самого хода событий — отсюда музыкальная конструкция с ее железным ритмом, леденящей холодностью тематического материала, токатными <так!> звучностями и т.д.

Каков итог Вашего музыкального решения финала «Пиковой дамы», какая руководящая мысль звучит в этой музыке. Внутренне опустошенный Герман, раздавленный судьбой на фоне холодного равнодушия окружающих его дел, людей и событий. Перед нами ярко выступает лишь фатальность самой катастрофы, а не раскрытие характера героя в трагическом положении, его постигшем. Между тем Герман не марионетка, попавшая в мельничный жернов, а живой сильный человек, горячее воображение которого поставило его под удар — таким его обрисовывает наш первоисточник. Ваше же решение, при всей его яркости и новизне, находится в резком противоречии с духом пушкинской повести, характером киносценария и установками студии на музыку картины, нашедшими свое выражение в экспликации музыкального отдела.

Вот почему я считаю, что было бы глубокой ошибкой, отказавшись от Пушкина, встать на путь, его искажающий, и, по существу, могущий дать лишь слабое подобие образов живых людей, их чувств и стремлений.

Изложив Вам мою оценку, представленных Вами эскизов музыки к «Пиковой даме», я полагаю, что в настоящих условиях было бы нецелесообразным продолжать искать и экспериментировать, имея неверное направление самого искания. С исходными же пунктами выполненной Вами музыкальной рабо-

ты я не могу согласиться. Вот почему я, ставя этот вопрос перед Дирекцией студии Мосфильма, не имею возможности заключить с Вами соглашение на инструментовку представленного Вами клавира.

Зав. Музотделом [подпись] (А. Острцов <так!>)

25/XI-36<sup>58</sup>

Вероятно, я не ошибусь, если предположу, что таких писем с оценкой своей музыки до сих пор Прокофьев не получал. Фиаско было оглушительным, и оно означало не только позорное отлучение от соблазнительной «пушкинской» киноработы, но и неожиданное всеислие, которое продемонстрировала бюрократическая структура. Он должен был полемизировать не с режиссером как равным ему по отношению к творческим решениям фигуре, а с неким представителем официального мнения, которое воплощало однозначную интерпретацию того, *что именно* имел в виду Пушкин.

Впрочем, возможности полемизировать ему при таком подходе не оставляли. Прокофьеву фактически указали «на выход».

Кевин Бартиг, хотя и не обративший внимания на эту драматичную коллизию, сопровождавшую историю второй киноработы Прокофьева, тем не менее во многом справедливо заключил:

«Пиковая дама» дает урок советской действительности, которая ознаменовала для композитора конец эпохи невинности и стала дурным предзнаменованием грядущего. С этого момента и впредь творчество Прокофьева все больше подчинялось прихотям советского чиновничества<sup>59</sup>.

Подобная констатация вынесена на основании того, что фильм был неожиданно и без сколько-нибудь внятных объяснений снят с производства. Но подобные неприятности могли ожидать любого композитора в любой стране — чего стоит хотя бы история пятилетних мытарств Прокофьева с обсуждением заказа от Иды Рубинштейн<sup>60</sup>. Здесь же возникла ранее незнакомая ему ситуация. Впервые он получил точную словесную инструкцию к написанию музыки и был наказан за ее недостаточно ретивое выполнение.

Возразим, однако, что Прокофьев в этой данной ситуации вовсе не подчинился. Более того, обратившись за сатисфакцией к дирекции студии, он вышел победителем. Острцова сняли с работы,

<sup>58</sup> Письмо Острцова А.А. Прокофьеву С.С. от 27 ноября 1936. Машинопись // Там же. Л. 3–3 об.

<sup>59</sup> *Bartig K. Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film.* Oxford etc.: Oxford University Press, 2013. P. 26.

<sup>60</sup> *Раку М. Время Сергея Прокофьева.* Гл. II.



Илл. 3. Софья Ивановна Соколовская  
(«Елена Кирилловна Светлова», «Елена»)

а композитор получил официальный заказ на оформление партитуры по представленным эскизам от и.о. «Мосфильма» Соколовской:

<...> срок сдачи партитуры в совершенно готовом для озвучания виде не позднее 1 декабря 1936 года<sup>61</sup>.

Но победа представляется пирровой. Дату получения письма (27 ноября) и дату сдачи партитуры (1 декабря, согласно новому предписанию) разделяют всего четыре дня, в течение которых и был стремительно и жестко разрешен этот конфликт. Письмо Соколовской не датировано, но так или иначе на инструментовку музыки руководством «Мосфильма», выступившим в роли «справедливого судьи», отводились таким образом около двух суток. Это решение своим абсурдом могло поспорить с письмом Острецова, скорая расправа с которым не меняла общей ситуации руководством кино-

<sup>61</sup> Письмо Е.К. Соколовской С.С. Прокофьеву [1936] // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 218. Л. 1.

искусством. Вскоре с работы в результате конфликта с Соколовской сняли и Ромма. Он смог возвратиться к «Пиковой» лишь через год: после того, как в октябре 1937 года 43-летнюю «старую большевичку» и легендарную подпольщицу времен Гражданской арестовали по обвинению в шпионаже и контрреволюционной деятельности. Она была посмертно реабилитирована уже в середине 1950-х<sup>62</sup>.

## VI

Возникает естественный вопрос: действительно ли композитор проигнорировал режиссерские задачи?

Думается, что законное возмущение Прокофьева волюнтаризмом принятого «завначмузом» решения и формой его подачи подогревалось еще и тем, что основным заданиям, зафиксированным в музыкальной экспликации, он неукоснительно следовал. Никакого лукавства с его стороны не было. Образ главного героя вполне соответствовал той характеристике, которая была прежде всего связана с «темой денег»: ее определению «линейное движение с настойчивостью в интонационном рисунке» вполне отвечал выбор токкаты как одного из любимейших для Прокофьева жанров. Обращаясь к этому композитору, можно было предположить, что она будет обязательно использована им по столь подходящему поводу.

«Мотив навязчивой идеи» действительно «с аккуратной точностью» воплощал идеи постановщиков: в своем режиссерском анализе пушкинского сюжета Ромм выводил на первый план маниакальную магию чисел, детальный подсчет точных сумм трат, выигрышей и умножения капитала<sup>63</sup>. При этом ритмическая формула «три ноты и семь нот» Прокофьевым была введена с большим вкусом — она как бы запрятана в музыкальную ткань, ее определенность скрадывается затактом, предваряющим первые и вторые «тройки» нот, как и суммирующую их «семерку».

Однако на создание той образности, которая мыслилась постановщиками, безотказно работают и другие избранные Прокофьевым средства. Драматургия партитуры, как замечает Игорь Вишневецкий,

<sup>62</sup> Настоящее имя Соколовской — Софья Ивановна. В советское время она сохранила свою партийную кличку «Елена Кирилловна», отказавшись от тогдашней фамилии «Светлова». Уроженка Одессы (род. в 1894), дворянка, окончившая Бестужевские женские курсы, в 1915 году она вступила в РСДРП(б). В 1917–1918 годах возглавляла украинское подполье, затем работала в Москве на руководящих должностях.

<sup>63</sup> См.: Ромм М. О себе, о людях, о фильмах. С. 158–159.



Раку М. Г.  
После репатриации: «Пиковая дама» —  
второй опыт Сергея Прокофьева в кино

- 3 -

145

1-й Образцовый ЦМ. Орк. РСФСР г. Москва, Платинграфинг Москва, Балетная 28  
№ 24 Мусса

Cor. Jngl.  
Cl. 1-2  
Fag. 1.  
Gr. C.  
Viol. 1  
Viol. 2  
Vole  
Vc.  
Cb.

Cor. Jngl.  
Cl. 1-2  
Fag. 1.  
Gr. C.  
Viol. 1  
Viol. 2  
Vole  
Vc.  
Cb.

Нотный пример 1

# 1. Увертюра.

Handwritten musical score for the first system of the overture. The score includes parts for Sr. Soli 2, Cor. 1 & 2, Fag. 1 & 2, and Tuba. The notation is in 4/4 time and features various dynamics like 'p' and 'pp'. The Sr. Soli 2 part is marked 'ben tenuto'. The Cor. 1 & 2 parts are marked 'p' and 'ben tenuto'. The Fag. 1 & 2 parts are marked 'p' and 'ben tenuto'. The Tuba part is marked 'p' and 'ben tenuto'. The Sr. C. part is marked 'p'.

$\text{♩} = 36$

Handwritten musical score for the second system of the overture. The score includes parts for Cor. Inge, Cl. 1 & 2, Fag. 1, Sr. C., Viol. 1 & 2, Vla., Vc., and Cl. The notation is in 3/2 time and features various dynamics like 'pp'. The Cor. Inge part is marked 'pp'. The Cl. 1 & 2 parts are marked 'pp'. The Fag. 1 part is marked 'pp'. The Sr. C. part is marked 'pp'. The Viol. 1 & 2 parts are marked 'pp'. The Vla. part is marked 'pp'. The Vc. part is marked 'pp'. The Cl. part is marked 'pp'.

<...> строится на приеме, уже использованном Прокофьевым в «Ромео и Джульетте», — на постоянном повторении и перестановке местами нескольких выразительных музыкальных сегментов. Приём этот, без сомнения, шёл от кино-монтажа и получал оправдание именно в рамках звукового оформления фильма<sup>64</sup>.

Но использование этого приема реализуется в схематичном под-разделении на две антагонистические сферы, наиболее характерные для его стиля: токкатную и лирическую. Дополнением к ним должна была послужить также не менее специфичная для его театральных и кинематографических работ «дивертисментная» сфера, в центре которой — блестящий полонез, один из череды написанных в то время для разных сочинений в драматическом театре и кино.

Тема денег возникает уже в увертюре — сразу после ее сумрачно-фатального *initio*: нескольких аккордов медной группы с выразительным большетерцовым сопоставлением минорных трезвучий. Мясковский сетовал на их дальнейшее отсутствие, и был, пожалуй, прав — впечатляющее начало не отзывается в дальнейшем ни одним отзвуком:

Почему начальные аккорды увертюры нигде не использованы? Что за расточительность неуместная!<sup>65</sup>

Сразу за этим почти мистическим вступлением экспонируется тема денег, звучащая как вариант типично прокофьевской токкатности: остинатность хроматизированного движения струнных, преломленная через жанр убыстренного марша, превращается в лихорадочный *perpetuum mobile* бега Германа. В его мрачной неотступности есть сходство с «рыцарскими» образами балета «Ромео и Джульетта». В то же время тема денег своим кружением напоминает о сцене рулетки из «Игрока» и предвосхищает эпизоды карточной игры во второй половине фильма, когда лейтмотив восходит к своей кульминации.

**MP3** [https://www.youtube.com/watch?v=IlZLZYJvgi8&ab\\_channel=RSOBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=IlZLZYJvgi8&ab_channel=RSOBerlin-Topic)

«Увертюра» из музыки С. Прокофьева к фильму «Пиковая дама»

Аранжировка М. Юровского

Rundfunk Sinfonieorchester Berlin. Дирижер М. Юровский

<sup>64</sup> Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. С. 416.

<sup>65</sup> Письмо Н.Я. Мясковского С.С. Прокофьеву от 26 июля 1936 года. Цит. по: С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка / Ред.-сост. Н. Кравец. М.: Университет Дм. Пожарского, 2023. С. 488.



№23 Триумфальный Кадры 681-702

№24 Последнее движение. Кадры 716-719.

### Нотный пример 3

В финале механистичность кружения усиливается, напоминая о «колесе фортуны», подминающем героя. Эти неумолчные и неумолимые жернова судьбы приостанавливаются лишь блестящими начальными фанфарами импозантной звуковой картины бала, прорезающими партитуру. Помещенный в самый центр киноповествования дивертисмент оказывается все же значительно лаконичнее, чем это было оговорено экспликацией. Это явный водораздел сюжета — краткий и эффектный, целиком построенный на одной только ритмоформуле полонеза, тогда как в экспликации были упомянуты Экосез, Котильон, Контрданс — танцы совершенно иного типа и формул движения. Дивертисмент имеет внутреннюю связь с другими сценами фильма — его триумфальные трубы перекликаются с эпизодом уличного военного марша вначале и трагической кульминацией финала. Как несколько прощальных слов эпилога звучит тема Лизы в сумасшедшем доме — ее последнее видение, «бледная тень», выведенная в заключительных кадрах задуманного фильма не повестью Пушкина, а оперной сценой, невольно оспари-



вает давнишнее неприятие композитором завершающих страниц партитуры Чайковского.

Но то, с чем Прокофьев все же «поборолся» своей «Пиковой дамой», — это позднеромантический мелодраматизм, несомненно своеобразно окрасивший интерпретацию Чайковским пушкинской повести. Можно принимать или не принимать этого в знаменитейшем оперном шедевре, любить или не любить, но это составляет неотъемлемую его краску. Прокофьев — не принимал, а то, что принимал и любил, оспаривать не взялся: в его партитуре нет сцены у Графини — той, которой он так восхищался в опере, и появление которой было запланировано в экспликации. Намерение обойти ситуацию «соперничества», которая высказывалась им в письме Смецкой, было таким образом выполнено. Бросается в глаза также почти полное отсутствие целого пласта из раздела, который в экспликации обозначен как «Окружение Германа»: это прикладная по своему значению «историческая» музыка, щедро перечисленная на страницах экспликации — менуэт, сарабанда, экосез, котильон, контрданс, песня под шарманку, погребальная литургия... В сохранившихся нотных материалах отсутствует также указанная в режиссерском сценарии «мазурка», на звучании которой разворачивается сцена «Зал в доме посланника». Впрочем, получения материала литургии он, как мы помним из письма Острецова, ожидал от некоей «музейной девушки». К числу исторических аллюзий относилась в экспликации и тема Лизы, которую предписывалось написать в стилистике русских композиторов-дилетантов начала XIX века. Но и этого не случилось: характеристика Лизы не имеет внешних примет эпохи, она близка образам Джульетты и будущей Золушки. Это чистая лирика раскрывающейся в ожидании своей женской судьбы девичьей души.

Здесь Прокофьев обретает одну из главных тем своего творчества — на смену мятущимся Полине из «Игрока» и Ренате из «Огненного ангела» приходят совершенно иные героини и иной лик женственности.

### MP3

<https://www.youtube.com/watch?v=hDic-OPrKh4>  
 «Лиза» из музыки С. Прокофьева к фильму «Пиковая дама»  
 Аранжировка М. Юровского  
 Rundfunk Sinfonieorchester Berlin. Дирижер М. Юровский

Возможно, отсутствием дивертисментных «исторических» эпизодов объясняется и еще одно отступление от первоначального плана: вместо оговоренных 40 минут музыки — около 30. Очевидно, если бы

фильм был завершен, то к известным нам сегодня симфоническим страницам могли бы добавиться и другие. И среди них оказались бы столь же выразительные, как в «Поручике Киче», образы исторической эпохи. «Внутренний» план музыкального киноповествования мог дополниться не менее выразительным «внешним».

Но фильм завершен не был.

## VII

К январю-февралю 1937-го года Роммом был в полном смысле слова героически окончен фильм «Тринадцать», чьи съемки проходили в нечеловеческих условиях среднеазиатской пустыни, а в начале мая состоялась премьера этой второй (и первой звуковой) киноленты Михаила Ромма. Сразу по завершении «Тринадцати» Ромм попытался вернуться к своему пушкинскому замыслу. В февральском интервью газете «Кино» он, помимо рассказа о самом замысле своей «Пиковой», обнародовал идею снимать этот фильм по трехцветному методу<sup>66</sup>.

Интерес к цветному кинематографу был инспирирован непосредственно высоким руководством: еще 26 декабря 1935 года начальник Главного управления кинематографии Б.З. Шумяцкий проинформировал Сталина о новых возможностях «трехцветного кинематографа», пообещав, что в 1936-м будет снят «трехцветный фильм». Сталин, пообещав всемерную поддержку начинанию, расхваливал цветную мультипликацию Диснея и «крепко критиковал за медленный разворот этих работ»<sup>67</sup>. Через месяц — новая запись Шумяцкого об отношении Сталина к идее цветного кинематографа:

И.В. проявляет к этому делу повышенный интерес<sup>68</sup>.

Однако мысль о «цветной» «Пиковой» была по неизвестным причинам отброшена. Возможно, поджимали сроки, и усложнение технических задач не играло на руку скорейшему осуществлению проекта. В начале июня 1937-го газета «Кино» сообщила о том, что

<sup>66</sup> А. Д. «Пиковая дама» в цветном кино [Беседа с М. Роммом] // Кино. 1937. 11 февраля. № 7 (781).

<sup>67</sup> В зрительном зале Сталин, или «Записки Шумяцкого» [Эл. ресурс] // Альманах «Россия. XX век». Архив Александра Н. Яковлева. URL: <https://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/56227> (дата обращения: 26.11.2023).

<sup>68</sup> Там же. URL: <https://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/56228> (дата обращения: 26.11.2023).

работу над «Пиковой дамой» планируется завершить к 1 сентября<sup>69</sup>, хотя согласно первоначальным планам фильм должны были сдать еще в январе. Роль недоброго предзнаменования сыграла появившаяся в газете «Кино» в конце июня публикация под призывом «Планировать экранизации классиков», где прозвучала неутешительная констатация:

А «Пиковая дама» <...> уже третий год «вступает в производство» в студии Мосфильм, но до сих пор не снят ни один кадр<sup>70</sup>.

Анонимный автор как в воду глядел: на фоне обвинений «Тринадцати» в «камерности», не отвечающей задачам советской кинематографии, Ромма уволили с «Мосфильма», и он отправился на Киевскую киностудию. Работа над «Пиковой» вновь была прекращена. Она остановилась на рискованном выраже — сценарий был вновь подвергнут процедуре рецензирования. Весной 1936 года его уже громили однажды, не оставив камня на камне, пушкинисты И. А. Новиков и В. В. Вересаев<sup>71</sup>. Этой рецензией они в сущности отказали авторам в праве на новую попытку. Но по какой-то странной логике эпохи право это за ними все же было оставлено. Летом 1937-го сценарий был вновь передан на отзыв литературоведу. И судя по этому новому перечню огрехов, кардинальных изменений авторы не предприняли. Недаром сценарий, помеченный 1937 годом, пестрит карандашными пометками рецензента, иногда срывающегося на возглас «Отсебятина!»<sup>72</sup>. Тем не менее его вердикт оказался более мягким, сводясь к выводу: можно спорить, но нельзя не признать цельность концепции. Однако согласно той же констатации, сценарий требует значительной доработки, для которой необходимо привлечь к сотрудничеству пушкинистов<sup>73</sup>. Но работа была свернута.

Все же очень скоро по требованию Шумяцкого, вмешавшегося таким образом в конфликт Ромма с «Мосфильмом», режиссер был возвращен в Москву и дал согласие приступить к сколь амбициозному, столь же и опасному проекту — авральной работе к 20-летию

<sup>69</sup> «Пиковая дама» в кино // Кино. 1937. 4 июня. № 26 (800).

<sup>70</sup> Планировать экранизации классиков // Кино. 1937. 28 июня. № 30 (804).

<sup>71</sup> Новиков И., Вересаев В. Рецензия на сценарий М. И. Ромма и Э. А. Пенцлина «Пиковая дама» по одноименной повести А. С. Пушкина. 21 марта 1936 // РГАЛИ, ф. 343, оп. 4 ед. хр. 232.

<sup>72</sup> Пенцлин Э., Ромм М. «Пиковая дама». Режиссерский сценарий. 1937 // РГАЛИ, ф. 2591 оп. 1 ед. хр. 225.

<sup>73</sup> Попов П. Рецензия на режиссерский сценарий фильма Э. Пенцлина и М. И. Ромма «Пиковая дама». 18 июля 1937 // РГАЛИ, ф. 2591 оп. 1 ед. хр. 1, 5 л.



Октябрьской революции, киноленте «Ленин в Октябре», героями которой должны были стать не только вожьд, почивший в бозе, но и здравствующий — Сталин, курировавший проект лично: создавалась мифология истории революции, участники которой должны были получить новое, откорректированное современностью «распределение ролей». Фильм был снят за три месяца и закончен аккурат к показу у Сталина 6 ноября, состоявшемуся за день до официальной премьеры. Советская пресса отозвалась на нее дружной шеренгой восторженных заголовков, превозносивших победу советского кинематографа.

К этому времени конкурирующая «Пиковая дама» Федора Оцепа в Париже уже была завершена: ее съемки начались в январе 1937 года<sup>74</sup> и закончились в первой половине апреля<sup>75</sup>. В начале июля в кинотеатре «Olympia» состоялась премьера<sup>76</sup>. Помимо режиссера, в числе участников кинокартины были и другие видные представители русского зарубежья — художники Александр Лошакофф и Мстислав Добужинский. Постановщики отказались от мысли использовать музыку Чайковского, и композитор Кароль Ратхаус<sup>77</sup> написал оригинальную партитуру. Фильм был встречен очень тепло, эмигрантская пресса писала, в частности:

Очень недурной фильм, вероятно, один из лучших французских фильмов за последнее время и, без сомнения, лучший из появившихся к пушкинскому юбилею, считая в том числе и советскую постановку «Дубровский». <...> Фёдор Оцеп, поставивший фильм, особенное внимание обратил именно на одержимость картами. Страсть, доходящая до галлюцинаций и до безумия, проходит красной нитью через всю картину<sup>78</sup>.

На фоне успеха фильма-конкурента работа над советской экранизацией продолжилась: в декабре 1937-го Ромму, казалось, удалось вернуться к «Пиковой» и к терпеливо ожидавшему его Пенцлину. К тому моменту режиссерами уже была проделана огромная рабо-

<sup>74</sup> Р. Я. [Хроника] // Возрождение. Париж. 1937. 16 января.

<sup>75</sup> Р. Я. [Хроника] // Иллюстрированная Россия. Париж. 1937. № 17.

<sup>76</sup> «La Dame de pique», General Productions.

<sup>77</sup> Уроженец города Тернополя тогдашней Австро-Венгрии, Кароль Ратхаус (1895–1954) стал в Вене учеником Франца Шрекера, к середине 1920-х заявил о себе премьерными сочинениями в разных жанрах, а в 1931-м написал музыку к первому своему фильму, поставленному Федором Оцепом по роману Достоевского — «Убийца Дмитрий Карамазов». Сотрудничество Ратхауса с Оцепом продолжилось в парижской эмиграции.

<sup>78</sup> Р. Я. [Хроника] // Последние новости. Париж. 1937. 9 июля.

та. На первом ее этапе Ромм и Пенцлин с огромным увлечением погрузились в изучение современной пушкинистики. Художником-постановщиком экранизации был назначен Владимир Каплуновский, оформивший к тому времени более десятка фильмов и для этой картины, по признанию Ромма, «сделавший превосходные и очень острые эскизы декораций»<sup>79</sup>. На главные роли были приглашены Анатолий Дубенский из ленинградского БДТ (ради съемок переехавший в Москву), знаменитая «старуха» московского Малого театра Варвара Рыжова, молодая восходящая кинозвезда и муза Михаила Ромма Елена Кузьмина. В начале 1938 года дело, наконец, сдвинулось с места:

Уже в конце января группа выехала в Ленинград для съемки первых эпизодов. <...> мы сняли всю натуру за февраль и начало марта, а в середине марта вошли в павильон, и к 1-му июня я собирался закончить съемки.<sup>80</sup>

Однако, судя по сообщениям прессы, речь шла уже о совершенно другом фильме. Сохранившийся режиссерский сценарий в его, по-видимому, последней версии года несет отпечаток переработок по следам критики рецензентов-пушкинистов. Но еще более очевидным оказывается расхождение в комментариях Ромма, которые он давал прессе в конце января 1938-го года — замысел экранизации представлял в них совершенно иное ключевое, чем двумя годами ранее:

Замечательная пушкинская повесть «Пиковая дама» инсценирована для кино. В начале 1938 г. я совместно с режиссером Пенцлиным приступлю к работе над звуковым фильмом «Пиковая дама» (по Пушкину). Мы же являемся и авторами сценария.

В сценарии фильма мы строго придерживаемся пушкинского текста, хронологически расположили действие и фактически кинематографизировали <так!> весь текст. В сценарий легли полностью целые куски пушкинской повести. Мы только развили заключительную часть повести — эпилог.

<...>

Часть действия сценария идет под музыку. Вот здесь и возникает музыка Чайковского к опере «Пиковая дама», которую мы широко используем в фильме. Здесь перед нами стоит задача, не сокращая и не искажая замечательной музыки Чайковского, так ее использовать, чтобы она была теснейшим образом связана с действием фильма и синхронна по ритму. Здесь мы также проводим тщательную работу. В нашем распоряжении имеется записанная Радиоцентром

<sup>79</sup> Ромм М. О себе, о людях, о фильмах. С. 160.

<sup>80</sup> Там же.

опера «Пиковая дама», которой дирижировал С.А. Самосуд. Кроме того, у нас имеются все фонограммы произведений Чайковского. Мы перепишем музыку Чайковского на пленку, затем будем репетировать, снимать отдельные сцены фильма под эту музыку. Композитор Крюков готовит соответствующее музыкальное оформление фильма «Пиковая дама», используя музыку Чайковского. В звуковом фильме «Пиковая дама» будут сохранены все действующие лица, фигурирующие в пушкинской повести. <...>

Во время работы над сценарием фильма мы провели ряд критических исследований пушкинских материалов и получили нужные консультации у пушкинистов. Звуковой фильм «Пиковая дама» будет закончен летом 1938 года. <...><sup>81</sup>.

А в другом издании режиссер еще раз подтверждал:

<...> Значительная часть действия сценария идет в порядке мимодрамы, под музыку. Вот здесь и возникает замечательная музыка Чайковского к опере «Пиковая дама», которую мы широко используем в фильме.<sup>82</sup>

Итак, вместо борьбы с одноименной оперой за пушкинский оригинал — цитирование целых пластов ее музыки. Вместо Прокофьева — даже не Чайковский, а Николай Крюков, восходящая звезда кинематографического соцреализма, впереди у которой сияющая карьерная вершина пырьевской ленты «Сказание о земле Сибирской» (1948). Вместо сухой графики видео- и звукоряда — плотное полотно масляной живописи, которой резонирует позднеромантический оркестр образцовых грамофонных записей, сделанных по другим случаям и возникших в лоне еще недавно оспариваемой постановщиками фильма оперной традиции.

Но и это не сбылось.

23 марта 1938 года была начата реорганизация советского кинопроизводства: СНК СССР принял постановления об улучшении организации производства кинокартин и о создании Комитета по делам кинематографии при СНК СССР. Его начальник С.С. Дукельский, сменивший репрессированного Шумяцкого на посту руководителя советским кинопроизводством, утвердил темплан производства полнометражных художественных кинокартин на 1938 год, согласно которому была прекращена работа над более чем тридцатью картинками, в том числе почти завершенными. Среди них оказалась

<sup>81</sup> Ромм М. Звуковой фильм «Пиковая дама» // Советское искусство. 1938. 4 янв.

<sup>82</sup> Звуковой фильм «Пиковая дама» // Декада московских зрелищ. 1938. № 3. С. 5.

и «Пиковая дама». Семен Дукельский объяснил Ромму, что отныне «линия будет на современную тематику»<sup>83</sup>.

Узнав об этом, в апреле Прокофьев обратился в дирекцию Мосфильма со следующим письмом:

По заключенному с Дирекцией Студии договору от 29 мая 1936 года, я обязался написать музыку для фильма «Пиковая дама» (режиссеры Ромм и Пенцлин). По этому договору Дирекция должна была уплатить мне гонорар в размере 15.000 руб. Кроме того, по этой же картине Дирекция обязалась заказать мне оркестровую партитуру с дополнительным гонораром в 15.000 руб., см. специальное соглашение с Дирекцией Студии.

По основному договору работа была мною выполнена полностью и сдана Дирекции, однако последний взнос в размере 3.750 руб. уплачен не был. Вторая часть работы (оркестровка) выполнена мною на три четверти и не закончена лишь вследствие неполучения окончательных вариантов от режиссуры.

Необходимо указать, что работа над фильмом протекала не совсем гладко. Основной причиной был тот факт, что предварительный план обсуждался со мною режиссером Пенцлиным, режиссер же Ромм, вступивший в работу после того как музыка была написана, держался в некоторых случаях иных мнений. Весьма неприятным было письмо б[ывшего] зав[аведующего муз[узыкально-го] отд[ела] студии Острцова, опорачивавшее <так!> мою работу. Дирекция впоследствии признала неправильность как тона, так и существа этого письма и уведомила меня об освобождении Острцова от работы.

Обсуждение работы продолжалось с Дирекцией и режиссурой, как вдруг я узнал о том, что Пиковая дама вовсе снята с плана работы.

Необходимо, чтобы Дирекция произвела со мною полный расчет. Надеюсь, что она найдет возможность сделать это безотлагательно.

Композитор Прокофьев С.С.<sup>84</sup>

Прокофьев умалчивал в этом обращении о главном своем козыре: дирекция была кровно заинтересована в его новой работе. Удовлетворение предъявленного им иска становилось поэтому вопросом почти решенным: Сергей Эйзенштейн, приступивший к работе над «Александром Невским», назвал в качестве своего важнейшего соавтора Прокофьева. Дело не терпело отлагательств, поскольку сроки, поставленные перед режиссером, были беспрецедентно сжатыми. Требование Прокофьева следовало срочно удовлетворить. Положительный ответ был получен:

<sup>83</sup> Ромм М. Устные рассказы. М.: Киноцентр, 1989. С. 11.

<sup>84</sup> Письмо С. С. Прокофьева в Дирекцию Студии Мосфильма от 23 апр. 1938 // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 338, 1 л. Публикуется впервые.

Композитору С.С. Прокофьеву

Сообщаю Вам решение дирекции Кино-студии «Мосфильм» по Вашему письму от 23/IV-38 г. и о наших переговорах в связи с заключением договора на написание музыки к картине «Александр Невский»:

Заключить договор на написание музыки к карт. «Александр Невский» — 25.000 руб;

Оформление суммы 11.250 руб. по карт. «Пиковая дама» включить после прибытия партитуры и необходимого оформления всех документов, совместно с бухгалтерией и юристом.

Нач. музыкального отд.

к/с «Мосфильм» ПОДПИСЬ (Рицнер)<sup>85</sup>

Письмо Прокофьева в «Мосфильм» разъясняет одно важное обстоятельство. Во-первых, указание Соколовской о сдаче переписанной партитуры к 1 декабря 1936 года выполнено им не было, хотя еще в июле Прокофьев завершил музыку привычным для себя способом в дирекции. Партитура была расписана Владимиром Держановским<sup>86</sup>. Эта авторизованная копия (в ней имеется лишь одна помета Прокофьева) не окончена и содержит 20 номеров, выписанных последовательно с № 1 по № 20:

№ 1. Увертюра

№ 2. Блуждания (кадры 34–52)

№ 3. Блуждания (кадры 59–74)

№ 4. Лиза (кадры 75–82)

№ 5. Герман дома (кадры 83–88)

№ 6. Утро (кадры 100–117)

№ 7. Герман видит Лизу (кадры 124–129)

№ 8. Герман вручает Лизе письмо (кадры 198–204)

№ 9. Лиза читает письмо (кадры 228–231)

№ 10. Лиза мечтает и пишет ответ (кадры 234–240)

№ 11. Лиза выходит с письмом к Герману (кадры 250–256)

№ 12. Герман читает письмо и Герман перед домом графини (кадры 264–269)

№ 13. Герман в комнате Лизы (кадры 311–318)

№ 14. Бал (кадры 321–342)

№ 15. Лиза у себя в комнате (кадры 357–362)

<sup>85</sup> Письмо Д.Г. Рицнера С.С. Прокофьеву [1938] // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 218. Л. 2.

<sup>86</sup> Прокофьев С. Пиковая дама: Музыка к неосуществлённому фильму, соч. 70. Партитура (не законч.). Авторизованная копия В.В. Держановского. 1936 // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 95, 26 л.

№ 16. Герман у себя за картами (кадры 551–552)

№ 17. Визит Графини (кадры 558–562)

№ 18. Герман записывает, закладывает и приходит в игорный дом (кадры 568–590)

№ 19. Первый выигрыш (кадры 613–629)

№ 20. Герман идет второй раз в игорный дом (кадры 624–629)

Эпизод «Утро» № 6, представленный в дирекционе в двух версиях, первая из которых зачеркнута карандашом, вошел в партитуру во второй. Ее необходимость объясняется появлением ремарки «шаги солдат», проиллюстрированной в этой новой версии отрывка. Незавершенными в партитуре остались № 8, 18 и 20. В конце двух первых не проставлена двойная черта; возможно она и не была необходима по характеру сходного материала (*perpetuum mobile*), который мог быть остановлен в любом месте. В начале № 20 записано 20 тактов (с. 67–68), далее расчерчено и не заполнено еще 15 (с. 69 — пустая). После ремарки «*Meno mosso*» на с. 70 — запись 13 тактов, далее расчерчены еще 7 тактов до двойной черты на с. 72, потом запись обрывается. Причина объяснена раньше: над заголовком № 19 стоит ремарка: «Сюда в случае постановки фильма 3 вкладных листа»<sup>87</sup>. Итак, постановка фильма в момент переписывания партитуры оказывается под вопросом. Этим объясняется и замечание над заголовком № 18 за подписью композитора («СП»): «Оркестровка этого номера не закончена»<sup>88</sup>.

Действительно, в дирекционе пометки для инструментовки в этом фрагменте отсутствуют, однако есть указания на перенос из № 2 и № 1, где звучит все та же «тема денег». Так что технически эта проблема легко решалась переписыванием уже расшифрованных фрагментов. И текст № 18 фактически дописан до конца (хотя и не дооформлен). Сходная ситуация и с не дописанным Держановским в партитуре номером 20: он весь состоит из фрагментов № 1, 2, 18 и 19, что позволило Держановскому фрагментарно его расшифровать.

Таким образом, не выписанной переписчиком осталась только инструментовка последних четырех номеров с № 21 по № 24, которые соответствовали всего трем страничкам дирекциона:

№ 21. Второй выигрыш (кадры 632–638 и 643–648)

№ 22. Герман идет в 3-й раз в игорный дом (кадры 656–664)

№ 23. Герман проиграл (кадры 681–702)

<sup>87</sup> Там же. Л. 63.

<sup>88</sup> Там же. Л. 56.

№ 24. Последнее свидание (кадры 716–719).

Из них ремарки в № 21, 23 и частично 24 отсылали к инструментровке других номеров, и лишь № 22 не был снабжен указаниями по инструментровке.

Незавершенность партитуры Прокофьев объяснил в письме дирекции «Мосфильма» как результат «неполучения окончательных вариантов от режиссуры»<sup>89</sup>. Довод был приведен, как видим, не без лукавства, ведь дирекцион был практически полностью записан. Недаром в упомянутом письме Вере Алперс 25 июля 1936 года Прокофьев сам свидетельствовал: «“Пиковую даму” для фильма я уже сделал <...>»<sup>90</sup>. Стало быть, ничто не мешало переписчику расшифровать партитуру до конца, кроме охлаждения композитора к этой работе, судьба которой становилась все менее ясной. Возможно, в этой неясности Прокофьев заподозрил перспективу повторения запутанных коллизий работы над уже завершенным кинофильмом «Поручиком Кижее» — дописывания, изменений, перестановок, купюр.

И все же остается вопрос, почему переписывание партитуры не было завершено позже — в 1938 году, когда «Мосфильм» посулил оплатить ее композитору за немалое вознаграждение в 11250 рублей. (Напомним, что гонорар за «Кижее» составлял всего 10000.) Однако каких-либо следов завершенной копии переписчика пока не обнаружено, хотя до окончания этой работы оставалось всего несколько шагов.

## VIII

Хотя композитор работал над своей «Пиковой» увлеченно, к результату он отнесся довольно критично. В письме Н.Я. Мясковскому, хлопотавшему в период летнего отсутствия Прокофьева по поводу переписки нот его новых сочинений и державшему связь с Ламмом, автор с несвойственной ему стеснительностью писал:

<...> я совсем не имел в виду, чтобы «П[иковая] д[ама]» попадалась в ваши лапы: воображаю, как фыркали! Опус в самом деле не из лучших, хотя с фильмом, вероятно, будет приличней. Зато на «Онегине» (которого кончаю) надеюсь реабилитироваться, в нем много настоящего материала<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> Письмо С.С. Прокофьева в Дирекцию Студии Мосфильма от 23 апр. 1938 // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 338, л. 1.

<sup>90</sup> Прокофьев С., Алперс В. Переписка. С. 488.

<sup>91</sup> Письмо С.С. Прокофьева Н.Я. Мясковскому от 24 июля 1936 года. Цит. по: С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка. С. 488.



На это Николай Яковлевич возразил: «Музыка удачная»<sup>92</sup>.

Он был прав: удача этой музыки в ее точном соответствии своему назначению. Как был прав и Прокофьев, надевшийся на то, что музыка «заиграет» в контакте с видеорядом. Но это трезвое осознание ее жанровых особенностей самим автором означало необходимость распространиться с первоначальными планами создания «концертных переделок», возможность чего была оговорена им в приписке «четырёх слов» в договоре с киностудией, — т.е. написания *оркестровой сюиты* «Пиковая дама», как это было проделано им в те же годы с музыкой к «Поручику Кижэ» и «Египетским ночам».

О том, что такое намерение в отношении «Пиковой дамы» действительно существовало, свидетельствует единица хранения 902 (машинопись с пометками Прокофьева, расположенная на одной стороне листа) из фонда композитора в Российском национальном музее музыки, которую принято атрибутировать как «перечень музыкальных номеров к кинофильму». Заголовок машинописи — «Пиковая дама» — не дает более точного определения содержанию. Как я полагаю, в действительности это *план одноименной сюиты*, поскольку обозначенный там порядок номеров не совпадает с дирекционом и партитурой, а также порядком, зафиксированном в режиссерском сценарии. План включает в себя 11 номеров, имеющих собственный, независимый от партитуры порядок, и монтаж отрывков образует завершенное целое, доходя до № 23 — фактического финала программной фавулы. Приведем его полностью:

«Пиковая дама»

№ 1.

1-я страница целиком, на 2-й странице — три такта, переход на 3-ю страницу — 1-я [правка СП карандашом сверху: 7] строчка сверху до конца « 2-ого, сразу переход на 7-ю страницу — 3-я строчка сверху до конца номера.

№ 2.

№ 4 целиком (за исключением последней строчки), № 11 — со 2-й строчки по 5-ю включительно.

№ 3.

Повторить № 11 целиком.

№ 4.

Переход на № 8 — на 4-й такт второй строчки снизу до конца номера (без последних двух тактов), переход на № 2, страница 3, последний такт на 2-й строчке снизу до предпоследней строки номера (до конца номера за исключением

<sup>92</sup> Письмо Н.Я. Мясковского С.С. Прокофьеву от 26 июля 1936 года. Там же. С. 488.

последней строки). Переход на № 18–3-я строка сверху, страница 26, 3-й такт до страницы 29, включая третью строку сверху.

№ 5.

№ 19 сначала 4 строчки и возврат на третий такт первой строчки этого же номера и до конца.

№ 6.

№ 14 целиком.

№ 7.

№ 20 целиком и № 21 до большой паузы *L'istesso tempo* [приписка СП синими чернилами в завершение строки].

№ 8.

№ 11 целиком и № 12 целиком.

№ 9.

Из № 21 *L'istesso tempo* [вставка СП синими чернилами], с 5-й строки сверху до 1-го такта 2-й строки сверху на стр. 36, а отсюда на № 22 целиком.

№ 10.

Вставка № 1 [вставка СП синими чернилами между словами] и затем № 17 целиком.

№ 11.

№ 23 до конца и вставка № 2<sup>93</sup>.

Поскольку датировка в документе отсутствует, он дважды датировался архивистами РНММ, будучи первый раз предположительно отнесен к 1936 году, а впоследствии к 1938-му<sup>94</sup>. С уверенностью сказать, когда появился план сюиты, невозможно: он мог быть создан вслед за партитурой, переписывание которой, впрочем, было приостановлено, а не завершено, как мы помним; а мог и тогда, когда неучастие Прокофьева в завершении фильма оказалось делом решенным, и перед ним встала задача спасения написанной музыки. По крайней мере ссылки на страницы предполагают свободный монтаж партитуры, переписанной Держановским. Впрочем, номеров 21 и 23, как уже говорилось, в рукописи переписчика нет.

Таким образом, помимо вопроса, почему не было окончено переписывание партитуры, открытым остается и вопрос, почему не была переписана сюита. При этом есть твердые доводы для того, чтобы считать сюиту «Пиковая дама» фактически сочиненной Прокофьевым: на этом этапе работы он обычно передавал материал переписчикам!

<sup>93</sup> Перечень музыкальных номеров к кинофильму «Пиковая дама». Соч. 70 // РНММ, ф. 33, ед. хр. 902. Л. 1. Публикуется впервые.

<sup>94</sup> Благодарю за консультацию касательно истории архивной датировки этого документа А.В. Комарова.

И все же этот последний этап по какой-то причине не был доведен до конца самим Прокофьевым, ведь именно он должен был сделать заключительные шаги. Возможно, ее стоит искать в недовольстве автора качеством музыки или неверием в ее автономное существование. Главный недостаток нового сочинения, как уже было сказано, виделся автору в нехватке «настоящего материала». Справедливости ради следует заметить, что известная тематическая «скудость», не характерная для Прокофьева, несомненно, была обусловлена задачами, сформулированными постановщиками и выполненными им как весьма дисциплинированным киноком-позитором. Она отражала заданную стилистику фильма, в основе которой лежало требование как можно более определенного размежевания с языком оперной предшественницы фильма и стилистическом совпадении с лаконизмом пушкинской прозы. Эту роль во многом взяли на себя принципы конструктивного собирания и варьирования элементов музыкальной формы, с одной стороны, с другой же — «монохромная» в основе своей инструментовка, ведущая роль в которой возложена почти неизменно на струнные — как в их моторной функции, так и в кантиленной. Оттеняющие их штрихи скупы: отдаленное звучание армейской трубы, эхом отзывающееся на ритм солдатских шагов, — в картине просыпающегося николаевского Петербурга (№ 6. Утро); блестящее tutti бала. Значимо с точки зрения тембровой драматургии включение остинатного рояля в сцене «№ 19. Первый выигрыш». Ясно, что его функция могла и должна была разрастаться на протяжении финальных сцен в игорном доме, инструментальное решение которых осталось не вполне проясненным.

Поражает плотность музыкальной материи фильма: изображение должно было вступать в постоянное взаимодействие с музыкой. Различные ее тематические фрагменты крайне плотно пригнаны друг к другу. И это — без учета тех прикладных жанровых номеров, которые в партитуру войти не успели. Именно поэтому обращает на себя внимание «зияющая» без музыки пустота в длительном промежутке между двумя сценами, где происходит роковая встреча в спальне графини:

№ 15. Лиза у себя в комнате (кадры 357–362)

№ 16. Герман у себя за картами (кадры 551–552)

Этот запрограммированный эффект длительного «музыкального безмолвия» в кульминационной сцене несомненно должен был сработать поистине оглушительно в завершенной картине.

Итак, первоначальная авторская оценка музыки представляется слишком критичной: в материале «Пиковой» были важные и ценные интонационные зерна, которые Прокофьев по примеру прочих не востребованных своих работ «посеял» в других сочинениях. В 1940-х годах, убедившись, что фильм окончательно «похоронен», Прокофьев использовал фрагменты тематизма Лизы в окончательной версии «Ромео и Джульетты», созданной для премьеры балета в СССР в режиссуре и хореографии Леонида Лавровского (1940, Кировский театр), в третьей части Симфонии № 5 (1944), в первой части Сонаты № 8 для фортепиано (1944).

Потенциал музыки Прокофьева к «Пиковой даме» сумели оценить и другие. Весной 1947 года к ней обратился Сергей Эйзенштейн. На ее основе он решил создать одноименный балет, выступив режиссером хореографии. Намечался беспрецедентный для кинорежиссера дебют в балетном театре. В его рукописях, помеченных 22 апреля, содержится разработка сцен картежной игры в казарме в начале действия и в игорном доме в финале<sup>95</sup>. Им не только было составлено либретто, но и сделана серия эскизов к его хореографическому воплощению. Хотя биографы Эйзенштейна считают, что «балетные компании не заинтересовались этим проектом»<sup>96</sup>, вероятнее всего осуществлению помешала смерть режиссера, последовавшая в феврале 1948 года.

В дневнике Миры Мендельсон находим еще одно свидетельство попытки сделать балет из этой музыки — запись от 27 мая 1962 года:

В Музфонде получила переписанный клави́р «Пиковой дамы» (для балета)<sup>97</sup>.

Инициатор постановки не упоминается, о каком проекте идет речь — неясно. Вместе с тем в 1962 году Геннадий Рождественский собрал сюиту «Пушкиниана» на музыку прокофьевских сочинений, создававшихся к столетию гибели поэта. Из музыки к «Пиковой даме» туда вошло три фрагмента, озаглавленных «Герман», «Лиза» и «Полонез». Они были записаны, а пластинка издана фирмой «Мелодия».

<sup>95</sup> Юрнев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. М.: Искусство, 1985. С. 297.

<sup>96</sup> См.: Leyda J., Voynow Z. Eisenstein at Work. New York: Pantheon Books, 1982. P. 149.

<sup>97</sup> Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники / Науч. ред., предисл. и коммент. Е. Кривцова. М.: Композитор, 2012. С. 575.

В 1963 году были опубликованы два фрагмента — «Лиза» и Бал» — в четырехручном переложении Владимира Блока и Романа Леде-нева. В наше время появилось переложения фрагментов «Пиковой дамы» для того же состава Сергея Бабаяна: в 2018-м фирма «Deutsche Grammophon» записала их в исполнении дуэта Бабаяна и Марты Аргерих.

Полностью музыка Прокофьева к «Пиковой даме» впервые прозвучала в хореографическом театре: в 1968 году в ленинградском Камерном балете (под руководством Петра Гусева) балетмейстер Николай Боярчиков поставил одноименный спектакль в музыкальной композиции и редакции Николая Мартынова, для которого Второй оркестр Ленинградской филармонии под управлением Игоря Блажкова осуществил запись фонограммы. В партитуру балета вошли также три фортепианные «Мимолетности» в оркестровке Мартынова<sup>98</sup>. В 1973 году новая редакция того же балета под названием «Три карты» на либретто А. Белинского в хореографии Н. Боярчикова была поставлена в Перми<sup>99</sup>.

К нашему времени появилось несколько полных записей музыки к фильму, приведенной к форме сюиты ее различными аранжировщиками. Все же это не сделало ее частой гостьей концертных площадок: слишком она была «плотно пригнана» к своим кинозадачам. Перспективы дальнейшей жизни прокофьевской «Пиковой дамы» и сегодня видятся в первую очередь в хореографической плоскости.

Завершая эту попытку реконструкции сложных перипетий второго кинопроекта Прокофьева, совпавшего с его вхождением в советскую жизнь и советскую культуру, скажем, что то был серьезный и настораживающий урок, который, вероятно, заставил его задуматься о новых правилах игры в некогда свободном для него пространстве творчества.

<sup>98</sup> См.: *Рязанцева Ю.* От драмы к балету (На примере балета «Царь Борис» хореографа Н. Боярчикова и композитора Н. Мартынова на основе музыки С. Прокофьева для неосуществленной постановки В. Мейерхольда «Борис Годунов» А. Пушкина). СПб.: [б.и.], 2011. С. 33.

<sup>99</sup> *Ванслов В.* Прокофьев Сергей Сергеевич // Балет. Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981 С. 417.

**MP3** *Sergei Prokofiev — The Queen of Spades Suite*  
Arranger: Michael Berkeley  
Conductor: Neeme Järvi  
Orchestra: Royal Scottish National Orchestra  
© Chandos Records 2009

[https://www.youtube.com/watch?v=hgUyE1dSsZM&ab\\_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=hgUyE1dSsZM&ab_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic)

*I. Introduction and Allegro*

[https://www.youtube.com/watch?v=HeIOGMDOfms&ab\\_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=HeIOGMDOfms&ab_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic)

*II. Adagio*

[https://www.youtube.com/watch?v=Bmh8o4AFPa0&ab\\_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=Bmh8o4AFPa0&ab_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic)

*III. Scherzo*

[https://www.youtube.com/watch?v=QhOynTEa3q4&ab\\_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=QhOynTEa3q4&ab_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic)

*IV. Finale*

**MP3** *Sergey Prokofiev — Pиковая дама (The Queen of Spades), Op. 70*  
(arr. M. Jurowski)  
© 2005 Capriccio  
Conductor: Michail Jurowski  
Orchestra: Berlin Radio Symphony Orchestra  
(фрагменты)

[https://www.youtube.com/watch?v=Kx3QZtYiuTU&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=Kx3QZtYiuTU&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Увертюра*

[https://www.youtube.com/watch?v=hDic-OPrKh4&ab\\_channel=tomekkobialka](https://www.youtube.com/watch?v=hDic-OPrKh4&ab_channel=tomekkobialka)

*Лиза*

[https://www.youtube.com/watch?v=c8DrbGqbla4&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=c8DrbGqbla4&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Утро*

[https://www.youtube.com/watch?v=qofzvpJ7O3Y&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=qofzvpJ7O3Y&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Герман видит Лизу*

[https://www.youtube.com/watch?v=wGS5PROxm3U&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=wGS5PROxm3U&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Бал*

[https://www.youtube.com/watch?v=xP070\\_-2XEY&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=xP070_-2XEY&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Лиза в своей комнате*

[https://www.youtube.com/watch?v=sWA-dBk3sdY&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=sWA-dBk3sdY&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Герман идет второй раз в игорный дом*

[https://www.youtube.com/watch?v=xU9tpSD11RI&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=xU9tpSD11RI&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Герман идет в третий раз в игорный дом (Герман проиграл)*

[https://www.youtube.com/watch?v=rZXx6V0VG5M&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=rZXx6V0VG5M&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Последнее свидание*

## **MP3**

*Prokofiev: The Queen of Spades, Op. 70*

*Prokofiev For Two (Transcriptions For 2 Pianos By Sergei Babayan)*

*Martha Argerich · Sergei Babayan*

© 2018 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

[https://www.youtube.com/watch?v=WHR-uNpJIE&ab\\_channel=MarthaArgerich-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=WHR-uNpJIE&ab_channel=MarthaArgerich-Topic)

*Polonaise*

<https://www.youtube.com/watch?v=Cvt-W7vKWoo>

*Idée fixe*



ЛИТЕРАТУРА

- 1 А. Д. «Пиковая дама» в цветном кино [Беседа с М. Роммом] // Кино. 1937. 11 февраля. № 7 (781).
- 2 Ванслов В. Прокофьев Сергей Сергеевич // Балет. Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 416–417.
- 3 В зрительном зале Сталин, или «Записки Шумяцкого» [Эл. ресурс] // Альманах «Россия. XX век». Архив Александра Н. Яковлева. URL: <https://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/56227>
- 4 Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. Документальное повествование в трех книгах. М.: Молодая гвардия, 2009.
- 5 Власова Е. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010.
- 6 Возвращенные имена. Книга памяти России [Эл. ресурс]. URL: <https://visz.nl.ru/person/book/komi/16/490>.
- 7 Звуковой фильм «Пиковая дама» // Декада московских зрелищ. 1938. № 3. С. 5.
- 8 Лоскутов А. И. И. Соллертинский в Ленинградской консерватории // Musicus. 2011. № 2 (26). С. 8–11.
- 9 Малько Н. Воспоминания. Статьи. Письма / Общ. ред. Л. Раабена. Сост. и автор примеч. О. Данскер. Л.: Музыка, 1972.
- 10 Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники / Науч. ред., предисл. и коммент. Е. Кривцова. М.: Композитор, 2012.
- 11 Мориц К. На орбите Стравинского. Русский Париж и его рецепция модернизма / Пер. с англ. Н. Бугаец. СПб. / Бостон: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023.
- 12 Научная документация Института литературы и искусства [Эл. ресурс] // Информационная система ИС АРАН «Архивы Российской академии наук». АРАН, ф. 358, оп. 2. URL: <http://isaran.ru/?q=ru/opis&ida=1&guid=7A3AE7D7-7FF5-9F7F-C180-F8B37B8808D7>.
- 13 «Пиковая дама» в кино // Литературная газета. 1936. 26 января.
- 14 «Пиковая дама» в кино // Литературная газета. 1936. 27 марта.
- 15 «Пиковая дама» в кино // Кино. 1937. 4 июня. № 26 (800).
- 16 Писаревский Д. Братья Васильевы / Серия «Жизнь в искусстве». М.: Искусство, 1981.
- 17 Планировать экранизации классиков // Кино. 1937. 28 июня. № 30 (804).
- 18 Прокофьев С. Дневник 1907–1933: В 3 т. / Предисл. Святослава Прокофьева. Т. I. Париж: sprkfv, 2002.
- 19 Прокофьев С. Мои планы // Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / Сост., текстол. ред. и коммент. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1991.

- 20 Прокофьев С., Алперс В. Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. Л. Кутателадзе // Музыкальное наследство. Т. 1. М.: Музгиз, 1962. С. 422–444.
- 21 Сергей Прокофьев: К 50-летию со дня смерти. Воспоминания, письма, статьи / Ред.-сост. М. Рахманова, науч. ред. М. Есипова. М.: Дека-ВС; ГЦММК им. Глинки, 2004.
- 22 С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка / Ред.-сост. Н. Кравец. М.: Университет Дм. Пожарского, 2023.
- 23 Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- 24 Раку М. Время Сергея Прокофьева. Драматический театр: музыка, люди, замыслы. М.: Слово/Slovo, 2022.
- 25 Ромм М. Звуковой фильм «Пиковая дама» // Советское искусство. 1938. 4 января.
- 26 Ромм М. О себе, о людях, о фильмах // Избранные произведения: В 3 т. / Под ред. Л. Беловой. М.: Искусство, 1981.
- 27 Ромм М. Устные рассказы. М.: Киноцентр, 1989.
- 28 Р. Я. [Хроника] // Последние новости. Париж. 1936. 2 февраля.
- 29 Р. Я. [Хроника] // Возрождение. Париж. 1937. 16 января.
- 30 Р. Я. [Хроника] // Иллюстрированная Россия. Париж. 1937. № 17.
- 31 Р. Я. [Хроника] // Последние новости. Париж. 1937. 9 июля.
- 32 Рязанцева Ю. От драмы к балету (На примере балета «Царь Борис» хореографа Н. Боярчикова и композитора Н. Мартынова на основе музыки С. Прокофьева для неосуществленной постановки В. Мейерхольда «Борис Годунов» А. Пушкина). СПб.: [б.и.], 2011.
- 33 Хаит Ю. Сергей Прокофьев в мире кино. Курск: ОБУК «Участок оперативной полиграфии», 2013.
- 34 Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского: в 3 тт. М. – Лейпциг, 1900–1902.
- 35 Юренив Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. М.: Искусство, 1985.
- 36 Bartig K. Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film. Oxford etc.: Oxford University Press, 2013.
- 37 Leyda J., Voynow Z. Eisenstein at Work. New York: Pantheon Books, 1982.
- 38 Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. Oxford etc.: Oxford University Press, 2009.

## REFERENCES

- 1 A. D. 'Pikovaya dama' v cvetnom kino [Beseda s M. Rommom] [*The Queen of Spades* in Colour Film (Conversation with M. Romm)] // Kino. 1937. 11 February. No. 7 (781).
- 2 Vanslov V. Prokof'yev Sergey Sergeevich // Balet. Enciklopediya [Ballet. An Encyclopaedia] / Ed. by Yu. Grigorovich. Moscow: Sovetskaya enciklopediya. 1981. P. 416–417.
- 3 V zritel'nom zale Stalin, ili 'Zapiski Shumyackogo' [Stalin Is in the Audience, or 'Shumyacki's Notes'] // Almanakh 'Rossiya. XX vek' [Almanac 'Russia, 20th Century]. Aleksandr N. Yakovlev's Archive. URL: <https://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/56227>
- 4 Vishneveckiy I. Sergey Prokof'yev. Dokumental'noye povestvovaniye v trekh knigakh [Sergey Prokofiev. A Documentary Narrative in Three Books]. Moscow: Molodaya gvardiya [The Young Guard], 2009.
- 5 Vlasova E. 1948 god v sovetskoj muzike [The Year 1948 in Soviet Music]. Moscow: Klassika-XXI, 2010.
- 6 Zvukovoy fil'm 'Pikovaya dama' [Sound Film *The Queen of Spades*] // Dekada moskovskikh zrelishch [Ten-Day Festival of Moscow Shows]. 1938. No. 3. P. 5.
- 7 Vozvrashchenniye imena. Kniga pamyati Rossii [Returned Names. Russia's Book of Memory]. URL: <https://vizz.nlr.ru/person/book/komi/16/490>.
- 8 Loskutov A.I.I. Sollertinskiy v Leningradskoy konservatorii [Ivan Ivanovich Sollertinsky in the Leningrad Conservatoire] // Musicus. 2011. No. 2 (26). P. 8–11.
- 9 Mal'ko [Malko] N. Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma [Reminiscences. Articles. Letters] / Ed. by L. Raaben. Compiled and commented by O. Dansker. Leningrad: Muzyka. 1972.
- 10 Mendel'son-Prokof'yeva M. O Sergeye Sergeeviche Prokof'yeve. Vospominaniya. Dnevnik [About Sergey Sergeevich Prokofiev. Reminiscences. Diaries] / Edited, prefaced and commented by E. Krivtsova. M.: Kompozitor. 2012.
- 11 Morits [Mórics] K. Na orbite Stravinskogo. Russkiy Parizh i ego recepciya modernizma [In Stravinsky's Orbit. Responses to Modernism in Russian Paris] / Trans. from English by N. Bugayec. Saint Petersburg / Boston: Academic Studies Press / Bibliorossika, 2023.
- 12 Nauchnaya dokumentaciya Instituta literaturi i iskusstva [Scientific Documentation of the Institute of Literature and Arts] // Informacionnaya sistema IS ARAN 'Arkhiv Rossiyskoy akademii nauk' [Information System 'Archives of the Academy of Sciences']. ARAN, fund 358, inv. 2. URL: <http://isaran.ru/?q=ru/opus&ida=1&guid=7A3AE7D7-7FF5-9F7F-C180-F8B37B8808D7>.
- 13 'Pikovaya dama' v kino [*The Queen of Spades* in Cinema] // Literaturnaya gazeta. 1936. 26 January.
- 14 'Pikovaya dama' v kino [*The Queen of Spades* in Cinema] // Literaturnaya gazeta. 1936. 27 March.
- 15 'Pikovaya dama' v kino [*The Queen of Spades* in Cinema] // Kino. 1937. 4 June. No. 26 (800).

- 16 *Pisarevskiy D. Brat'ya Vasil'yevi / Seriya 'Zhizn v iskusstve' [Series 'Life in Art']*. Moscow: Iskusstvo [Art], 1981.
- 17 *Planirovat' ekranizatsii klassikov [To Project Screen Versions of Classical Works] // Kino. 1937. 28 June. No. 30 (804)*.
- 18 *Prokof'yev Sergey. Dnevnik 1907–1933 [Diary 1907–33]: In 3 vols. / Prefaced by Svyatoslav Prokof'yev. Vol. 1. Paris: sprkfv, 2002*.
- 19 *Prokof'yev S. Moi plani [My Plans] // Prokof'yev o Prokof'yeve. Stati i interv'yuy [Prokofiev on Prokofiev. Articles and Interviews] / Compiled, edited and commented by V. Varunc. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991*.
- 20 *Prokof'yev S. Alpers V. Perepiska [Correspondence] / Published, prefaced and commented by L. Kutateladze // Muzikalnoe nasledstvo [Musical Heritage]. Vol. 1. Moscow: Muzgiz. 1962. P. 422–444*.
- 21 *Sergey Prokof'yev: K 50-letiyu so dnya smerti. Vospominaniya, pis'ma, stat'i [Sergey Prokofiev: To the 50th Anniversary of His Death] / Edited and compiled by M. Rakhmanova; Scholarly editor M. Esipova. Moscow: Deko-VS; GCMMK im. Glinki [Glinka Museum of Music Culture], 2004*.
- 22 *S.S. Prokof'yev i N. Ya. Myaskovskiy. Perepiska [Sergey Prokofiev and Nikolay Myaskovsky. Correspondence] / Compiled and edited by N. Kravets. Moscow: Universitet Dm. Pozharskogo [Dmitriy Pozharskiy University], 2023*.
- 23 *Raku M. Muzikal'naya klassika v mifotvorchestve sovetsoy epokhi [Classical Music in the Myth-Making of Soviet Era]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye [New Literary Review], 2014*.
- 24 *Raku M. Vremya Sergeya Prokof'yeva. Dramaticheskiy teatr: muzika, lyudi, zamisli [The Time of Sergey Prokofiev. Dramatic Theatre: Music, Personalities, Ideas]. Moscow: Slovo/Slovo. 2022*.
- 25 *Romm M. Zvukovoy fil'm 'Pikovaya dama' [Sound Film *The Queen of Spades*] // Sovetskoye iskusstvo [Soviet Art]. 1938. 4 January*.
- 26 *Romm M. O sebe, o lyudyakh, o filmakh [On Myself, on People, on Films] // Izbranniye proizvedeniya [Selected Works]. In 3 vols. / Edited by L. Belova. Moscow: Iskusstvo [Art]. 1981*.
- 27 *Romm M. Ustniye rasskazi [Oral Histories]. Moscow: Kinocentr, 1989*.
- 28 *R. Ya. [Khronika] [Chronicle] // Posledniye novosti [Recent News], Paris. 1936. 2 February*.
- 29 *R. Ya. [Khronika] [Chronicle] // Vozrozhdeniye [Renaissance]. Paris. 1937. 16 January*.
- 30 *R. Ya. [Khronika] [Chronicle] // Illyustrirovannaya Rossiya [Illustrated Russia]. Paris. 1937. No. 17*.
- 31 *R. Ya. [Khronika] [Chronicle] // Posledniye novosti. [Recent News], Paris. 1937. 9 July*.
- 32 *Ryazanceva Yu. Ot dramy k baletu (Na primere baleta 'Tsar Boris' khoreografa N. Boyarchikova i kompozitora N. Martínova na osnove muziki S. Prokof'yeva dlya neosushchestvlennoy postanovki V. Meyerkhol'da 'Boris Godunov' A. Pushkina) [From Drama to Ballet. On the Example of the Ballet *Tsar Boris* by Choreographer*

- N. Boyarchikov and Composer N. Martīnov, Based on Vsevolod Meyerhold's Unrealized Production of Pushkin's *Boris Godunov*. Saint Petersburg: [s.p.], 2011.
- 33 *Khait Yu.* Sergey Prokof'yev v mire kino [Sergey Prokofiev in the World of Cinema]. Kursk: OBUK 'Uchastok operativnoy poligrafii' [Area of Operative Polygraphy], 2013.
- 34 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *M.* Zhizn' Petra II'icha Chaykovskogo [The Life of Petr II'ich Tchaikovsky]. In 3 vols. Moscow and Leipzig, 1900–1902.
- 35 *Yurenev R.* Sergey Eyzenshteyn. Zamisli. Filmi. Metod [Sergey Eisenstein. Ideas. Films. Method]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1985.
- 36 *Bartig K.* Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film. Oxford etc.: Oxford University Press, 2013.
- 37 *Leyda J., Voynow Z.* Eisenstein at Work. New York: Pantheon Books, 1982.
- 38 *Morrison S.* The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. Oxford etc.: Oxford University Press, 2009.

**Ключевые слова**

Асафьев, наследие, воспоминания, «Мысли и думы», «Моя жизнь», дневники, балет, опера.

*Петухова С. А.*

# Борис Асафьев и его воспоминания

В статье впервые сделана попытка рассмотреть отличительные черты мемуарной прозы Асафьева — учёного, даже в исследовательских текстах которого сильна автобиографическая составляющая. Его личные впечатления, «реплики на полях», «апокрифические диалоги» отражают стремление говорить с читателем от собственного лица. Во времена, когда в научных текстах единичное «я» заменялось монолитным «мы», Асафьев оставался приверженцем именно такой формы выражения.

Воспоминания «Моя жизнь» по замыслу автора составляют первую книгу цикла «О себе и своё», в свою очередь, задуманного в качестве части обобщающего труда «Мысли и думы». Книга была написана на рубеже 1941–1942 годов в блокадном Ленинграде и предназначалась для публикации, однако на протяжении десятилетий издавалась только в виде небольших очерков и отдельных разделов.

Скорее всего, причина такого положения — в обилии в асафьевских мемуарах критических высказываний, резких и по большей части несправедливых, в адреса коллег, театральных артистов и администраций. Одна из ключевых тем в личных текстах Асафьева разных лет — непризнание его композиторского таланта и заслуг, прежде всего — в ипостаси творца оперных партитур.

Наиболее полная публикация воспоминаний подряд, осуществлённая в 1974 году А. Н. Крюковым, завершена первыми разделами VIII главы. Публикация, подготовленная для данного издания и следующая далее, начинается с того же абзаца, который заключал предшествующую.

**Key Words**

Asaf'yev, heritage, memories, "Thoughts and Reflections", "My Life", diaries, ballet, opera.

*Svetlana Petukhova*

**Boris Asaf'yev and His Memoirs**

This is the first attempt to consider the distinctive features of Boris Asaf'yev's memoir prose. Even his scholarly writings contain a strong autobiographical element. His personal impressions, "remarks in the margins," "apocryphal dialogues" reflect the desire to speak to the reader on his own behalf. At a time when the monolithic "we" replaced the individual "I" in scholarly texts, Asaf'yev remained an adherent of this particular form of expression.

"My Life" was conceived as the first book in the series "About Myself and My Own", which, in turn, had to be included in a broader cycle "Thoughts and Reflections". The book was written at the turn of 1941–42 in besieged Leningrad and was intended for publication, but for decades it appeared only in the form of short essays and separate sections.

The most likely reason for this was the abundance of critical statements in Asaf'yev memoirs, harsh and mostly unfair, addressed to colleagues, theatre staff and administrators. One of the key themes in Asaf'yev's personal texts over the years was the non-recognition of his compositional talent and merits, primarily as an opera composer.

The most complete publication of memoirs, realized in 1974 by A. N. Kryukov, ends with the first sections of Chapter VIII. The present publication begins with the paragraph that ended the previous one.

Борис Владимирович Асафьев (1884–1949) был прирождённым сочинителем. Его наследие огромно, научное — востребовано в значительно большей степени, чем композиторское, эпистолярное или мемуарное.

Сложившуюся иерархию профессионального восприятия отчётливо демонстрирует неравномерность публикаций указанных частей данного совокупного текста.

Исследовательские опусы Асафьева тщательно собирали, выверяли, комментировали его коллеги и продолжатели, и хотя общее количество написанного необъятно и отыскать удалось не всё, издана львиная доля, обеспечивающая в целом адекватное представление о мышлении выдающегося учёного.

Созданное Асафьевым-композитором также существует в основном в исследовательском, а не исполнительском обиходе. В этой области проделана не менее значительная работа по выявлению и классификации источников. Подробный список музыкальных произведений Асафьева — по существу нотографический справочник, — помещённый в качестве приложения к Собранию трудов<sup>1</sup>, и ныне остаётся образцовым итогом скрупулёзного поиска сведений в разных городах, учреждениях и изданиях.

Однако приложение специальных усилий здесь затруднено объективными обстоятельствами. Сам Асафьев, как это ни удивительно выглядит сейчас, недостаточно заботился о сохранении своих нотных манускриптов, поэтому многое невостробованное пропало если не сразу же, то спустя короткое время после появления. Оперные рукописи теряли в театрах, при пересылках и после прослушиваний различными инстанциями, ноты инструментальных опусов иногда забывали вер-

1 Нотография. Хронологический указатель. Систематический указатель / Сост. Б. В. Сайтов и Т. П. Дмитриева-Мей, ред. В. В. Протопопов // *Асафьев Б. В.*, академик. Избранные труды / АН СССР, Институт истории искусств. Ред. колл.: И. Э. Грабарь, Д. Б. Кабалевский, И. С. Асафьева и др. Т. V. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 350–380.



нуть автору возможные исполнители, взявшие их для ознакомления. Издательства, несмотря на регалии Асафьева, интересовались его музыкой мало, и на основании изучения опубликованного корпуса невозможно получить более-менее полную картину творчества.

Из асафьевского эпистолярного материала специалистам лучше всего известны собрания, связанные с Прокофьевым<sup>2</sup>, Мясковским<sup>3</sup>, Оссовским<sup>4</sup> и Сувчинским<sup>5</sup>. Кроме того, в 1981-м было издано 127 писем Асафьева и его корреспондентов за 1904–1930 годы, размещённых согласно хронологическому принципу<sup>6</sup>. К этим публикациям необходимо добавить десять писем учёного А.Н. Дмитриеву (1930–1948)<sup>7</sup>. Остальные документы, хранящиеся в архивах и почти не цитируемые в текстах, не относящихся к их герою, терпеливо ждут своего часа.

Мясковский, остававшийся, судя по перепискам, единственным другом Асафьева вплоть до известных событий 1948 года, иногда с некоторой растерянностью отзывался о плодовитости последнего в дневниках, называя её «извержением из себя музыки» (1938)<sup>8</sup> и «лихорадкой мозга» (1943)<sup>9</sup>. Возникает впечатление, что с объёмами написанного, которые выдавал один этот человек, было сложно

- 2 Письма С.С. Прокофьева – Б.В. Асафьеву (1920–1944) / Публ. М.Г. Козловой // Из прошлого советской музыкальной культуры / Сост. и ред. Т.Н. Ливановой. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1976. С. 4–54; *Савкина Н.П.* Переписка Б.В. Асафьева и С.С. Прокофьева в собрании Колумбийского университета // Музыкальная академия. 2023. № 3. С. 112–155.
- 3 Б.В. Асафьев – Н.Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / Публ., текстологич. подготовка и науч. комментир. Е.С. Власовой. М.: Изд-во «Композитор», 2020.
- 4 *Порфирьева А.Л.* Письма Б.В. Асафьева А.В. Оссовскому // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1: 1920-е – 1930-е годы / РИИИ; ред.-сост. Ж.В. Князева. СПб.: Изд. дом «Петрополис», 2017. С. 270–389.
- 5 *Касьян С.О.* «В Киев я ехать не могу»: из неизвестной переписки Бориса Асафьева и Петра Сувчинского // Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем: сборник статей по материалам междунар. науч. конф. к 150-летию / Ред.-сост. К.В. Зенкин, Н.О. Власова, Г.А. Моисеев. М.: НИЦ «Моск. консерватория», 2018. С. 570–579.
- 6 Письма // Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост., вступ. статья и коммент. А.Н. Крюкова. Л.: «Музыка», 1981. С. 67–165.
- 7 *Данько Л.Г.* Письма Б.В. Асафьева и А.В. Оссовского из фонда А.Н. Дмитриева // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 2: 1940-е – 1960-е годы / РИИИ; ред.-сост. Ж.В. Князева. СПб.: Изд. дом «Петрополис», 2018. С. 146–178, 146–172.
- 8 РГАЛИ. Ф. 2040 (Мясковский Н.Я.) Оп. 1. Ед. хр. 65. Выписки Мясковского из своих дневников за 1906–1950-е гг. Запись от 6 августа 1938 г.: «Письмо от Асафьева – прямо извергающего из себя музыку». Л. 44 об. Автограф.
- 9 *Ламм О.П.* Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Сов. композитор, 1989. Запись от 15 февраля 1943 г. С. 294.

справиться его окружению, администрациям музыкальных учреждений, издательствам и даже почтовому ведомству. Наследие Асафьева ценным не считали, не берегли, и сам он его тоже не берёт.

На этом фоне существование мемуарных текстов музыканта также представляет достаточно сложную и противоречивую картину.

Во многих его исследовательских работах присутствуют автобиографические оттенки; записные книжки, заметки, создание различного рода «реплик на полях»<sup>10</sup> и «апокрифических диалогов»<sup>11</sup> — всё это неотделимо от профессионального становления учёного<sup>12</sup>. Симптоматично, что в период, когда индивидуальное «я» в научных опусах заменялось монолитным «мы», Асафьев продолжал писать от собственного лица, щедро делясь с читателем своими субъективными переживаниями.

Однако конкретно о развёрнутом мемуарном повествовании учёный задумался не ранее середины 1930-х. В 1934 году ему исполнилось 50; журнал «Советская музыка» в связи с этим событием впервые опубликовал краткие асафьевские воспоминания «Мой путь»<sup>13</sup>. Этот текст представляет собой одну из автобиографий Аса-

<sup>10</sup> См., например: Асафьев Б.В. На полях «Записок М.И. Глинки» // Советская музыка. 1944. № 2. С. 10–15.

<sup>11</sup> В серии подобных «диалогов» 1942 года сам автор назвал следующие: Глинка и Одоевский, Руссо и Рамо, Моцарт, Гибель Мусоргского. (См.: Асафьев Б.В. Из диалогов о музыке: Глинка – Одоевский // Советская музыка. 1946. № 11. С. 56).

<sup>12</sup> В частности, блокнот с выписками из иностранных изданий, с которыми Асафьев работал в библиотеках Парижа и Вены осенью 1928 г., и сопутствующими заметками, содержит на последних листах, по-видимому, хронологически первую запись на тему будущей «Музыкальной формы как процесса», сделанную 28 ноября. О том, что эту запись автор считал особенно важной, свидетельствует её подробная (и двойная) датировка: «28/XI Начало. Введение в книгу о муз[ыкальной] форме. Моя работа не является новым учением о форме, ни новым учебником муз[ыкальных] форм (т.е. технических схем), в которых кристаллизуется музыкальная мысль. Другие люди ощутят тот же процесс оформления по-своему и найдут другие слова для раскрытия содержания данной музыки.

---

Записано в поезде из Риги 28/XI. Кончил в 6 ¼ вечера.  
(См.: РГАЛИ. Ф. 2658 (Асафьев Б.В.) Оп. 1. Ед. хр. 444. Блокнот с заметками, черновиками писем, выписками из книг (28 ноября 1928). Л. 69 об., 76 об. Автограф).

Подчёркивания в текстах цитат здесь и далее принадлежат их авторам.  
<sup>13</sup> Асафьев Б. (Игорь Глебов). Мой путь // Советская музыка. 1934. № 8. С. 47–50.

В дальнейшем издание на страницах данного журнала персональных материалов, приуроченных к 50-летним юбилеям заметных деятелей Союза композиторов, стало традиционным.

фьева — достаточно лапидарную, но и оживлённую некоторыми неформальными замечаниями. Акцентирование же прямой связи творческого становления автора с торжеством коммунистической идеологии с этих пор становится одним из неотъемлемых мотивов асафьевских мемуарных высказываний.

Воспоминания «Моя жизнь», согласно плану Асафьева, составляют первую книгу цикла «О себе и своё», в свою очередь, задуманного в качестве части обобщающего труда «Мысли и думы», замысел которого относится ко второй половине 1940 года. По-видимому, именно эта дата знаменует наступление для учёного позднего периода собственного творчества. Характерное для подобных времён собирание и объединение созданного ранее, нередко находившегося в разрозненном виде, подведение наиболее важных жизненных итогов, формулировки выводов для преподнесения будущим последователям — всё это Асафьев намеревался постепенно осуществлять в дальнейшем.

В «Мыслях и думках» он стремился достичь сложного синтеза мемуарной и исследовательской составляющих, рассмотрев наиболее важные для себя направления и темы в единстве данных сторон.

## МЫСЛИ И ДУМЫ

(Цикл работ о моей жизнедеятельности в искусстве)

О СЕБЕ И СВОЁ	МОНОГРАФИЧЕСКИЕ РАБОТЫ	ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ
К. 1. <i>Моя жизнь</i>	Отдел I. <i>Глинка</i>	Отдел III <i>Три философических отхода</i>
Кн. 2. <i>Встречи</i>	Кн. 1. <i>Глинка о музыке</i> (высказывания и мои комментарии к ним)	1. <i>Советская музыка и муз. культура</i> (опыт выведения основных принципов и путей)
Кн. 3/4. «1001 ночь» в размышлениях о музыке	Кн. 2. <i>Творческий метод Глинки</i> (итонационный анализ «Руслапа» и 8 глав-добавлений, этому анализу сопутствующих)	2. <i>Советский композитор</i> (раскрытие явления — поэзия)
(Музыка — Шехеразада, сказки которой и компонирую словами, в афоризмах, диалогах, характеристиках, сказках, посылках, «рецептах», воспоминаниях, философических оценках и т. д.). Кн. 3 — Русская музыка, 4 — западно-европейская.	Кн. 3. <i>На полях «Записок М. И. Глинки»</i> — (опыт историко-критического анализа и разъяснений о «Глинкиаде»).	3. <i>Пути советской музыки</i> — последний из эзодов связан со статьями о советском симфонизме и сов. опере.
Кн. 5. <i>Русская живопись</i> (в аспекте зрителя, посетителя выставок, музеев и друга живописца)	Отдел II. <i>Чайковский</i>	Отдел IV
Кн. 6. <i>Музыка русской поэзии</i> (о действительности муз. образов в поэтической речи)	Итонационные анализы	1. <i>Обсуждение муз. тонации</i>
Кн. 7. <i>Пушкин и Глинка</i> — мои спутники в познании русской мысли и русской культуры с позиций слушателя-посетителя концертов	1. <i>Евгений Онегин</i>	Опыт исследования причин жизне-способности муз. произведений и процессов формирования элементов музыки. 2-я часть книги «Муз. форма как процесс».
Кн. 8. <i>Из неопубликованного дневника:</i>	2. <i>Чародейка</i>	2. <i>Основы краткой музыкальной энциклопедии</i> (критический словарь важнейших муз. понятий и терминологических обозначений). Пособие для слушателей концертов)
а) Мой творческий метод	3. <i>Иоланта</i>	
б) 25 лет на муз. строительство СССР	4. <i>Щелкунчик</i>	
в) Очень лично: из самонаблюдений музыканта	12 поздних писем Чайковского с комментариями Игоря Глебова.	
г) Из моих странствований	Отдел III (см. также Ист.-теор. опыты)	
	Портреты советских композиторов (первая серия) (Собственно «Портреты музыки»)	
	Отдел IV (см. Ист.-теор. опыты)	
	Отдел V. «Претворения» нар. муз. культуры в Зап. Европе:	
	Гринг — композитор норвежского народа, личн. монография	
	<i>Чешское музыкальное возрождение</i> (о чешской музыке последних десятилетий перед фашистским нашествием)	

Илл. 1. Авторский план цикла «Мысли и думы», первая страница (Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. V. С. 350)

Большую часть того, что написано начиная с этого времени, учёный уже представлял в качестве «заполнения ячеек» имевшегося плана. И многое в области монографических работ (столбец 2) и историко-теоретических опытов (столбец 3), как известно, было осуществлено именно в том ключе, в каком задумывалось.

Но не совокупность текстов «О себе».

Чтобы снять возможные вопросы о дублировках в содержании первой и восьмой книг, автор предложил следующее объяснение:

8 книга — опыт мемуаров, но не исключительно внешнего порядка, тогда как 1-я книга — «Моя жизнь» является попыткой обозреть жизнь как процесс образования и роста во мне музыканта с особым акцентом на развитии композ[иторского] слуха и работы над ним. Окружение привлекается лишь в мере, необходимой для понимания «внутреннего я» в творческом процессе<sup>14</sup>.

Однако, когда дошло до практического воплощения, сохранить запланированную структуру, как это обычно и бывает, не удалось. Инерция повествования, к которому летописец сразу приступил как к объёмному, развёрнутому, полифоничному полотну, безжалостно подстёгивала благодарную память, и в её центростремительный поток вовлекались факты, события, образы как главные, так и побочные, не сумевшие удержаться на крутых берегах в отдалении от творившегося сюжета.

Автобиографическое повествование «О себе» было создано примерно за два месяца с 24 декабря 1941 года по конец февраля 1942-го<sup>15</sup>. Первое, что вошло в вырвавшийся документ естественно и гармонично, — материалы будущей второй книги, «Встреч». И совершенно закономерно, что именно из этой, рассредоточенной здесь среди других, книги в позднейшие времена опубликовано более всего текста.

<sup>14</sup> Асафьев Б.В. Мысли и думы. (Цикл работ о моей жизнедеятельности в искусстве) // Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. V. С. 331.

<sup>15</sup> Указанное название книги присутствует на титульном листе её автографа. Официальная дата завершения рукописи — 19 января 1942 г. — находится там же на последнем листе. (См.: РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 351. Мысли и думы. Гл. IX–X и Послесловие. Л. 44 об.) Однако незадолго до окончания работы автор упомянул об ином временном ориентире: «пишу об этом в конце февраля 1942 года». (Там же л. 40).

1106

Мои встречи:

1. Шорский	20. Козлов	39. Фомин
2. Кузнецов	21. Купца	40. Прохоров
3. Шорский	22. Кузнецов	41. Кузнецов
4. Б.Б. Гасов	23. Прохоров	42. Иван
5. Б.Б. Гасов	24. Кошкин	43. Яков
6. Купца	25. А.Н. Прохоров	44. Александр
7. Карапетян	26. М.М. Чернов	45. Федя А.И.
8. Прокоров	27. Иванов	46. Соколов
9. Марш	28. Перов	47. Завьялов
10. Мейер	29. Ершов	48. Б. Завьялов
11. Перов	30. Зорин	49. Хоружий М. Федя
12. П. Прохоров	31. Мухоморов	50. Калашников
13. Шорский	32. Кузнецов	51. Кузнецов Федя
14. Завьялов	33. М.И. Прохоров	52. Алексеев
15. Завьялов	34. Карачкин	53. Хитомов и др.
16. Кузнецов	35. Федя	54. Федя Александр
17. Прохоров	36. Мухоморов	55. Прохоров
18. А.В. Прохоров	37. А.Н. Меле	56. Прохоров
19. Завьялов	38. Ф.И. Завьялов	57. Ушаков
		58. И.И. Завьялов

40. А.В. Прохоров  
50. И.И. Завьялов

Илл. 2. Список персон, о которых планировались очерки «Мои встречи» (РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1<sup>16</sup>. Ед. хр. 450. Л. 11 об.)

<sup>16</sup> Поскольку все иллюстрации, имеющиеся в статье, находятся в первой описи асафьевского фонда РГАЛИ (2658), далее в скобках указаны только номера единиц хранения и листов манускриптов. Все представленные здесь и далее источники публикуются впервые.



Первоначально издание осуществлялось в виде небольших очерков, посвящённых отдельным персонам:

Шаяпин. Из книги: «Мысли и думы». 23–24 октября, 1940 // Советская музыка. 1945. № 4. С. 151–165;

Встречи и раздумья [Стасов, Репин, Римский-Корсаков, Глазунов] // Советская музыка. 1954. № 8. С. 42–52;

Встречи и раздумья [А.Н. Молас] // Советская музыка. 1954. № 11. С. 35–42, 35–38<sup>17</sup>;

Встречи и раздумья. (О русских художниках и музыкантах) // Советская музыка. 1955. № 1. С. 49–58.

Из воспоминаний Б.В. Асафьева / Подготовила к печати Т.П. Дмитриева-Мей // Н.А. Римский-Корсаков и музыкальное образование / Под ред. С.Л. Гинзбурга. М.: ГМИ, 1959. С. 20.

К этим разделам, взятым из авторской рукописи и опубликованным с небольшими изменениями, примыкают иные воспоминания, содержательно родственные, но написанные отдельно:

Из моих бесед с Глазуновым. (К десятилетию со дня его кончины) // Ежегодник Института Истории Искусств. II. Театр, музыка. М.: изд-во АН СССР, 1948. С. 241–267;

Из моих записок о Стасове — слушателе русской музыки (Глинка и Бородин) // Владимир Васильевич Стасов. 1824–1906. К 125-летию со дня рождения / Сост. Е.Д. Стасова. М.; Л.: «Искусство», 1949. С. 47–61;

О Кастальском // Советская музыка. 1951. № 1. С. 35.

Следующей сюжетной составляющей, также рассредоточенной в насыщенной ткани воспоминаний, стали дневниковые заметки. Для образованных людей поколения Асафьева ведение дневников было процедурой привычной, нередко каждодневной. В московском архиве учёного (РГАЛИ) сохранены дневники его путешествий с подробным перечислением маршрутов, остановок, цен; рабочие планы, заметки и выписки из книг; нотные и словесные наброски сочинений; черновики писем и заявлений; каталоги изданий и собственных работ. Наиболее ранние записи датированы 1906 годом

<sup>17</sup> Данный материал состоит из нескольких разделов: первый (наиболее развёрнутый) повествует об Александре Молас; далее следует ряд заметок, размеры которых сокращаются по мере приближения к финалу, относящихся не к мемуарному корпусу, а к более поздним размышлениям автора: о фугах Баха, о Листе, Дебюсси, Верди и т.д.

и озаглавлены «Университет»<sup>18</sup>; наиболее поздние почти целиком зафиксированы рукой супруги и доведены до 23 апреля 1948-го<sup>19</sup>.

Дневники находятся в основе многих мемуарных опусов отечественных музыкантов. В большинстве случаев краткие заметки в более обширных повествованиях развёрнуты и дополнены, причём далеко не всегда можно отыскать текстологические совпадения первоисточника и позднее появившегося варианта.

Так происходит и с асафьевскими записями; однако тут важно не упустить главное: желание и умение рассказать об одних и тех же лицах, фактах, событиях по-разному, не повторяя собственные словесные конструкции, было *имманентной чертой стиля* Асафьева — опытного лектора и выдающегося музыкального писателя.

Из его кратких заметок наиболее интересны ранние, в которых ясно ощущается молодое стремление зафиксировать «времён минувших анекдоты»: наблюдения и ситуации не приглаженно-учтивые по отношению к читателю, а те, что обычно остаются вне цитирования, тем более в академических трудах. В качестве примера стоит привести выдержки из разрозненных конспектов бесед с Глазуновым:

О чистоте муз[ыкальной] техники: я рассказываю о том, как Лядов инструментовал Шопена, вычищая. Г[лазунов] говорит, что Л[ядов] оправдывал свою лень. О партийности в музыке: когда Д.В. Стасов говорил об операх Ч[айковского] го: «не знаю и не знать желаю, п[отому] что дрянь», М.П. Беляев отвечал: «а, всё-таки, послушать не мешало бы».

Как Балакирев ценил технику Ч[айковского]го (эпизод: Гл[азунов] входит, а Б[алакирев] инструментует, причём стол завален партитурами П. И.)

Понятие Б[алакирева] о форме: «я сочиню главную партию, Ты Саша побочную, а Н. А. [Римский-Корсаков] напишет разработку — это у него хорошо выходит». Р[имский-]К[орсаков] жалел, что не мог сказать Ч[айковского]му, что «П[иковая] Дама» лучшая из его опер (поздно оценил).

По мнению Гл[азунова], Ч[айковский]ий умер от холеры.

Как Гл[азунов] проходил, неся скрипку Ауэра, за кулисы на торж[ественных] спектаклях (Петергоф) и чиновники делали вид, что его не узнают.

Как Ч[айковский]ий «шарлатанил», когда ему нетактично надоедали (по поводу колыбельной в «Щ[елкунчике]»): «П. И., мы играли “Отелло” и там проходит место, это ваша мелодия?» — «Нет, это — нар[одная] итал[ьянская] песня». Тогда

<sup>18</sup> РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 437. Тетрадь «Университет» с конспектами и списками книг, записями по западной и русской истории, нотными и словесными набросками (1906). 57 л.

<sup>19</sup> Там же. Ед. хр. 951. Дневниковые записи делового характера, черновики писем, планы (23 января 1944 – 23 апреля 1948). Автограф и рукопись И.С. Асафьевой. 70 л.





8. Какое ~~это~~ говорит, в стабильно  
вопрос, возможно строго науч-  
ная критика в отношении  
Французский и русский  
иногда нужны изучения  
должна быть переводом  
читателям суровый критика,  
которые вопросы остаются  
на уровне в плане знающего  
и читателем и писателем  
Предмета.

9-9 1944-45

8. Но как же тогда о музыке, тогда о  
всех музыка? Литература - иное дело.  
А, например, о писателем Толстой как му-  
зыкально-политическая забавность, что  
было бы дело для Шопена, а что Шуберт?

Илл. 4. Страница из дневника 1948 г. В верхней части – рукопись супруги, в нижней – автограф Асафьева. (Ед. хр. 451. Л. 9)

Гл[азунов] спрашивает: «Правда?» — «Нет, отвечает Ч[айковский], надо же отвязаться».

Ч[айковск]ий знал и любил 3 симфонию Г[лазунова], а из 1 струнного квартета записал понравившееся место в свою записную книжечку.

Поездка Г[лазуно]ва в Финл[яндию] (поющий агроном-финн и квитанция на спирт).

Ч[айковский] боялся смерти. О ней при нём нельзя было говорить. «Зверев старше меня и я его переживу». А на другой день З[верев] умер!

Ч[айковский] горел своим творчеством. Это выражение Г[лазунов] настоятельно подчёркивал.

У Б[алакире]ва был вкус и было умение руководить, но он мало знал<sup>20</sup>.

Глазуновский сюжет — один из тех, над которыми Асафьев думал на протяжении десятилетий, в поздние годы горько сожалея о резком расхождении с мэтром на почве восстановления «подлинного Мусоргского» во второй половине 1920-х<sup>21</sup>. Симптоматично, что эта очень яркая, противоречивая история, стоившая усилий и нервов участникам, вообще не упомянута на страницах воспоминаний. А следующие сохранившиеся глазуновские «конспекты» зафиксированы рукой Ирины Степановны незадолго до драматических событий, весной 1924-го<sup>22</sup>:

Глазунов в субботу 15/III на репетиции «Вре́мён Го́да» сказал мне, что тема весны (des-dur) — подлинная татарская мелодия. На моё замечание, что «Вр[емена] Го́да» мне дороже «Раймонды», он ответил, что писал «Р[аймон]ду» с необычайным тщанием и добросовестностью как первый балет, а следующие писал легко, не задумываясь.

Гаука очень хвалил.

- 20 РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 446. Тетрадь с дневниковыми записями (1920-е). Л. 1 об.-2. Автограф. Помимо раскрытых инициалов, расшифрованный текст дополнен пропущенными кое-где кавычками и знаками препинания.
- 21 См. подробнее: Вокруг «Бориса Годунова» // Красная газета (веч. вып.) 1928. № 39 (1709), 9 февраля; Дранишников В. А. «Борис Годунов» в первоначальной редакции // Жизнь искусства. 1928. № 7 (1186), 14 февраля; Глазунов А. К. В спорах о «Борисе Годунове» // Красная газета (веч. вып.) 1928. № 58 (1728), 28 февраля.
- 22 Год установлен на основании сопоставления сведений, помещённых в разных источниках. Репетиция, о которой идёт речь далее, прошла перед премьерой «Вре́мён го́да» в новой постановке, состоявшейся 26 марта 1924 г. в Государственном академическом театре оперы и балета (далее – ГАТОБ) под управлением А. В. Гаука, хореограф Л. С. Леонтьев.





Глазунов сказал мне, что из симфоний Брамса любит больше всего вторую. Мне это приятно, т[ак] к[ак] она — моя любимая. Затем, что Балакирев любил Брамса (и тоже среди симфоний его — вторую). Что С.И. Танеев рассердился на Глазунова, когда он, желая сказать комплимент, назвал его «русским Брамсом». Глазунов находит инструментовку Брамса серой по колориту, но хорошей: «Б[рамс] говорит, как умный адвокат и отлично знает, как и что сказать». Инструментовка именно такая, как у него, ему нужна и выражает то, что он хочет. Иной ей быть не должно. Особенно поражает Г[лазуно]ва факт, что Брамс выступал против Вагнера (не вынося в особенности его колорита), зная отлично сочинения Вагнера, т.е. выступал с глубоким сознанием и твёрдо усвоив всё сделанное противником (и в спорах оставался победителем). Ч[айко]вский страдал от музыки Брамса, и когда Ларош устроил так, что при Ч[айковском] исполняли квинтет Б[рамса], Чайковский умолял сыграть ему Шуберта. Глазунов любит: ф[ортепианный] конц[ерт Брамса] (D-moll), ф[ортепианный] квинтет, первую сонату для скр[ипки] с ф[орте]п[иано], вторую симф[онию], скр[ипичный] конц[ерт]<sup>23</sup>.

Что же касается «самонаблюдений музыканта» и рассуждений о его «творческом методе», для такого рода заметок Асафьеву не нужны были дневниковые напоминания: процессы формирования подобных самооценок и на их основе — безграничной рефлексии происходили в его сознании постоянно. Поэтому в автобиографических разделах, где речь идёт не о встречах, странствиях, впечатлениях от окружающего, а о собственном профессиональном развитии автора, мысль его нередко движется по кругу, бесконечно возвращаясь к передумыванию уже сказанного, доказанного и привычного читателю.

Борис Асафьев, как многие представители его музыкального поколения, с молодых лет мыслил себя прежде всего композитором. Именно методу, манере, замыслам и находкам сочинения посвящена значительная доля текстов в мемуарном наследии учёного. Другой вопрос, что и своё творчество, подобно созданному великими мастерами прошлого и современности, летописец рассматривал с научной точки зрения — и закономерно отмечал в нём совокупность достижений и открытий, каждое из которых он мог объяснить и обосновать с разнообразнейших позиций аналитика.

В воспоминаниях Тамары Ливановой, относившейся к Асафьеву с непоказным пиететом, наряду с иными наблюдениями, присутствует и красочное описание данного «аналитического процесса»:

<...> Очень трудно было «соблюдать дипломатию» и терпеливо слушать Асафьева, который весь день без устали говорил о собственном творчестве. Это было подчас и умно, и широко (в том, что касалось других), но в отношении к самому себе более чем близоруко. Сначала он доказывал, что крупнейшие советские композиторы менее значительны, чем он, находил у них слабые стороны, противоречия и т.п. Его критика была остроумна и порою верна, но... Затем он перешёл к Бетховену, его симфонизму — и даже здесь его замечания иногда поражали своей меткостью, но... Всё подчинялось одной цели: не найденное, не достигнутое, не решённое другими — нашёл, достиг, решил он, композитор Асафьев! Да, трудно было это слушать сочувственно и не спорить, не негодовать. Спорить же, казалось, совершенно бесполезно...<sup>24</sup>

Финальный раздел мемуаров Асафьева (занимающий более трети от их общего объёма) начинается с 1917 года и увлечённой журналистской деятельности (часть VIII); сюжетный перелом наступает в тексте довольно быстро, броском в 1931-й, когда автор, получив заказ на «Пламя Парижа»,

<...> почувствовал такую острую, неизбывную тоску по музыкальному творчеству, что постепенно стал отходить и от организационной и от лекционной и консультантской работы в пользу преимущественно деятельности композиторской <...><sup>25</sup>

Здесь закрепляется тема Асафьева-композитора, в предшествовавших частях намеченная и развиваемая, однако не утверждаемая столь авторитарно, как это происходит далее. Главное направление в описании творческого пути героя — непризнание его таланта и заслуг, — также уже возникало (наиболее отчётливо в эпизоде с реакцией Н.А. Римского-Корсакова на ранние оперы Асафьева «Снежная королева» и «Золушка»<sup>26</sup>), но затем постепенно распространилось на истории почти всех его произведений.

<sup>24</sup> РНММ. Ф. 194 (Ливанова Т.Н.) № 1754-а. *Ливанова Т.Н.* Воспоминания. Т. 1. Л. 427. Автограф и машинопись.

<sup>25</sup> РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 350. Мысли и думы. «Продолжение первой книги» (24 декабря 1941 – конец февраля 1942). Гл. VII–VIII. Л. 262. Автограф. Опубликовано: Б. Асафьев о себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 508.

<sup>26</sup> Б. Асафьев о себе. С. 427–433.

Две с половиной финальные главы «Моей жизни» (VIII–X) и её послесловие наиболее ярко демонстрируют уровень композиторских амбиций Асафьева. Именно из этих разделов до настоящего времени публиковались лишь выдержки, связанные с балетом, да и то с пропусками текста<sup>27</sup>.

Балетные истории как звенья самостоятельного сюжета не были намечены автором, однако сложились в таковой естественным образом. Асафьев — успешный балетный композитор, чья популярность составляют многочисленные прижизненные премьеры, в подавляющем большинстве — силами лучших театров и артистов страны. Имеет смысл перечислить ниже (в хронологическом порядке) сведения о данных спектаклях, так как краткие научные комментарии к воспоминаниям рассредоточены и не выглядят внушительно на фоне асафьевских откровений.

1. «Дар феи», балет-сказка в 3-х картинах, премьера в Зале А. И. Павловой (СПб) в феврале 1911 (любительский благотворительный спектакль), хореограф И. Н. Кусов, дирижёр А. Б. Гордон;
2. «Шкура леопарда, или Лукавая Флорента», одноактный балет-пантомима на либретто Н. И. Фалеева, премьера в Театре миниатюр на Троицкой улице (СПб) 5/18 марта 1912, хореограф Н. Г. Легат;
3. «Пьеро и маски», одноактный балет-пантомима на либретто П. П. Потёмкина, премьера на сцене Дворянского собрания (СПб) 10/23 февраля 1914 (карнавал Аэроклуба), хореограф Б. Г. Романов (в роли Пьеро — Вс. Э. Мейерхольд);
4. «Белая лилия» («Грёзы поэта»), балет в 3-х картинах на либретто Н. М. Леонтьева, премьера в Театре Народного дома (Пг) 11/24 декабря 1915 силами артистов Школы балетного искусства В. Д. Москалёвой, хореограф Н. Г. Легат, дирижёр С. А. Самосуд, декорации и костюмы М. С. Рукавишников;а;
5. «Абрек» («Кавказские танцы») на музыку кавказских горцев в инструментовке Б. В. Асафьева, премьера в Петрограде 22 января / 4 февраля 1917, хореограф и солист М. М. Фокин;
6. «Карманьола», одноактный балет на сюжет из эпохи Великой французской революции, премьера в Рабочем клубе (Пг) в ноябре 1918, хореограф Б. Г. Романов, партия фортепиано в исполнении автора;
7. «Сольвейг» («Ледяная дева»), балет в 3-х действиях на либретто А. А. Шайке-

27 [Асафьев Б. В.] Из книги «Моя жизнь» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М.: «Музыка», 1974. С. 239–270; Асафьев Б. «О себе». Фрагменты воспоминаний // Balletmusic. Библиотека. Книги. Статьи. Публикации. Эл. ресурс: <http://www.balletmusic.ru/books/article/Asafiev1-1.htm> (дата обращения 26.11.2023). О первом из указанных изданий подробнее будет сказано ниже.

- вича, П.П. Потёмкина и Б.Г. Романова, музыка Э. Грига в обработке и инструментовке Б.В. Асафьева, премьера в ГАТОБе<sup>28</sup> 24 сентября 1922, хореограф П.Н. Петров, дирижёр В.А. Дранишников, декорации и костюмы А.Я. Головина;
8. «Пламя Парижа» («Триумф республики»), балет в 4-х действиях и 7-ми картинах на либретто В.В. Дмитриева и Н.Д. Волкова по мотивам хроники Ф. Гра «Марсельцы», музыка Б.В. Асафьева на основе тематизма эпохи Великой французской революции, премьера в Кировском театре 7 ноября 1932, хореограф В.И. Вайнонен, дирижёр В.А. Дранишников, декорации и костюмы В.В. Дмитриева (возобновление во 2-й редакции 8 ноября 1936);
9. «Бахчисарайский фонтан», хореографическая поэма в 4-х действиях с прологом и эпилогом на либретто Н.Д. Волкова по мотивам поэмы А.С. Пушкина, премьера в Кировском театре 28 сентября 1934, хореограф Р.В. Захаров, дирижёр Е.А. Мравинский, декорации и костюмы В.М. Ходасевич;
10. «Утраченные иллюзии», хореографический роман в 3-х частях на либретто В.В. Дмитриева по мотивам романов О. де Бальзака, премьера в Кировском театре 3 января 1936, хореограф Р.В. Захаров, дирижёр Е.А. Мравинский, декорации В.В. Дмитриева, костюмы по эскизам В.М. Харкиевича;
11. «Партизанские дни», балет в 3-х действиях и 5-ти картинах на либретто В.И. Вайнонена и В.В. Дмитриева, премьера в Кировском театре 10 мая 1937, хореограф В.И. Вайнонен, дирижёр Е.А. Дубовской, декорации и костюмы В.В. Дмитриева;
12. «Кавказский пленник», балет-поэма в 3-х действиях с прологом на либретто Н.Д. Волкова, Л.М. Лавровского, И.С. Зильберштейна по поэме А.С. Пушкина, премьера в Малом оперном театре 14 апреля 1938, хореограф Л.М. Лавровский, дирижёр П.Э. Фельдт, декорации и костюмы В.М. Ходасевич;
13. «Ночь перед Рождеством», балет в 3-х действиях и 7-ми картинах на либретто Ю.И. Слонимского по повести Н.В. Гоголя, премьера в Кировском театре 15 июня 1938 (выпускной спектакль к 200-летию юбилею Хореографического училища), хореограф В.А. Варковицкий, дирижёр П.Э. Фельдт, декорации и костюмы А.А. Коломойцева;
14. «Красавица Радда» («Радда и Лойко»), хореографическая легенда в 3-х действиях и 4-х картинах на либретто Н.Д. Волкова по мотивам рассказа М. Горького «Макар Чудра», премьера в «Зелёном театре» ЦПКИО им. М. Горького (Москва) 16 июня 1938, хореограф А.В. Шатин, художник Н.И. Бессарабова, спектакль шёл под рояль;
15. «Ашик-Кериб», балет в 3-х действиях и 8-ми картинах на либретто А. А. Д'Актиля и М.Д. Волобринского по повести М.Ю. Лермонтова, премьера в Малом оперном театре 3 декабря 1940, хореограф Б.А. Фенстер (дипломная работа),

<sup>28</sup> В 1920–1935 гг. Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ), затем до 1992 г. – Ленинградский ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции академический театр оперы и балета им. С.М. Кирова (Кировский театр), до 1920 г. и ныне – Мариинский театр.



- дирижёр П.Э. Фельдт, декорации и костюмы С.Б. Вирсаладзе;
16. «Суламифь», балет в 4-х действиях и 8-ми картинах на либретто И.И. Келлера и С.Ф. Королькова по мотивам повести А.И. Куприна, премьера в Свердловском Государственном театре оперы и балета им. А.В. Луначарского 14 июня 1941, хореограф В.А. Кононович, дирижёр А.Э. Маргулян, декорации и костюмы В.А. Людмила;на;
17. «Барышня-крестьянка», балет в 3-х действиях и 6-ти картинах на либретто Н.Д. Волкова по повести А.С. Пушкина, премьера в Филиале Большого театра СССР 16 марта 1946, хореограф Р.В. Захаров, дирижёр С.С. Сахаров, декорации и костюмы Е.Е. Лансере;
18. «Каменный гость» («Дон Жуан»), хореографические сцены в одном действии и 4-х картинах на либретто Л.В. Якобсона по маленькой трагедии А.С. Пушкина, музыка Б.В. Асафьева на основе испанских песен в записи М.И. Глинки, премьера в Кировском театре 26 июня 1946 (выпускной спектакль Хореографического училища, полусценическое исполнение), хореограф Л.В. Якобсон, дирижёр Д.И. Похитонов, декорации и костюмы В.Г. Борисковича;
19. «Весенняя сказка», балет в 3-х действиях и 5-ти картинах на либретто Ю.И. Слонимского по мотивам пьесы А.Н. Островского «Снегурочка» и одноимённой русской сказки, музыка Б.В. Асафьева на основе тематизма П.И. Чайковского, премьера в Кировском театре 8 января 1947, хореограф Ф.В. Лопухов, дирижёр Е.А. Дубовской, декорации и костюмы С.Б. Вирсаладзе;
20. «Франческа да Римини» («Франческа и Паоло»), балет в 3-х действиях и 8-ти картинах с прологом на либретто С.А. Ценина по сюжету Данте, премьера в Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко 30 января 1947, хореограф Н.С. Холфин, дирижёр В.А. Эдельман, декорации и костюмы Б.И. Волкова;
21. «Милица», балет в 3-х действиях на либретто А.И. Бассехеса и В.И. Голубова, премьера в Кировском театре 29 декабря 1947, хореограф В.И. Вайнонен, ассистент хореографа Ю.Я. Дружинин, дирижёр Е.А. Дубовской, декорации и костюмы Б.И. Волкова.

В отношении театральной музыки Асафьева, конечно, не теряет актуальности вопрос о том, что такое в данном случае театральная музыка в принципе? Справедливо ли оставить в перечне сочинений композитора лишь оригинальные опусы, написанные им и только им, или всё-таки дополнить их совокупность обработками, инструментовками, произведениями, скомпонованными «на материале» и «на основе»?

Сам автор настаивал на выборе второго варианта. Однако даже если исключить лелеемые им не менее остальных компилятивные создания, список балетных постановок и без них будет выглядеть достаточно убедительно. А по мере возможного добавления в него возобновлений и «немировых премьер» статус асафьевских балетов

выступит со всей отчётливостью. Начиная с «Ледяной девы» (1922) они были востребованы при жизни автора.

В своих письмах и мемуарах он несправедливо обвинял заказчиков, исполнителей, неведомых интриганов и злопыхателей. Насколько резкими и недостойными его положения оказывались иногда такие реплики, можно судить не по воспоминаниям, которые совершенно точно предназначались для обнародования, а по отзвукам домашних обсуждений, попавшим в поздний дневник усилиями супруги.

31/VIII-46 Открытие балета

«Бахчисарайский Фонтан»<sup>29</sup>

И Захаров не позаботился прорепетировать, битва прошла в 1 действии «отсебячиной». А ведь он через «Фонтан» и в люди вышел: мерзавец!

Принимали хорошо. Оркестр сыграл прекрасно. Очень мила и нежна Мария-Тихомирнова. Темпераментна и хорошо танцует и Зарема-Мессерер. Недаром нынешние композиторы относятся с пренебрежением, но ведь они так же относятся и [к] Чайковскому. Дурачье завис[т]ливое!<sup>30</sup>

Накал упреков и обвинений, не ослабевавший до последних месяцев жизни Асафьева, впрочем, был характерен не только для этого периода с его естественными недомоганиями и усталостью. Пафос бесконечной борьбы с происками недоброжелателей и завистников — одна из главных тем большинства личных текстов учёного.

Сегодня уже 1 сентября, — писал он, например, в 1939 году после отпуска, проведённого в плодотворных композиторских занятиях в окружении природы. — Опять впереди трудные трудовые дни с преодолением козней, зависти, лжи и прочего. Неужели силы иссякли и творчество иссякает!? Нечем бороться. Только бы пожить ещё для своих. А лучше не думать. Может быть ещё и вытнать, может ещё посочиняю, может ещё не съедят<sup>31</sup>.

Но если в отношении собственных балетов критика Асафьева в основном касалась ненадлежащего качества работы постановщиков с музыкальными партитурами (по справедливости «больная» тема для композиторов), то с операми дело в принципе обстояло безнадёжно: их почти не ставили в академических театрах. Заказывали,

<sup>29</sup> Имеется в виду открытие сезона в Большом театре СССР.

<sup>30</sup> РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 951. Дневниковые записи делового характера (23 января 1944 – 23 апреля 1948). Л. 41. Рукопись И.С. Асафьевой.

<sup>31</sup> Там же. Ед. хр. 449. Тетрадь с дневниковыми записями (16 июня 1938 – 20 сентября 1939). Л. 50. Автограф.



назначали прослушивания, принимали нотный материал, благодарили, обещали — и далее делали всё возможное, чтобы отказаться от спектаклей.

Асафьев не стал оперным композитором, несмотря на свои амбиции, образование и серьёзную подготовку. А ведь он с молодости, с первых дней работы репетитором в балетных классах Мариинского театра, убедил себя в том, что настоящий, «большой» композитор — творец прежде всего не танцевальной, а оперной, симфонической и камерной музыки<sup>32</sup>. И далее на протяжении всей жизни, нередко принижая свои балетные заслуги, не уставал скорбеть об отсутствии оперных. В процессе общения с администрациями театров иногда доходило до самоуничтожения:

Дирекцию и художественное руководство одного из театров я как-то спросил: «Почему вы не допускаете меня в оперу?» — «Что вы, что вы, как можете думать, да стоит вам пожелать!» — «Допустим», продолжал я, «вам не нравится ни одна из сочинённых мною опер (они их не знали) — так я предлагаю: не делайте мне заказа, дайте сюжет по вашему выбору, я готов подчиниться любому совету, любой — сколько угодно — редакции, ибо техника у меня гибкая. Не включайте мою вещь в план, но если у вас сорвётся какая-либо постановка — вы будете иметь готовое произведение. Мне необходимо себя проверить в опере, ибо я лет сорок знаю оперный театр. Наконец возьмите меня как неопытного композитора под своё руководство. Что вы теряете и чем рискуете?» — Ответ был: «через две недели». — Прошло два года. Несмотря на напоминания, ответа так и не последовало<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> По-видимому, не менее успешно, чем балетная, разворачивалась деятельность Асафьева в качестве автора музыки к драматическим спектаклям, о которой сам он, придерживаясь выстроенной иерархии, почти не упоминал. По причине недоступности (а то и утраты) большинства таких партитур приходится ограничиться лишь перечислением сочинений, дошедших до сцены. Премьеры в Большом драматическом театре (БДТ): «Царевич Алексей», музыка к спектаклю, частично написанная на основе тематизма XVII в., — 20 марта 1920 г., «Венецианский купец» 27 ноября 1920 г., «Слуга двух господ» 28 марта 1921 г., «Лекарь поневоле» 26 ноября 1921 г., «Юлий Цезарь» 20 апреля 1922 г. Премьеры в Ленинградском Государственном Академическом театре драмы (с 1923 — им. А. С. Пушкина): «Заговор Фиеско» 25 сентября 1920 г., «Мещанин во дворянстве» 14 апреля 1923 г., «Бархат и Лохмотья» (драма А. В. Луначарского) 19 февраля 1927 г. Премьеры в Театре-студии под руководством С. Э. Радлова: «Ромео и Джульетта» 28 апреля 1934 г., «Отелло» 15 апреля 1935 г., «Маленькие трагедии» 12 февраля 1937 г. Премьеры в Москве: в Театре им. В. Э. Мейерхольда — «Горе от ума» 9 марта 1928 г.; в Театре им. Евг. Вахтангова — «Интервенция» 11 марта 1933 г.

<sup>33</sup> РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 351. Мысли и думы. Гл. IX–X и Послесловие (24 декабря 1941 — конец февраля 1942). Л. 22–22 об. Автограф.

Разработка системы оперных, шире — вокальных жанров и средств выразительности была любимым детищем Асафьева, прямо связанным с его интонационными поисками и находками, с формированием научных теорий, и ныне считающихся перспективными.

Абсолютный слух и максимально разработанный *внутренний слух*, цепкая память, умение охватить аналитически любую партитуру, отметить и вычленив из обилия интонаций наиболее оригинальные, острые, характерные для определённой атмосферы, стремление неустанно изучать и сравнивать стили разных народов, стран и эпох — навыки, как врождённые, так и приобретённые годами упорного труда, бросил Асафьев на службу сочинительству. Ни почитаемые им безмерно Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков и никто из современных ему композиторов не обладали столь разветвлёнными знаниями о тех исторических реалиях, о которых им приходилось писать. Фёдор Лопухов, высоко ценивший асафьевское дарование создателя балетных партитур, заметил:

Музыку всех времён и народов он знал так хорошо и так её любил, что это в какой-то степени мешало ему сочинять свою: невольно подпадал он под влияние полюбившихся ему произведений и сочинял в их духе<sup>34</sup>.

В результате сюжет «Мой творческий метод», планировавшийся как дневниковый, захватил в тексте воспоминаний главенствующее положение. Неконтрастная пара понятий — «слушание и слышание», повторенная неоднократно вдобавок к многочисленным производным от «интонации», — стала на этих страницах ключевой.

По-видимому, именно преобладание субъективных рассуждений разного рода, прежде всего — критических, привело к тому, что заключительные главы мемуаров никогда не публиковались целиком и подряд. А предшествовавшие выходили неоднократно, постепенно набирая объём.

В очередном юбилейном году (1959) давно почившему автору было наконец-то разрешено повествовать прежде всего не о «великих предшественниках», а о собственной музыкальной судьбе<sup>35</sup>.

Правда, началось это не с первых дней автобиографии, а только с 1911 года, когда Асафьев стал корреспондентом журнала «Музыка». Данная подборка текстов, как и предшествовавшие, традицион-

34 Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера [1962] / Лит. ред. и вступ. статья Ю.И. Слонимского. М.: Изд-во «Искусство», 1966. С. 216.

35 К 75-летию со дня рождения Б.В. Асафьева. «Мысли и думы» // Советская музыка. 1959. № 8. С. 58–70.



но состоит из одновременных «включений»: 1911 год, 1915–1917, 1930-е («Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан») — и постлюдия 1942-го («Эту свою книгу писал я в холодной комнате, где коченеют пальцы»).

Таким образом, относительно адекватное представление о содержании асафьевских воспоминаний читатели смогли получить только в 1974 году, когда к 90-летию автора вышли буквально друг за другом (с интервалом примерно в два месяца) две непривычно развёрнутые публикации<sup>36</sup>.

Однако и это оказалось ещё не завершением истории. Спустя семь лет, не дожидаясь главного юбилея, явились из печати поздние заметки, в которых сезонное дневниковое изложение постепенно сменяется плавным повествованием<sup>37</sup>.

Все три публикации подготовил к изданию Андрей Николаевич Крюков (1929–2015)<sup>38</sup>, для которого асафьевская тематика составила часть «наследства», полученного от консерваторского педагога Елены Михайловны Орловой (1908–1985) — одной из учениц Асафьева, написавшей о нём диссертацию, успешно защищённую во ВНИИ искусствознания (1967)<sup>39</sup>. Спустя 17 лет — наконец-то к столетию героя — на основе собранного и опубликованного материала у двух авторов вышла монография<sup>40</sup>.

Тексты, оформленные Крюковым, представляют для своего времени отрядное исключение в плане бережного отношения к первоисточнику. Купюры здесь не затрудняют чтение, редаKTура оставшегося

<sup>36</sup> Из книги «Моя жизнь» // Асафьев Б.В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М.: «Музыка», 1974. С. 239–270; Б. Асафьев о себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 316–508.

<sup>37</sup> Период консерваторских работ и памятных встреч с дорогими наставниками (годы 1904–1912). 8.V.1947 г. // Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост., вступ. статья и коммент. А.Н. Крюкова. Л.: «Музыка», 1981. С. 31–39.

<sup>38</sup> Подробнее о нём см.: Ушёл из жизни Андрей Николаевич Крюков // Российский Институт истории искусств. Эл. ресурс: <https://artcenter.ru/ushel-iz-zhizni-andrej-nikolaevich-kryukov/> (дата обращения 26.11.2023); Порфирьева А.Л. Письма Б.В. Асафьева А.В. Оссовскому. С. 272–273.

<sup>39</sup> Диссертация Е.М. Орловой «Б.В. Асафьев. Путь исследователя и публициста» на соискание учёной степени доктора искусствоведения защищена 28 декабря 1967 г. Одно из направлений формирования идеи данного труда также было намечено в Институте: 16 февраля 1959 г. здесь состоялось заседание памяти Асафьева, на котором Орлова сделала развёрнутое сообщение «Характерные черты творческого метода Асафьева (Игоря Глебова) как исследователя и публициста».

<sup>40</sup> Орлова Е.М., Крюков А.Н. Академик Борис Владимирович Асафьев. Монография. Л.: «Сов. композитор», 1984.

минимальна, и даже чрезвычайно длинные асафьевские периоды, в целях экономии бумаги обходившиеся без абзацных отступов и полей, в большинстве случаев сохранены в авторской пунктуации. А некоторые откровенные высказывания Асафьева, касающиеся конкретных персон и уже в недавнее время изъятые на сайте Balletmusic, у Крюкова также оставлены и даже иногда прокомментированы.

Автор настоящей статьи впервые познакомился с балетными выдержками из воспоминаний Асафьева в середине 1980-х. На протяжении последовавших десятилетий приходилось возвращаться к ним и иным материалам неоднократно, читая и сличая различные комментарии и характеристики, однако чёткого представления о том, как именно выглядели эти мемуары в своём оригинальном виде, так и не возникло. Только сравнительно недавно обнаружилось, что они, оказывается, не изданы в полном объёме — и это у первого музыкального академика страны, основоположника и открывателя.

Поводом для работы над данной публикацией стало желание навести хотя бы относительный порядок в научном осмыслении автобиографии «О себе», представить целиком личные высказывания учёного, который фанатично любил высказываться и, бесспорно, надеялся (был уверен?), что его воспоминания удостоятся обнародования не только в выдержках.

Конечно, в идеале лучше было бы объединить все накопленные издания, добавить архивные тексты, расширить уже имеющиеся комментарии и выпустить общий итог отдельной книгой, вернув ей живое авторское дыхание.

Настоящий труд представляется одним из этапов на пути к такому опусу. Я далека от мысли, что позднейшие поколения исследователей что-то задолжали Асафьеву. Однако в работе с любым документальным корпусом необходимо стремиться к ясности, к максимальной отчётливости картин прошлого.

Хронологическим завершением разделов асафьевского текста, изданных *подряд*, является последняя страница материала «Б. Асафьев о себе» во втором сборнике 1974 года. Рассказ прерван на словах «Считаю, я имел на это право <...>» (с. 508). В представленной публикации повествование начато с того же абзаца; в основу положен автограф, зафиксированный в ученических тетрадах, хранящихся в фонде Асафьева в РГАЛИ<sup>41</sup>.

Редактура состоит в корректировке знаков препинания, кавычек и в исправлении явных текстовых оплошностей. Особенности асафьевской орфографии, насколько возможно, оставлены без изменений.

41 Более подробная архивная атрибутика приведена ниже.





## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Асафьев Б. (Игорь Глебов). Мой путь // Советская музыка. 1934. № 8. С. 47–50.
- 2 Асафьев Б.В. На полях «Записок М.И. Глинки» // Советская музыка. 1944. № 2. С. 10–15.
- 3 Асафьев Б.В. Шаляпин. Из книги: «Мысли и думы». 23–24 октября, 1940 // Советская музыка. 1945. № 4. С. 151–165.
- 4 Асафьев Б.В. Из диалогов о музыке: Глинка — Одоевский // Советская музыка. 1946. № 11. С. 56–65.
- 5 Асафьев Б.В. Из моих бесед с Глазуновым. (К десятилетию со дня его кончины) // Ежегодник Института Истории Искусств. II. Театр, музыка. М.: изд-во АН СССР, 1948. С. 241–267.
- 6 Асафьев Б.В. Из моих записок о Стасове — слушателе русской музыки (Глинка и Бородин) // Владимир Васильевич Стасов. 1824–1906. К 125-летию со дня рождения / Сост. Е.Д. Стасова. М.; Л.: «Искусство», 1949. С. 47–61.
- 7 Асафьев Б.В. О Кастальском // Советская музыка. 1951. № 1. С. 35.
- 8 Асафьев Б.В. Встречи и раздумья [Стасов, Репин, Римский-Корсаков, Глазунов] // Советская музыка. 1954. № 8. С. 42–52.
- 9 Асафьев Б.В. Встречи и раздумья [А.Н. Молаас] // Советская музыка. 1954. № 11. С. 35–42, 35–38.
- 10 Асафьев Б.В. Встречи и раздумья. (О русских художниках и музыкантах) // Советская музыка. 1955. № 1. С. 49–58.
- 11 Асафьев Б.В. Мысли и думы. (Цикл работ о моей жизнедеятельности в искусстве) // Асафьев Б.В., академик. Избранные труды / АН СССР, Институт истории искусств. Ред. колл.: И.Э. Грабарь, Д.Б. Кабалевский, И.С. Асафьева и др. Т. V. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 330–331.
- 12 [Асафьев Б.В.] Из книги «Моя жизнь» // Асафьев Б.В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М.: «Музыка», 1974. С. 239–270.
- 13 [Асафьев Б.В.] Период консерваторских работ и памятных встреч с дорогими наставниками (годы 1904–1912). 8.V.1947 г. // Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост., вступ. статья и коммент. А.Н. Крюкова. Л.: «Музыка», 1981. С. 31–39.
- 14 Асафьев Б. «О себе». Фрагменты воспоминаний // Balletmusic. Библиотека. Книги. Статьи. Публикации. Эл. ресурс: <http://www.balletmusic.ru/books/article/Asafiev1-1.htm>
- 15 Б. Асафьев о себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 316–508.
- 16 Б.В. Асафьев — Н.Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / Публ., текстологич. подготовка и науч. комментир. Е.С. Власовой. М.: Изд-во «Композитор», 2020. 556 с.
- 17 Вокруг «Бориса Годунова» // Красная газета (веч. вып.) 1928. № 39 (1709), 9 февраля.

- 18 Глазунов А.К. В спорах о «Борисе Годунове» // Красная газета (веч. вып.) 1928. № 58 (1728), 28 февраля.
- 19 Данько Л.Г. Письма Б.В. Асафьева и А.В. Оссовского из фонда А.Н. Дмитриева // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 2: 1940-е — 1960-е годы / РИИИ; ред.-сост. Ж.В. Князева. СПб.: Петрополис, 2018. С. 146–178, 146–172.
- 20 Дранишников В.А. «Борис Годунов» в первоначальной редакции // Жизнь искусства. 1928. № 7 (1186), 14 февраля.
- 21 Из воспоминаний Б.В. Асафьева / Подготовила к печати Т.П. Дмитриева-Мей // Н.А. Римский-Корсаков и музыкальное образование / Под ред. С.Л. Гинзбурга. М.: ГМИ, 1959. С. 20.
- 22 К 75-летию со дня рождения Б.В. Асафьева. «Мысли и думы» // Советская музыка. 1959. № 8. С. 58–70.
- 23 Касьян С.О. «В Киев я ехать не могу»: из неизвестной переписки Бориса Асафьева и Петра Сувчинского // Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем: сборник статей по материалам междунар. науч. конф. к 150-летию / Ред.-сост. К.В. Зенкин, Н.О. Власова, Г.А. Моисеев. М.: НИЦ «Моск. консерватория», 2018. С. 570–579.
- 24 Ламм О.П. Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Сов. композитор, 1989. 363 с.
- 25 Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера [1962] / Лит. ред. и вступ. статья Ю.И. Слонимского. М.: Изд-во «Искусство», 1966. 368 с.
- 26 Нотография. Хронологический указатель. Систематический указатель / Сост. Б.В. Сайтов и Т.П. Дмитриева-Мей, ред. В.В. Протопопов // Асафьев Б.В., академик. Избранные труды / АН СССР, Институт истории искусств. Ред. колл.: И.Э. Грабарь, Д.Б. Кабалевский, И.С. Асафьева и др. Т. V. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 350–380.
- 27 Орлова Е.М., Крюков А.Н. Академик Борис Владимирович Асафьев. Монография. Л.: «Сов. композитор», 1984. 272 с.
- 28 Письма // Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост., вступ. статья и коммент. А.Н. Крюкова. Л.: «Музыка», 1981. С. 67–165.
- 29 Письма С.С. Прокофьева — Б.В. Асафьеву (1920–1944) / Публ. М.Г. Козловой // Из прошлого советской музыкальной культуры / Сост. и ред. Т.Н. Ливановой. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1976. С. 4–54.
- 30 Порфирьева А.Л. Письма Б.В. Асафьева А.В. Оссовскому // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1: 1920-е — 1930-е годы / РИИИ; ред.-сост. Ж.В. Князева. СПб.: Изд. дом «Петрополис», 2017. С. 270–389.
- 31 Савкина Н.П. Переписка Б.В. Асафьева и С.С. Прокофьева в собрании Колумбийского университета // Музыкальная академия. 2023. № 3. С. 112–155.
- 32 Ушёл из жизни Андрей Николаевич Крюков // Российский Институт истории искусств. Эл. ресурс: <https://artcenter.ru/ushel-iz-zhizni-andrej-nikolaevich-kryukov/>

**АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ**

- 1 Российский Государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2040 (Мясковский Н.Я.) Оп. 1. Ед. хр. 65. Выписки Мяковского из своих дневников за 1906–1950-е гг. 103 л. с об. Автограф.
- 2 РГАЛИ. Ф. 2658 (Асафьев Б.В.) Оп. 1. Ед. хр. 350. Мысли и думы. «Продолжение первой книги». Гл. VII–VIII (24 декабря 1941–19 января 1942). 115 л. Автограф.
- 3 РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 351. Мысли и думы. Гл. IX–X и Послесловие (24 декабря 1941 — конец февраля 1942). 44 л. с об. Автограф.
- 4 РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 437. Тетрадь «Университет» с конспектами и списками книг, записями по западной и русской истории, нотными и словесными набросками (1906). 57 л. Автограф.
- 5 РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 444. Блокнот с заметками, черновиками писем, выписками из книг (28 ноября 1928). 76 л. с об. Автограф.
- 6 РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 446. Тетрадь с дневниковыми записями, воспоминаниями, планами лекций, выписками из книг (1920-е). 41 л. с об. Автограф и рукопись И.С. Асафьевой.
- 7 РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 447. Блокнот с дневниковыми записями о путешествиях с 1909 по 1930 гг. (18 июля — 15 августа 1930). 22 л. Автограф с пометами И.С. Асафьевой.
- 8 РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 449. Тетрадь с дневниковыми записями, набросками музыкальных тем, списками своих научных работ (16 июня 1938–20 сентября 1939). 65 л. с об. Автограф.
- 9 РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 450. «Клинская тетрадь» с дневниковыми записями, выписками из нотных эскизов Чайковского (26 августа 1945–17 августа 1946). 32 л. с об. Автограф.
- 10 РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 451. Листы из блокнота с различными записями (1948). 9 л. Автограф и рукопись И.С. Асафьевой.
- 11 РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 951. Дневниковые записи делового характера, черновики писем, планы (23 января 1944–23 апреля 1948). 70 л. Автограф и рукопись И.С. Асафьевой.
- 12 Российский национальный музей музыки (РНММ). Ф. 194 (Ливанова Т.Н.) № 1754-а. Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 1. 512 л. Автограф и машинопись.

## REFERENCES

- 1 Asaf'yev B. (*Igor' Glebov*). Moy put' [My way] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1934. No. 8. P. 47–50.
- 2 Asaf'yev B.V. Shalyapin. Iz knigi: "Misli i dumy". 23–24 oktyabrya, 1940 [From the book "Thoughts and Reflections". October 23–24, 1940] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1945. No. 4. P. 151–165.
- 3 Asaf'yev B.V. Na polyakh "Zapisok M.I. Glinki" [In the margins of "Notes by M.I. Glinka"] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1944. No. 2. P. 10–15.
- 4 Asaf'yev B.V. Iz dialogov o muzike: Glinka — Odоеvskiy [From dialogues about music: Glinka — Odоеvskiy] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1946. No. 11. P. 56–65.
- 5 Asaf'yev B.V. Iz moikh besed s Glazunovim. (K desyatiletiyu so dnya ego konchini) [From my conversations with Glazunov. On the tenth anniversary of his death] // Ezhegodnik Instituta Istorii Iskusstv. II. Teatr, muzika [Yearbook of the Institute of Art History. II. Theatre, Music]. Moscow: Publishing house of the USSR Academy of Sciences, 1948. P. 241–267.
- 6 Asaf'yev B.V. Iz moikh zapisok o Stasove — slushatele russkoy muziki (Glinka i Borodin) [From my notes about Stasov — a listener to Russian music (Glinka and Borodin)] // Vladimir Vasil'yevich Stasov. 1824–1906. K 125-letiyu so dnya rozhdeniya [To the 125th anniversary of his birth] / Ed. by E.D. Stasova. Moscow; Leningrad: Iskusstvo [Art], 1949. P. 47–61.
- 7 Asaf'yev B. V. O Kastal'skom [About Kastal'sky] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1951. No. 1. P. 35.
- 8 Asaf'yev B.V. Vstrechi i razdum'ya [Meetings and reflections]. [Stasov, Repin, Rimsky-Korsakov, Glazunov] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1954. No. 8. P. 42–52.
- 9 Asaf'yev B.V. Vstrechi i razdum'ya [Meetings and reflections] [A.N. Molas] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1954. No. 11. P. 35–42, 35–38.
- 10 Asaf'yev B.V. Vstrechi i razdum'ya [Meetings and reflections]. (O russkikh hudozhnikakh i muzikantakh [About Russian artists and musicians]) // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1955. No. 1. P. 49–58.
- 11 Asaf'yev B.V. Misli i dumy. (Cikl rabot o moey zhiznedeyatel'nosti v iskusstve) [Thoughts and Reflections. (A series of works about my activities in art)] // Asaf'yev B. V., akademik. Izbrannye trudi [Selected Works] / USSR Academy of Sciences, Institute of Art History. Ed. by I.E. Grabar', D.B. Kabalevsky, I.S. Asaf'yeva. Vol. V. Moscow: Publishing house of the USSR Academy of Sciences, 1957. P. 330–331.
- 12 [Asaf'yev B. V.] Iz knigi "Moya zhizn'" [From the book "My Life"] // Asaf'yev B. V. O balete. Stat'i. Recenzii. Vospominaniya [About ballet. Articles. Reviews. Memories]. Moscow: Muzika, 1974. P. 239–270.
- 13 [Asaf'yev B. V.] Period konservatorskikh rabot i pamyatnih vstrech s dorogimi nastavnnikami (gody 1904–1912) [The period of conservatoire works and memorable meetings with dear mentors (years 1904–1912)]. 8.V.1947 // Materiali k biografii B. Asaf'yeva [Materials for the biography of B. Asaf'yev] / Ed. by A.N. Kryukov. Leningrad: Muzika, 1981. P. 31–39.



- 14 Asaf'ev B. "O sebe". Fragmenti vospominaniy ["About myself". Fragments of memoirs] // Balletmusic. Biblioteka. Knigi. Stat'i. Publikacii [Library. Books. Articles. Publications]. URL: <http://www.balletmusic.ru/books/article/Asafiev1-1.htm#>
- 15 B. Asaf'yev o sebe [B. Asaf'yev about himself] // Vospominaniya o B. V. Asaf'yevе [Recollections of B. V. Asaf'yev] / Ed. by A.N. Kryukov. Leningrad: Muzika, 1974. P. 316–508.
- 16 B. V. Asaf'yev — N. Ya. Myaskovskiy. Perepiska [Correspondence]. 1906–1945 / Ed. by E.S. Vlasova. Moscow: "Kompozitor", 2020.
- 17 Vokrug "Borisa Godunova" [Around *Boris Godunov*] // Krasnaya Gazeta (evening edition). 1928. No. 39 (1709), 9 February.
- 18 *Glazunov A.K.* V sporakh o "Borise Godunove" [Debating on *Boris Godunov*] // Krasnaya Gazeta (evening edition). 1928. No. 58 (1728), 28 February.
- 19 *Dan'ko L.G. Pis'ma B.V. Asaf'yeva i A.V. Ossovskogo iz fonda A.N. Dmitrieva* [Letters by B.V. Asaf'yev and A.V. Ossovsky from the A.N. Dmitriev Foundation] // Novie dokumenti po istorii iskusstvoznaniya: XX vek [New Documents on the History of Art Studies: 20th century]. Issue 2: 1940-e — 1960-e godi [1940–60s] / Russian Institute of Art History; ed. by Zh.V. Knyazeva. Saint Petersburg: Petropolis, 2018. P. 146–178, 146–172.
- 20 *Dranishnikov V.A.* "Boris Godunov" v pervonachal'noy redakcii [*Boris Godunov* in the original version] // Zhizn' iskusstva [Life of Art]. 1928. No. 7 (1186), 14 February.
- 21 Iz vospominaniy B.V. Asaf'yeva [From the memoirs of B.V. Asaf'yev] / Ed. by T.P. Dmitrieva-Mey // N.A. Rimskiy-Korsakov i muzikal'noe obrazovanie [N.A. Rimsky-Korsakov and music education] / Ed. by S.L. Ginzburg. Moscow: State Music Publishing house, 1959. P. 20.
- 22 K 75-letiyu so dnya rozhdeniya B.V. Asaf'yeva. "Misli i dumy" [To the 75th anniversary of the birth of B.V. Asafiev. "Thoughts and Reflections"] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1959. No. 8. P. 58–70.
- 23 *Kas'yan S. O.* "V Kiev ya ekhat' ne mogu": iz neizvestnoy perepiski Borisa Asaf'yeva i Petra Suvchinskogo ["I can't go to Kyiv": from the unknown correspondence of Boris Asafiev and Pyotr Suvchinsky] // Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem: sbornik statey po materialam mezhdunar. nauch. konf. k 150-letiyu [Moscow Conservatory in the past, present and future: proceedings of the International scholarly conference for the 150th anniversary] / Ed. by K.V. Zenkin, N.O. Vlasova, G.A. Moiseyev. Moscow: Moscow Conservatory Scientific Publishing Centre, 2018. P. 570–579.
- 24 *Lamm O.P.* Stranici tvorcheskoy biografii Myaskovskogo [Pages of Myaskovsky's creative biography]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1989.
- 25 *Lopukhov F.V.* Shest' desyat let v balete. Vospominaniya i zapiski baletmeystera [Sixty Years in Ballet. Recollections and Notes of a Choreographer, 1962] / Ed. by Yu.I. Slonimsky. Moscow: "Art" Publishing house, 1966.
- 26 Notografiya. Khronologicheskiy ukazatel'. Sistematicheskii ukazatel' [Notography. Chronological index. Systematic index] / Comp. B.V. Saitov and T.P. Dmitrieva-Mey, ed. by V.V. Protopopov // *Asaf'yev B. V.*, akademik. Izbrannie trudi [Selected works] / USSR Academy of Sciences, Institute of Art History. Ed. by I.E. Grabar',

- D.B. Kabalevsky, I.S. Asafieva. Vol. V. Moscow: Publishing house of the USSR Academy of Sciences, 1957. P. 350–380. **203**
- 27 Orlova E.M., Kryukov A.N. Akademik Boris Vladimirovich Asaf'yev. Monografiya [Academician Boris Vladimirovich Asaf'yev. A monograph]. Leningrad: Sovetskiy Kompozitor, 1984.
- 28 Pis'ma // Materiali k biografii B. Asaf'yeva [Letters // Materials for the biography of B. Asaf'yev] / Ed. by A.N. Kryukov. Leningrad: Muzika, 1981. P. 67–165.
- 29 Pis'ma S.S. Prokof'yeva — B.V. Asaf'yevu [Letters from S.S. Prokof'yev to B.V. Asaf'yev] (1920–1944) / Ed. by M.G. Kozlova // Iz proshlogo sovetskoy muzikal'noy kul'turi [From the Past of Soviet Music Culture] / Ed. by T.N. Livanova. Issue 2. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1976. P. 4–54.
- 30 Porfir'yeva A.L. Pis'ma B.V. Asaf'yeva A.V. Ossovskomu [Letters from B.V. Asaf'yev to A.V. Ossovsky] // Novie dokumenti po istorii iskusstvovznaniya: XX vek [New documents on the history of art studies: 20th century]. Issue 1: 1920-e — 1930-e godi [1920–30s] / Russian Institute of Art History; ed. by Zh.V. Knyazeva. Saint Petersburg: Petropolis, 2017. P. 270–389.
- 31 Savkina N.P. Perepiska B.V. Asaf'yeva i S.S. Prokof'yeva v sobranii Kolumbiyskogo universiteta [Correspondence between B.V. Asaf'yev and S.S. Prokof'yev in the Columbia University collection] // Muzikal'naya akademiya [Music Academy]. 2023. No. 3. P. 112–155.
- 32 Ushel iz zhizni Andrey Nikolayevich Kryukov [Andrey Nikolayevich Kryukov passed away] // Rossiyskiy Institut istorii iskusstv [Russian Institute of Art History]. URL: <https://artcenter.ru/ushel-iz-zhizni-andrej-nikolaevich-kryukov/>



**ARCHIVAL SOURCES**

- 1 Rossiyskiy Gosudarstvenniy arkhiv literaturı i iskusstva [Russian State Archive of Literature and Arts] (RGALI). Fund 2040 (Myaskovsky N. Ya.) Inventory 1. File 65. Vipiski Myaskovskogo iz svoikh dnevnikov za 1906–1950-e gg. [Myaskovsky's extracts from his diaries from the years 1906–1950]. 105 folios with reverses. Holograph.
- 2 RGALI. Fund 2658 (Asaf'yev B. V.) Inventory 1. File 350. Misli i dumy. "Prodolzhenie pervoy knigi" [Thoughts and Reflections. "Continuation of the first book"]. Chapt. VII–VIII (24 December 1941–19 January 1942). 115 folios. Holograph.
- 3 RGALI. Fund 2658. Inventory 1. File 351. Misli i dumy [Thoughts and Reflections]. Chapt. IX–X and Afterword (24 December 1941 – February end 1942). 44 folios with reverses. Holograph.
- 4 RGALI. Fund 2658. Inventory 1. File 437. Tetrad' "Universitet" s konspektami i spiskami knig, zapisyami po zapadnoy i russkoy istorii, notnımi i slovesnimi nabroskami [Notebook "University" with notes and lists of books, notes on Western and Russian history, music and literary sketches] (1906). 57 folios. Holograph.
- 5 RGALI. Fund 2658. Inventory 1. File 444. Bloknot s zametkami, chernovikami pisem, vipiskami iz knig [Notebook with notes, draft letters, extracts from books] (28 November 1928). 76 folios with reverses. Holograph.
- 6 RGALI. Fund 2658. Inventory 1. File 446. Tetrad' s dnevnikovimi zapisyami, vospominaniyami, planami lekcii, vipiskami iz knig [Notebook with diary entries, memories, lecture plans, extracts from books] (1920s). 41 folios with reverses. Holograph and manuscript by I.S. Asaf'yeva.
- 7 RGALI. Fund 2658. Inventory 1. File 447. Bloknot s dnevnikovimi zapisyami o puteshestviyakh s 1909 po 1930 gg. [Notebook with diary entries about travels from 1909 to 1930] (18 July – 15 August 1930). 22 folios. Holograph with notes by I.S. Asafieva.
- 8 RGALI. Fund 2658. Inventory 1. File 449. Tetrad' s dnevnikovimi zapisyami, nabroskami musikal'nikh tem, spiskami svoikh nauchnikh rabot [A notebook with diary entries, sketches of musical themes, lists of his scholarly writings] (16 June 1938–20 September 1939). 65 folios with reverses. Holograph.
- 9 RGALI. Fund 2658. Inventory 1. File 450. "Klinskaya tetrad'" s dnevnikovimi zapisyami, vipiskami iz notnikh eskizov Chaykovskogo ["Klin notebook" with diary entries, extracts from Tchaikovsky's music sketches] (26 August 1945–17 August 1946). 32 folios with reverses. Holograph.
- 10 RGALI. Fund 2658. Inventory 1. File 451. Listi iz bloknota s razlichnymi zapisyami [Sheets from a notebook with various notes] (1948). 9 folios. Holograph and manuscript by I.S. Asaf'yeva.
- 11 RGALI. Fund 2658. Inventory 1. File 951. Dnevnikovie zapisi delovogo kharaktera, chernoviki pisem, planı [Diary entries of a business character, draft letters, plans] (23 January 1944–23 April 1948). 70 folios. Holograph and manuscript by I.S. Asafieva.
- 12 Rossiyskiy Nacional'niy musey muziki [Russian National Museum of Music] (RNMM). Fund 194 (Livanova T.N.) No. 1754-a. Livanova T.N. Vospominaniya [Memories]. T. I. 512 folios. Holograph and typescript.



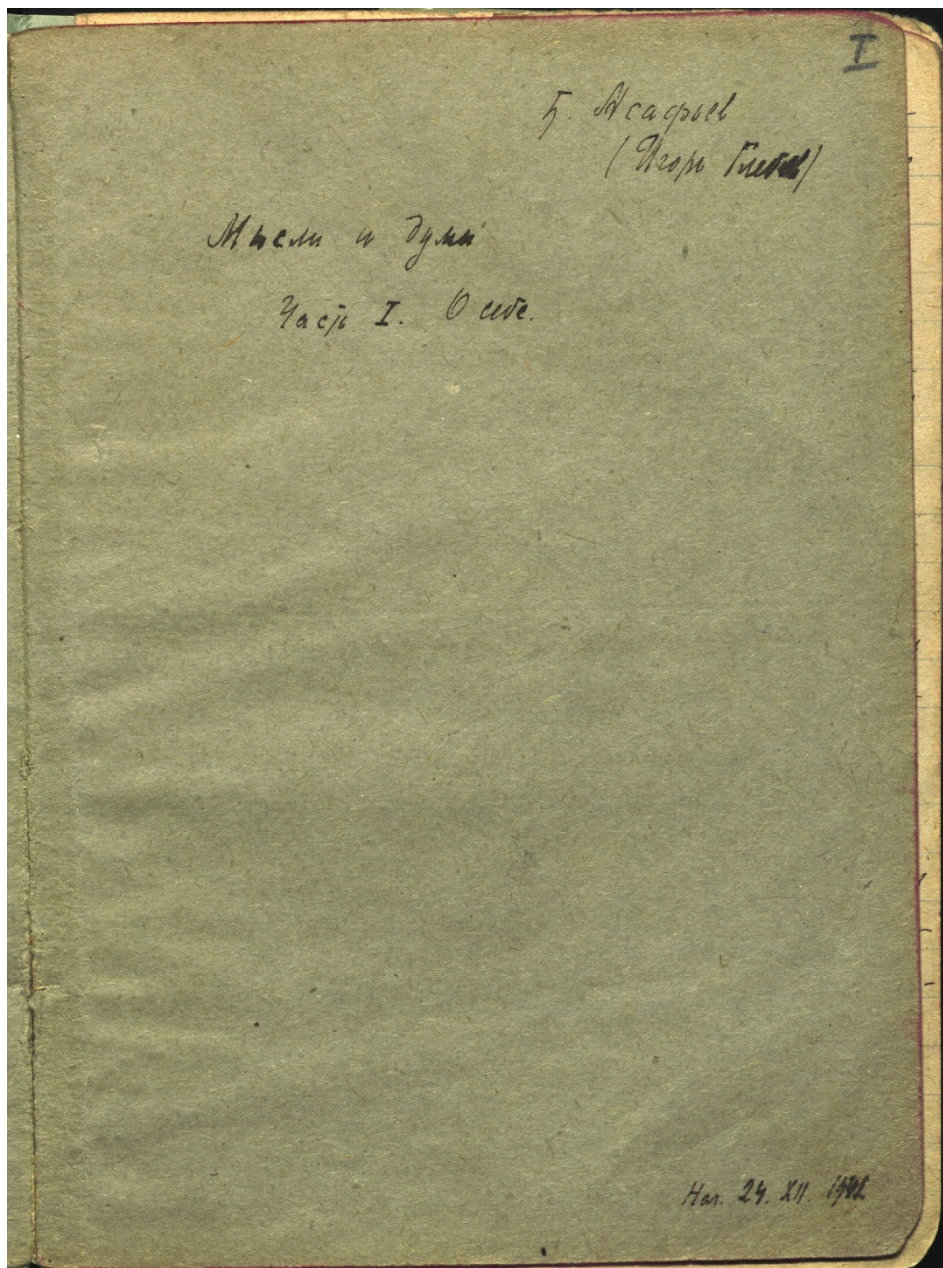
*Асафьев Б. В.*

# **Мысли и думы**

## **Часть I. О себе**

*Boris Asaf'yev*

**Thoughts and Reflections. Part I. About Myself**



Илл. 1. Титульный лист воспоминаний (РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 349).

## Глава VIII [продолжение]<sup>1</sup>

Приблизительно до 1931–1932 года я стойко выдерживал свои многообразные деятельности, одновременно выпуская книгу за книгой в качестве Игоря Глебова. Но с момента начала работы над балетом «Пламя Парижа» я почувствовал такую острую, неизбывную тоску по музыкальному творчеству, что постепенно стал отходить и от организационной и от лекционной и консультантской работы (административная всегда была мне чужда) в пользу преимущественно деятельности композиторской с параллельно ей идущими «для себя» занятиями исследовательскими. Считаю, я имел на это право: многочисленные слушатели и ученики мои к тому времени уже занимали заметные «точки приложения сил», и я понял, что, развивая свои способности, они не прочь обойтись без «старомодного наставника». Впрочем, я никогда на свою «школу» не претендовал. Метод мой был ясный: подметить в каждом, на что он более всего даровит, и помочь ему в данном направлении развиваться. Никогда я не требовал, чтобы обязательно примыкали к моим очередным исследовательским установкам. Я делал своё исследовательское и композиторское дело, как считал верным и если ошибался — ошибался честно, в творческом опыте, открыто, а не выжидая в своём углу подходящей конъюнктуры. Поэтому те, кто кричали о засильи «глебовской школы», просто демагогствовали, прикрывая своё безделье. Как писатель, я был ценим массовым читателем, точно так же как композитор — массовым слушателем, но это влияние — вовсе не исследовательская школа. Меня слушали, мне удивлялись, меня

<sup>1</sup> Публикация осуществлена согласно доведённому до завершения главы VIII тексту следующего источника: РГАЛИ. Ф. 2658 (Асафьев Б.В.). Оп. 1. Ед. хр. 350. Мысли и думы. «Продолжение первой книги». Гл. VII–VIII (24 декабря 1941 – 19 января 1942). Л. 262–304. Автограф. Особенности авторской пунктуации и орфографии, не соответствующие современным нормам, оставлены без изменений.

чествовали, на меня лгали, мне подражали. Но. Пора сказать правду: со мной никто не проработал года по три — по четыре, чтобы на деле, в опыте, вникнуть в мой метод и его усвоить, принять или не принять. Работали консультируя[сь у] меня, а делали каждый своё дело или ничего не делали. Вот с этой единственно правильной точки зрения — учеников у меня нет. Есть любопытствующие симпатичные и менее симпатичные люди, но тех, кто бы действительно понял, каким трудом завоевал я свою интеллектуальную культуру, и проработал бы со мной основательное время в усвоении (конечно, критическом, и сознательном труде) моего творческого опыта — я всё ещё поджидаю. Только консультировать — уже становится тягостно!

Всё это я считаю необходимым здесь высказать, чтобы в дальнейшем изложении моей непрерывной творческой работы при советской власти не говорить ни о моих должностях, ни о людях, моих современниках, а продолжать повествование, для которого и создаётся эта книга: как я сам продолжал учиться и воспитывать своё сознание музыканта. Остановлюсь только ещё на моих путешествиях: странствованиях, которые всегда в моей жизни и развитии занимали важное место, тем более, что и в отношении природы я остаюсь неисправимым романтиком до сих пор: по-прежнему мне весной не сидится спокойно, я просто не могу работать, пока не насыщу своего беспокойного сознания новыми свежими впечатлениями.

Бытовые обстоятельства моей жизни складывались просто: нас осталось трое — я, жена моя Ирина Степановна<sup>2</sup> и сестра её Зоя Степановна Хозяшева<sup>3</sup>. С 1918 г. с весны до осени, возможно позднее, обитали мы где-либо вблизи у любимого мною с детства Павловского парка. Так до 1924 г. В городе мы жили в сырой неуютной квартире

- 2 Хозяшева (Асафьева) Ирина Степановна (1885–1969) — супруга Б. В. Асафьева (с 1909), его активная помощница и единомышленница на протяжении совместной жизни, а после кончины — охранитель наследия. День знакомства будущих супругов специально отмечен и подробно описан мемуаристом: «Вечером 1 сентября 1901 года я выиграл от жизни *лучшее*, что отныне навсегда со мной и осталось: сердце в сердце». (См.: Б. Асафьев о себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 373). После смерти учёного вдова тщательно разобрала его огромный архив, на полях многих документов оставив комментарии. Именно её стоит поблагодарить за предоставление материалов для многочисленных публикаций мемуарных и эпистолярных текстов Асафьева.
- 3 Хозяшева Зоя Степановна (1885–1950) — сестра-близнец И. С. Хозяшевой, свояченица Б. В. Асафьева, прожившая вместе с супругами 32 года.

на улице Желябова. После знаменитого наводнения<sup>4</sup> квартира отсырела и существовать в ней было невозможно. С весны 1926 года мы переехали в Детское Село: этого требовало и здоровье, и необходимость в досуге для работы, и моя крайняя потребность в природе<sup>5</sup>. В 1933 году по инициативе С.М. Кирова мне была предоставлена очень удобная для моей разросшейся библиотеки квартира в Ленинграде на Площади Труда, где мы и поселились. С 1925 года я возобновил свои странствования. Летом этого года я изъездил Север от Петрозаводска до края Онеги, с захватом реки Суны и водопада Кивача, куда удалось пробраться белой ночью на лодке. С края Онеги на лодке же и — из озера в грозу переправился я с племянником жены, теперь талантливым искусствоведом А.А. Матвеевым<sup>6</sup> на Шуньгу, оттуда в Кижы ради осмотра знаменитой в русском зодчестве церкви. Из Кижей парохомом в Петрозаводск, откуда добрались до Старой Ладogi к знаменитой крепости и потом домой. Эта поездка с изрядным пешеходным хождением по лесам и по трактам очень меня освежила. Величавая природа, редкие коренные люди, реки, озёра, быт, народное искусство — всё в целом составило для меня ценнейшее приобретение. Потом, с тем же спутником, мы затеяли ещё более длительную поездку из Ленинграда Невой, Ладогой, Свирию на Онегу, оттуда Мариинской системой, по шлюзам к верховьям Шексны с заездом в Белозёрск. Затем по Шексне на Волгу и там до Астрахани с заездом во все познавательные-желанные города. Словом, с севера на юг и обратно до Нижнего и в Москву, где тоже

- <sup>4</sup> Речь о ленинградском наводнении, случившемся 23 сентября 1924 г. Позднейшие исследователи оценивали количество жертв катастрофы как шесть с лишним сотен погибших, более пяти тысяч затопленных зданий и 19 снесённых крупнейших мостов, помимо иных утрат. Наводнение считается вторым по силе после не менее знаменитого, происшедшего 7 ноября 1824 г., и стало последним столь разрушительным катаклизмом в истории города.
- <sup>5</sup> В июне 1928 г., заполняя анкету для получения загранпаспорта, Асафьев указывал следующие свои адреса: «Моховая ул. д. 10 кв. 8 до весны 1920. Улица Желябова д. 25 кв. 12 до весны 1926, когда по болезни переехал в Детское Село, Октябрьский бульвар, д. Новиковой». (См.: РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 800. Материалы для заграничных командировок: письма, удостоверения, анкеты, визы, отчёты (23 марта 1927 – 8 декабря 1928). Л. 25 об.)
- <sup>6</sup> Матвеев Алексей Александрович (1904–1942) — выпускник Ленинградского университета (1928), искусствовед, экскурсовод, сотрудник музейного комплекса «Дворец Петра I в Летнем Саду» (с 1933) и Русского музея (с 1936), специалист по истории архитектуры, преимущественно русского барокко, автор монографий «Павловский дворец-музей» (1931), «Летний сад» (1936) и «Растрелли» (1938), а также либретто асафьевских опер «Казначейша» (1937) и «Медный всадник» (1940). Погиб на фронте.



посозерцали. В 1927 году мы отправились сложными путями — поездом, пароходом, лодками, на лошадях, пешком — в стариннейший Кирилло-Белозерский монастырь и оттуда в Ферапонтов монастырь с специальной целью изучить в последнем дивные фрески Феофана (XV век)<sup>7</sup>. Оттуда плыли на Вологду. С Вологды вплыли в Сухону и по ней в Северную Двину. По дороге засмотрелись на Устюг Великий, а потом поплыли на обаятельную реку Вычегду: целью моей был на этот раз город Строгановых — Сольвычегодск с его прекрасным зодчеством и прикладным искусством. Чего-чего там я не видел. И как ясны стали далёкие и многообразные торговые и культурные связи Восточной Руси — вплоть до Ирана. Вернувшись из Сольвычегодска на Северную Двину, поплыли мы до Архангельска. Там, налюбовавшись, ночным солнцем перебрались поездом опять в Вологду и оттуда в Ростов Великий, где тоже пришлось и задержаться, и поудивляться. Из Великого Ростова переехали в Троицкий посад (Сергиево, теперь Загорск) ради Андрея Рублёва и его знаменитой иконы «Троица». Лучше этого уже желать нечего было и, посмотрев как всегда много хорошего в Москве, вернулись мы домой перенасыщенные. В 1928 году, в июле, я по предложению Наркомпроса выехал в заграничную командировку с оперной студенческой студией ленинградской Консерватории на моцартовский фестиваль в Зальцбург. Спектакли студии прошли с большим успехом<sup>8</sup>. Успел я поработать и над Моцартом, ещё нежнее его полюбив. После отъезда студентов я пожил в Вене почти сплошь в музыковедческой работе, в знакомствах с композиторами и музыкальными деятелями и в посещении библиотек, выставок (особенно любил я выставку рисунков классических итальянских мастеров), музеев и в чудесных прогулках по окрестностям Вены — в местах, излюбленных

7 Собор Рождества Богородицы в мужском Ферапонтовом Белозерском монастыре расписан в 1502 г. Дионисием и его сыновьями.

8 На Международный музыкальный фестиваль в Зальцбурге, проходящий ежегодно начиная с 1920 г., в 1928 г. был впервые приглашён музыкальный коллектив из советской страны. Фестиваль продолжался с 26 июля по 30 августа, выступления артистов Оперной студии Ленинградской консерватории — с 3 по 12 августа. Было показано три спектакля: «Саламанкская пещера» Б. Паумгартнера (1923) и «Бастьен и Бастьенна» В.-А. Моцарта (шли в один вечер 3, 4 и 10 августа), «Каменный гость» А.С. Даргомыжского (5 и 8 августа), а также концертное исполнение «Кашея Бессмертного» Н.А. Римского-Корсакова (7 и 9 августа) и вокальных сочинений русских композиторов (7, 9 и 12 августа). О «большом успехе» этих представлений пока не удалось найти свидетельств, хотя соответствующие отклики немецкоязычной прессы наверняка были привезены в СССР гастролёрами.

Бетховеном и Шубертом<sup>9</sup>. Я заслушивался венской бытовой музыкой, бывал на ярких концертах музыкальной самодеятельности. Бывал и в оперном театре, где превосходный оркестр всецело завладевал моим вниманием. Самым ценным знакомством в Вене, почти ставшим дружбой, был Гвидо Адлер: частые встречи и беседы с этим выдающимся музыковедом явились причиной довольно длительного моего венского пребывания. Через Швейцарию, по старым излюбленным в юные годы дорогам, я перебрался в Женеву, помечтал там о Руссо, и оттуда во Францию: в Савойю. Сергей Сергеевич Прокофьев встретил меня там, обласкал и совершал со мной сказочные до сих пор неизгладимые автомобильные прогулки. Мы побывали и в леднике около Монблана и пересекли Сен-Готард и спустились оттуда к Итальянским озёрам в моё любимое Лугано<sup>10</sup>. Поотдохнувши в Савоие, я поехал работать в Париж, где моё внимание было приковано городом и Лувром. Из Парижа я направился в бетховенский городок Бонн, там посетил дом-музей Бетховена с ценнейшими рукописями и ознакомился с особенностями прирейнской культуры. Многое в становлении юного Бетховена стало мне понятным. Из Бонна в Кёльн, всегда меня волнующий, оттуда в Берлин, где совершенно терялся в море концертов: Гизекинд [верно: Гизекинг], Фуртвенглер, Шнабель, Клейбер, Клемперер, Рахманинов, Хиндемит, Бруно Вальтер; в опере: «Царь Эдип» и «История солдата» Стравинского, «Кардильяк» Хиндемита, Вебер, Вагнер, Верди, «Доктор Фауст» Бузони и т.д.<sup>11</sup> Много поработал музыковедчески в библиотеках<sup>12</sup> и в превосходном фонограм[м]архиве, где мне демонстрировали народное творчество всего мира. Из Берлина побывал я наездом в Веймаре, Дрездене, Лейпциге. Но стало всё скучнее и скучнее. И Европа стала иной, и я изменился. Захотелось домой. В декабре я вернулся через Ригу — очень любопытный давне-культурный город,

<sup>9</sup> В это моё пребывание в Вене я вообще очень «ошубертианился». — *Примеч. мемуариста.* (Здесь и далее таким образом отмечены дополнения, сделанные Асафьевым).

<sup>10</sup> Эта поездка подробно изучена благодаря участию в ней Прокофьева, аккуратно заносившего в дневник различные сведения.

<sup>11</sup> Впечатления частично отражены в серии статей «Красной газеты» (веч. вып., 1928–1929), а также в следующих публикациях: Асафьев Б.В. Из писем к жене, 1928 год; «Я бы хотел их выпустить отдельной книжкой!..» (семь статей из-за границы, 1928 год) / Публ. М.Г. Козловой // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3 / Сост. и ред. Т.Н. Ливановой. М.: Всесоюз. изд-во «Сов. композитор», 1982. С. 3–28, 29–52.

<sup>12</sup> См.: РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 444. Асафьев Б.В. «Запись работ во время пребывания в Париже и в Вене». Блокнот с заметками, черновиками писем, выписками из книг по истории музыки на франц., нем., рус. языках (28 ноября 1928). Автограф 76 л.

дорогой мне ещё памятью о сложившемся здесь интеллектуально Гердере<sup>13</sup>, чей облик чуткого мыслителя<sup>14</sup> всегда меня привлекал и чьи творческие идеи многое мне разъяснили.

Осень 1929 года мы с Ириной Степановной провели в Сочи, в санаторном доме учёных.

В 1930 году опять с А.А. Матвеевым я умчался в Крым. Сперва в Бахчисарай, совершенно меня пленивший. Я ещё никак не думал, что один из моих балетов будет связан с бывшей ханской столицей. За Бахчисараем Севастополь. Конечно с поездкой в Херсонес: даже самое «провинциальное» в античности меня волновало и волнует. В Севастополе я вновь почувствовал с детства и юности чтимые мною подвиги и горести великой осады. Я много читал об этом страдном времени в жизни красавца-города и теперь на месте проверял свои знания, всё больше и глубже вникая в русское мужество. Из Севастополя — автомобильная поездка на южный берег Крыма: Байдарские ворота и ослепительное явление взору моря. Затем жизнь в Ялте и пешеходные экскурсии и в горы и по побережью. Виноград Ливадии. Кипарисы Алупки. Фонтан Ореанды. Дразнящий воображение Никитский сад. Можжевельниковая роща по дороге к Гурзуфу, нежно мною любимому. Потом на переходе в Батум. Конечно, бамбуковая роща, чайные плантации и волшебные «сады Черномора», т.е. Зелёный мыс. Из Батума в Тифлис с паломничеством на могилу Грибоедова на горе святого Давида. Очень ласковые, памятные мне встречи с покойным композитором Палиашвили с бескончаемыми беседами о грузинской музыке и вообще о Кавказе, как древнейшей «колыбели музык». И меня, и Палиашвили волновала одна мысль: почему не создаться в Тифлисе музыковедческому Институту с основной центральной задачей — изучать, не формально, не мёртво, а с установкой на жизнеспособность, новые ещё музыкальные культуры Кавказа и Закавказья в связи с окрест лежащими великими цивилизациями. В сущности, работать несколько аналогично языковедам. Разрозненность музыковедческих усилий там, где должна действовать пытливая обобщающая мысль, меня раздражала. Но сам великий гордый Тифлис, как он влечёт к себе ум и чувства. Когда смотришь с горы Давида на своеобразный ни

<sup>13</sup> Гердер Иоганн Готфрид (Johann Gottfried Herder, 1744–1803) — историк и богослов, разрабатывавший теории философии истории, цикличности общественного развития и прогресса как его воплощения; один из вдохновителей романтического движения «Бури и натиска», автор переводов, стихов и научных исследований, самое известное из которых — антология «Народные песни» (Volkslieder, 1778–1779).

<sup>14</sup> Я бы рискнул определить сущность Гердера неологизмом: «вникатель». Боюсь, что из этой породы людей и сам я! — *Примеч. мемуариста.*

с чем не сравнимый пейзаж этого восторженного города, хочется вернуть себе годà и провести тут юность! Из Тифлиса проехали мы военно-грузинской дорогой к Владикавказу и, прямо, домой разобраться во впечатлениях.

В 1931 году из-за работы над «Пламенем Парижа»<sup>15</sup> я оставался всё лето в Детском Селе, только весной, кажется, что стало для меня обычным, — побывал в Новгороде. В 1932 году жил частью в Кисловодске, частью на побережье Чёрного моря в Гудаутах, затем в Новом Афоне и в Сухуме. В Гудаутах памятливы прогулки по окрестностям с красивыми суровыми памятниками древнего зодчества. Из Сухума я по морю переправился в Одессу, где надо было походить и «вслушаться в интонации» ради сочинения музыки для нравившейся мне пьесы «Интервенция» (в Московском Вахтанговском театре)<sup>16</sup>. Из Одессы перебрался прямо в Детское Село, летом 1933 года там же, в Детском Селе, работал над «Бахчисарайским фонтаном»<sup>17</sup>. Зато с весны 1934 года направился опять на Кавказ<sup>18</sup>. На военно-грузинской дороге, остановившись на станции Казбек, понаблюдал над летом и побродил по горам: конечно, в бывший монастырь перед Казбеком<sup>19</sup>. Думается, что, именно, эти впечатления сказались на

<sup>15</sup> Первая редакция музыки балета «Пламя Парижа» («Триумф республики») написана в период с осени 1931-го по 5 января 1932 г., изменения для разных постановок вносились в 1932, 1933 и 1947 гг., материал издан в клавире (1987). Премьера состоялась в Государственном академическом театре оперы и балета (далее – ГАТОБ) в юбилейный день 7 ноября 1932 г., балетмейстер В.И. Вайнонен, дирижер В.А. Дранишников, художник В.В. Дмитриев.

<sup>16</sup> Славин Л.И. Интервенция, трагикомедия в 4-х действиях (1932). Премьера состоялась 6 марта 1933 г. в Театре им. Евг. Вахтангова, режиссёр-постановщик Р.Н. Симонов, режиссёр И.М. Толчанов, художник И.М. Рабинович, композитор Б.В. Асафьев. Пьеса находилась в репертуаре российских театров до конца 1980-х, экранизирована в 1968 г.

<sup>17</sup> Музыка балета-поэмы «Бахчисарайский фонтан» создана в период со 2 июня 1933-го по 17 марта 1934 г., издана в клавире (1939) и партитуре (1955). Премьера спектакля состоялась в ГАТОБе 28 сентября 1934 г., балетмейстер Р.В. Захаров, дирижёр Е.А. Мравинский, художник В.М. Ходасевич. Этот драматический балет был и остаётся наиболее репертуарным сочинением Асафьева.

<sup>18</sup> Оттуда, впрочем, совершил ещё ради любопытства поездку в Харьков к одному из друзей из украинского артистического (оперного) мира. — *Примеч. мемуариста.*

<sup>19</sup> Вифлеемский (Бетлемский) пещерный монастырь, находящийся на высоте около 4000 м над уровнем моря, появился около VI в., позднее был заброшен, и только в 1947 г. началось его освоение отечественными альпинистами. Как именно в 1934 г. Асафьеву удалось подняться на такую высоту, остаётся загадкой.

многих моментах моего балета «Кавказский пленник»<sup>20</sup>. В Тифлисе я вновь помолодел. Съездил в Боржом. Обратило в Тифлис. Оттуда в Ленинград и вновь уже с женой двинули в Крым: Севастополь — Ялта. Из Ялты памятна экскурсия на Ай-Петри и оттуда в Бахчисарай. Вернулись в Ялту ночью: как сейчас «слышу» ночную крымскую тишину в горах среди леса с «осторожным» и приветливым плеском струй отдалённого водопада. Опять побывали и в Алушке, и в Никитском саду, и в Гурзуфе. Раз оттуда тёмным поздним вечером, едуци от Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой, еле добрался до Ялты на хлипком парходике в разыгравшуюся грозную бурю. И в Ялте с трудом причалили. Испытать это было свежо и приятно. Вернулись из Ялты в Севастополь, где я опять вникал в великое прошлое — в дни и месяцы осады. Я думал тогда об опере на эту тему. Из Севастополя морем поехали в Одессу. Там я вдоволь насладился морем, часами просиживая на камнях, следя за ритмом волн и красками воды. Тогда я хорошо поправился. А вечерами в кафэ гостиницы беседовали в компании с С.Э. Радловым с новым нашим знакомым — сердечно мною ценимым за талант и чуткость в искусстве артистом Михоэлсом. После Одессы ещё была Москва, где кроме дел меня привлекал в эту чудесную раннюю осень Зоологический сад.

В 1935 году весной, ранней, перед тем как прочно засесть за сочинение балета «Партизанские дни»<sup>21</sup>, я поехал в Харьков ради предстоящей постановки там «Пламени Парижа»<sup>22</sup>. Из Харькова я решил постранствовать по памятным местам гражданской войны, а затем непременно посмотреть Днепрострой, а там и Днепропетровск с его весенними садами и парками в сирени. Всё это удалось выполнить и с очень памятными поездками в автомобиле в степных пространствах. Погода была дивная. Весна в разгаре, чего я ещё не увидел, вернувшись в серенькое ленинградское «междувременье». Зато легко было сесть за работу и просидеть всё лето в городе за

<sup>20</sup> Музыка балета-поэмы «Кавказский пленник» создана в период с 3 июля 1936-го по сентябрь 1937 г., дальнейшие изменения вносились до февраля 1938 г., издана в клавире (1940). Премьера состоялась в Ленинградском Малом оперном театре (далее – МАЛЕГОТ) 14 апреля 1938 г., балетмейстер Л.М. Лавровский, помощник балетмейстера Б.А. Фенстер, дирижёр П.Э. Фельдт, художник В.М. Ходасевич.

<sup>21</sup> Сохранилось пять музыкальных редакций балета «Партизанские дни», написанных в период с 8 августа 1935-го по октябрь 1937 г., сочинение не издано. Премьера состоялась в Ленинградском ордена Ленина и ордена Октябрьской революции Академическом театре оперы и балета им. С.М. Кирова (далее – Кировский театр) 10 мая 1937 г., балетмейстер В.И. Вайнонен, дирижёр Е.А. Дубовский, художник В.В. Дмитриев.

<sup>22</sup> По-видимому, харьковская премьера балета прошла только в 1954 г., хореограф И.К. Ковтунов,

инструментовкой балета «Утраченные иллюзии» и сочинением музыки «Партизанских дней». Осенью, утомлённого, меня направили в Кисловодск с Ириной Степановной. Отдохнув, я там написал струнное трио (скрипка, альт, виолончель)<sup>23</sup> и начал сочинять оперу «Казначейшу» (по Лермонтову)<sup>24</sup>. Продолжал её сочинять в поезде до Харькова, затем в Харькове, в Москве (я был вызван в Гос[ударственный] Малый театр по вопросам о музыке и новой постановке «Отелло») и закончил в Ленинграде: так захотелось работать над этой любимой моей вещью, что я пользовался каждой возможностью, чтобы записывать музыку. Судьба «Казначейши», как и всех моих опер, — одинакова: они с успехом исполнялись на Радио, в Московском телевидении, на конференциях, режиссёрской и оперной, в клубе моряков в Ленинграде силами самодеятельности, но все оперные театры делали вид, что такой оперы нет!..

Весной 1936 года я жил в Москве, приглашённый по ряду вопросов музыкальным консультантом Комитета по делам искусств. Лето провёл в Доме Отдыха Гос[ударственного] Акад[емического] Большого театра в Поленово на реке Оке. Инструментовал «Казначейшу», сочинял балет «Кавказский пленник» и размышлял о заказанной мне Большим Театром опере «Минин и Пожарский»<sup>25</sup>. Всё остальное время проводил в природе, много гуляя и наблюдая. Весной 1937 года я захворал, потрясённый тягостной борьбой за постановку балета «Партизанские дни». Пролежал всё лето дома, сочиняя балет «Радда и Лойко» (памяти Горького), с успехом три сезона шедший в талантливой постановке балетмейстера А.В. Шатина в Московском

<sup>23</sup> Трио сочинено 20–30 октября 1935 г., не издано. Сведений о первом исполнении не обнаружено.

<sup>24</sup> Музыка оперы «Казначейша» написана в период с 1 ноября 1935-го по 12 августа 1936 г., издана в клавире (1946). Премьера состоялась в Ленинградском клубе моряков им. Н.И. Пахомова 1 апреля 1937 г. силами самодеятельных артистов, дирижёр А.Н. Дмитриев, режиссёр Э.И. Каплан.

<sup>25</sup> Опера эта была закончена в первой половине сезона 1936–[19]37 года и в газетах было оповещено о её принятии на сцену Большого театра. Но потом начались «редакции». После третьей редакции, не посмотрев её, об опере моей забыли. Всё-таки я инструментовал фрагменты, увертюры и два акта – хорошо исполнялись на Лен[инградском] Радио и некоторые хоры поются до сих пор. Часть партитуры где-то пропала. Словом, оперу «Минин и Пожарский» постигла участь остальных моих опер: невнимание. — *Примеч. мемуариста.*

Музыка оперы записана в клавире 8–17 октября 1936 г., дополнения внесены в 1937–1938 гг., оркестрованы увертюра, 2-я, 3-я и 6-я картины в период с 12 ноября по 6 декабря 1938 г. Эти разделы исполнялись в Ленинградском радиокомитете (1938–1939) под управлением А.Н. Дмитриева.

центральной парке культуры и отдыха<sup>26</sup>. С трудом проработав зиму над балетом «Ночь перед Рождеством»<sup>27</sup>, я вынужден был лето [М] 1938 года основательно отдохнуть, проведя его под Москвой в одной из любимых мною «природ»: в Пушкино по Северной ж[елезной] дороге. Я ездил в окрестность города Загорска (б[ывший] Сергиев Посад), в Абрамцево, знаменитое в истории русского искусства, затем в дом-музей Мураново (когда-то усадьба поэта Баратынского и частое местопребывание поэта Тютчева). Много гулял. Люблю экскурсировать вдоль берегов и излучин многочисленных маленьких речек этой местности, следуя их живописному пути. Меня увлекало бесконечное разнообразие вариантов всё тех же элементов пейзажа. В творческом отношении лето оказалось одним из самых плодотворных. Под воздействием окружающей природы я начал сочинять «Русские пейзажи» — циклы вокальных и инструментальных камерных пьес, которые занимают моё воображение до сегодня. Тогда я записал два цикла: «Знойное лето» (по Тютчеву) — сюита из звеньев-романсов и «У речки Серебрянки» — сюита из русских народных песен для фортепиано. Впоследствии, в память о Луге, где я жил летом в 1939 году, сочинился третий, тоже фортепианный цикл «Озёра»<sup>28</sup>. Летом 1941 года — четвёртый вокальный цикл «Русская весна» (по Тютчеву)<sup>29</sup> и пятый — фортепианный — серия

<sup>26</sup> Музыка хореографической легенды «Красавица Радда» («Радда и Лойко») сохранилась в виде клавира, записанного в период с 21 июня по 3 июля 1937 г. Премьера прошла под рояль в «Зелёном театре» («Остров танца») в московском ЦПКиО им. М. Горького 18 июня 1938 г., художник Н.И. Бессарабова.

<sup>27</sup> Музыка балета «Ночь перед Рождеством» написана в период с 15 ноября 1937-го по 3 апреля 1938 г., дополнения вносились до 24 октября 1939 г. Премьера спектакля состоялась в Кировском театре 15 июня 1938 г. в рамках празднования 200-летнего юбилея Ленинградского хореографического училища силами его воспитанников, балетмейстер В.А. Варковицкий, дирижёр П.Э. Фельдт, художник А.А. Коломойцев. «Не таким событием должно было отмечать свой юбилей училище». (См.: Люком Е.М. Итоги ленинградского балетного сезона // Советское искусство. 1938. № 107 (513), 14 авг.)

<sup>28</sup> В серию «Русские пейзажи» вошли: 1) цикл из 16 романсов «Когда знойно и душно» на слова Ф.И. Тютчева, написанный 24 августа 1938 г., не изданный; 2) 15 пейзажей и жанровых сцен на темы народных песен Смоленской губернии, написанных 3–4 сентября 1938 г., изданных (1940); первое исполнение прошло 28 апреля 1939 г. в Малом зале Ленинградской Государственной консерватории (далее – ЛГК) на юбилейном концерте автора, солист А.Д. Каменский; 3) цикл фортепианных пьес «Озёра», написанных 8–9 ноября 1939 г., не изданных.

<sup>29</sup> Автограф данного цикла утрачен, издание см.: Асафьев Б.В. Весна. Пять стихотворений Ф.И. Тютчева. М.: Союз сов. композиторов, 1948 (стеклография).



русских ноктюрнов «Ночное»<sup>30</sup> (их стимул — тургеневское «Затишье», давно когда-то мечтавшееся мне как оперный сюжет). В то же лето написаны несколько одноголосных сонат для инструментов соло<sup>31</sup>, много эскизов симфоний и различных набросков.

Вообще лето 1939 года было бы вполне счастливым, если бы не злосчастная судьба моей татарской оперы «Алтын Чэч» («Златоволосая девушка»)<sup>32</sup>. В марте месяце этого года ко мне с исключительным вниманием и ласковостью обратились представители Татарской оперной студии в Москве с предложением написать для них оперу<sup>33</sup>. Не надо было соблазняться, а как было не соблазниться!? Из рассказанных мне сюжетов я выбрал «Алтын Чэч». Я дал много дельных советов, как построить либретто, молодому талантливому поэту Мусе Джалилю<sup>34</sup> и объяснил ему закономерности музыкальной драматургии, предупредив «заказчиков», что сюжет требует широкой героико-эпической разработки, а значит и соответствующей музыкальной концепции, и что ни в каком случае я не стану писать фрагментарно-фольклорного «зингшпиля»: ибо в те годы повелась упрощенческая мода на подобного рода формы для национальных опер. Всё шло хорошо. Поэт-либреттист рассказывал мне чудеснейшие народные предания и легенды, сказки и мифы, напевая напевы своей родины, читал татарские стихи, знакомя меня с ритмом, метрикой и поэтикой татарского языка, главное — с его интонацией. Очень упорно, пока шли работы над либретто, я трудился над постижением самых необходимых качеств языка. Как филолог я довольно хорошо вникал.

<sup>30</sup> Цикл из восьми ноктюрнов для фортепиано «Ночное» написан 2–3 августа 1941 г.

<sup>31</sup> Три сонатины для фортепиано (As-dur, G-dur, g-moll) написаны в период с 29 октября по 2 ноября 1939 г. Сонатина № 1 впервые исполнена в Ленинградской Государственной филармонии (далее — ЛГФ) на IV Декаде советской музыки в декабре 1940 г., солист А.Д. Каменский. В том же году появились не сольные, а ансамблевые сочинения: 1) Сонатина для гобоя и фортепиано написана 7–8 апреля 1939 г., издана (1950), впервые исполнена в Малом зале ЛГК 28 апреля 1939 г. на юбилейном концерте автора, солист И.М. Данскер, партия фортепиано — А.Н. Дмитриев; 2) Соната для трубы и фортепиано написана 16–17 сентября 1939 г., издана (1940), впервые исполнена в Ленинграде весной 1941 г., солист С.В. Болотин; 3) Концертино для кларнета и фортепиано написано в октябре–ноябре 1939 г., издано (1951).

<sup>32</sup> Музыка оперы «Алтын-Чеч» сохранилась в виде клавира, написанного 10–31 августа 1938 г. с текстом либретто на татарском языке.

<sup>33</sup> Речь здесь идёт о лете 1938 г., так как спустя полгода Татарский музыкальный театр-студия при Московской консерватории был распущен, о чём подробнее см. далее.

<sup>34</sup> В основе сюжета находится драматическая поэма М.М. Джалиля «Алтынчеч» (или «Алтынчач», 1938), переделанная в либретто сразу после написания.

Параллельно я изучал интонационную сущность татарских песен-напевов и вскоре открыл несомненные закономерности, отличавшие эти песни от соседних фольклоров. Одновременно я заинтересовался башкирской национальной музыкой. Я нарочно рассказываю здесь весь последовательный ход работы, чтобы показать, как я применяю свой интонационный метод. Трудности были большие. Работая раньше над сюжетами родных мне или хорошо изученных культур, тут я должен был вникнуть в кратчайший срок в новую для меня речевую, стиховую и напевную область, да ещё так, чтобы совсем не запутаться в приволжских интонационных сплетениях. Правда, сюжет, очень обобщенческий и уходящий в глубь истории ханства, освобождал меня от бытовых интонаций. А поэт мой Муса Джалиль чутко вводил меня в народную жизнь и в творчество. Всё-таки я напрягал все свои силы и волновался. Понятно, почему тогда летом 1938 года я работал с неистовым энтузиазмом: весной я награждён был дорогим Правительством орденом Трудового красного Знамени и званием Народного Артиста РСФСР<sup>35</sup>. Наивно я и не думал, что это внимание возбудит неудовольствие моих недругов в такой степени, что мои крупнейшие работы будут оставаться неизвестными Правительству и что даже в декаду Ленинградского искусства в Москве окажется, что ни одна из моих новых больших творческих работ со времени награждения «не существует». Говорю это не в обвинение отдельных лиц, а указывая на непонятные случайности и «глухоту». Я менялся к лучшему, рос и рос, принципиально работая. Привыкнув наблюдать за собой, знаю, что во мне несомненно — после награды — силы увеличилось, и развитие стало интенсивнее. Но столь же увеличивались трудности, чтобы добиться исполнения и внимания. Ведь самое обидное в таком «неслышании» — это что могло создаться впечатление, что Асафьев после награды заважничал, обленился и перестал работать. Вот из-за чего я страдал и страдаю. Летом уже 1938 года меня предупреждали «заезжие в Пушкино знакомые», что я могу теперь «спокойно писать музыку для себя и ставить сочинения на полку». Так обстояло дело, а я смеялся, не хотелось верить, словно я забыл недавнюю историю с «Мининым и Пожарским»<sup>36</sup>. Работу же продолжал, ибо «у речки Серебрянки» жилось поэтично: и природа, и песни — широкие протяжные, и поразительно стили-

<sup>35</sup> Асафьев был отмечен в числе коллег согласно Указу Президиума Верховного Совета СССР от 21 февраля 1938 г. «О награждении Ленинградской Государственной Консерватории в связи с 75-летним юбилеем и за выдающиеся заслуги в области подготовки музыкальных кадров». (Публикацию Указа см.: Правда. 1938. № 52, 22 февраля).

<sup>36</sup> См. сноску 25.

стически изобретательные «удалые гармошные частушки», которые я стремился жадно понять слухом. Подчёркиваю понять, так как в эти годы, самые мои плодотворные композиторские пять лет (1936–1941), я вполне научился сразу схватывать музыкальные явления слухом интеллектуально, не отрицая «технического уха», а просто преодолевая его мыслью. Не знаю, как точнее объяснить это явление понимания слухом, но оно во мне созрело. Слушая, например, изощрённейшие выдумки гармониста-частушечника, я совершенно чётко воспринимал их убедительнейшую закономерность. Мне ясно было — это стиль! И какой стиль: не менее коренной, устойчивый, чем, скажем, иной, но столь же естественный стиль Кастальского. Я понимал это сочное искусство песни и частушки, но я знал, что «функционально-римановскими гармониями»<sup>37</sup> его не объяснить. Больше, что, отрицая вездесущную зна[чи]мость школьных теорий музыки, сам я, если бы попробовал сочинять как гармонист-частушечник, то получилось бы либо стилизаторство, либо вариации на фольклорную тему. Почему это? Почему один Глинка умел не «подражать фольклору», а схватить мысль народных напевов и, сделав её своею, органически обобщить в своём творчестве, вооружённом передовой европейской музыкальной техникой? Почему все мы, музыканты, понимаем, как из интонаций протестантского хорала, отражавших массовое народное движение, стало развиваться, словно из зёрен, великое немецкое музыкальное искусство XVII–XVIII века, корнями уходящее в глубь народного художественного мышления? Потому эта музыка и дорога неподготовленному слушателю и профессионалу, что первый слышит в ней родные зёрна-интонации, а другой опытным «техническим ухом», как чуткий шахматист, следит за прекрасным расцветанием данных зёрен, будто за удачными ходами. Вот тогда-то я задумал свои три книги о Глинке как безусловном гении мысли русской музыки. Я понял, что ему было трудно и что легко и в чём коренился «трагизм» его одиночества и непонимания. Вот как увлекательно и полезно для моего интеллекта проходила предварительная работа над вниканием в народную художественную мысль и интонационный строй чуждой мне интонационной культуры. Я ещё не предчувствовал, что всё это

37 Функциональная гармония – система, опирающаяся на три основные гармонические функции (тонику, доминанту, субдоминанту) и воспринимаемая как воплощение академического знания о структуре тонально-ладового мышления. Наиболее полно эта система разработана в трудах Гуго Римана (1849–1919), начиная с 1890-х. (См.: Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde von Dr. Hugo Riemann. London: Augener Ltd., 1893. В переводе на русский язык: *Риман Г.* Упрощённая гармония. Учение о тональных функциях аккордов / Пер. с нем. с примеч. Ю.Д. Энгеля. М.: Изд-во П. Юргенсона, 1901).

разобьётся о стену тупого косного и близорукого невникания, если не сказать невежества.

За месяц до начала сочинения оперы меня вдруг озарила простая идея: «Хорошо! Открыл я явные закономерности в татарском мелосе — так что же, если бы попробовать на основе этих явностей перевоспитать своё воображение? Заставить его образно мыслить не над готовыми, напетыми мне Мусой напевами, что дало бы лишь вариации и варианты, а держать эти напевы в сознании как примеры, образцы, самому же закономерно мыслить усвоенными интонациями, развивая их как зерно. Сначала это было безумно трудно. Не за роялью, а устно, в голове, в сознании, во время прогулок я заставлял себя слышать пентатонику, но — преимущественно — уже свою мелодику. Одновременно я искал метод, как научиться её симфонически, а не вариантно-вариационно развивать, но развивать из её же стимулов, из её динамики. Умоляю понять, что я веду рассказ о своём творческом опыте не ради хвастовства или самопоказа. Каждый философ имеет же право спокойно плести нить своих размышлений? Почему не делать этого музыканту — как представителю наиболее интеллектуального, не «вещного», не «конкретного» искусства? Я рассказываю для композиторов, чтобы разъяснить им мой слухово-интонационный метод, давший мне много преимуществ. И я рассказываю об этом же широкому кругу читателей, интересующихся музыкой, рассказываю ради композиторов, чтобы люди поняли, как сложна и длительна, сколько требует знаний, напряжения сил и внимания творческо-композиторская работа. Почему, именно, делаю столь подробные разъяснения здесь, в связи с созданием татарской оперы? Потому что я лично считаю её едва ли не самой удавшейся и в техническом отношении наиболее сильной — соображая все вышеописанные трудности — работой. В «Пламени Парижа» (1931–[19]32) и в «Казначейше» (1935–[19]36) я многообразно пользовался интонационным методом, но применял и вариационно-вариантные, и стилизаторские (в «Казначейше» немало, ибо в ней уже естественная музыкальная «речь» эпохи) приёмы. Здесь я стремился развивать подмеченные закономерности из их же свойств, избегая орнаментальной статики, если она не диктовалась данной драматургической ситуацией. Главное же, я работал здесь в условиях новой для меня национальной культуры.

В наблюдениях своих я заметил много характерных линий развития во всём «приволжском» и «заволжском» национально-интонационном строе. Мне даже думалось, что и композиторам Казани интересно будет ознакомиться с моим сравнительным опытом творчества, который открывал передо мною возможности несомненной эволюции родной им песенной культуры. Но этого я не дождался, и никакого интереса проявлено не было. Возвращаюсь к ходу работы.

Дисциплинируя очень сурово своё воображение, заставляя его вращаться в строго очерченном кругу интонаций, я обратился к попыткам выведения подголосочного многоголосия из пентатонной логики и далее к образованию пентатонной гомофонии (мелодии с сопровождением). Я слышал в напевах татар интересную эволюцию: своего рода переходную интонационную стадию между архаизированной пентатоникой и пентатоникой с инкрустированным полутонном, но ещё не вводным тоном. Изучая длительную борьбу средневековых европейских ладов — в их интонационном «соревновании за первенство», — я подмечал явление схожее, причём победил тот лад, в котором полутон стал ощущаться как вводный тон. Но в европейской ладовой эволюции от моего слуха ускользал архаический период — здесь же я имел строгий стиль пентатоники, его переходный период с внедрением кое-где полутона (разумею не «окраску» полутоновую, а внедрение в лад) и, наконец, европеизированные напевы с безусловным полутонном. Вспомнил я и свои интонационные наблюдения на Русском Севере, где мне не один раз удавалось проследивать обратное явление: архаизацию какого-нибудь заимствования из города сентиментально-мещанского напева. По мере своего отдаления от Ленинграда я слышал напев сперва просто приспособленным, скажем, к удобному *doigté*<sup>38</sup> на гармонике, потом лишённым в пении характерной «вводнотонности», а потом в строгой диатонике, иногда даже вовсе без полутона. В пределах всех этих данных я и продолжал свои «устные упражнения», вызывая в своём сознании своеобразные «пентатонные диалекты». Наконец, я почувствовал, как в уме моём начинают интонировать пентатонные гармонии. Этого-то мне и было нужно. Я радовался как ребёнок. Стал записывать эскизы «своих» татарских напевов, сперва самодовлеющих, без сопровождения, потом с подголосками, потом в пентатонно-гомофонном стиле. Показывая их Мусе Джалилю, делился удачами и сомнениями. Он ласково принимал мои опыты и удивлялся, как удачно я начинаю «музыкально говорить на татарском». Не верю, чтобы он хитрил.

Наконец он передал мне весь текст либретто: татарский текст был написан русскими буквами, и параллельно каждое слово в точном его русском значении, но без перевода на русский грамматический строй. Наоборот, и порядок татарских слов, и их грамматическое значение оставались неприкосновенными. Просодию и метрику татарского стиха я уже освоил сносно, чтобы разбираться в тексте Джалиля. К речевой интонации также привык, слушая «произнесение» стихов. Словом, я с энтузиазмом принялся за сочинение. Я держался

эпически широкого, кантиленного и плавного вокального стиля с резкими контрастами лишь в моментах, требующих драматического напряжения. Развитие достигалось сопоставлением различных интонационных комплексов, каждый из которых принадлежал данному образу — данному действующему лицу. В русской музыке этот тип развития был прекрасно раскрыт Глинкой. Лично я очень люблю следовать столь театрально-выгодному методу. Оркестр в своей татарской опере я слышал в полной мере выразительным, выходящим за грань только сопровождения, почти непрерывным, но всё же повествовательно-эпическим, не сплошь драматизированным. Часто оркестр, так сказать, «опевая» действие, восполнял его «ропечным развитием» по-Рахманиновски, вроде как в его третьем фортепианном концерте. Сочиняемую музыку и особенно просодию и метрику звуко-словесной ткани я проверял на впечатлениях Мусы Джалиля. Он и говорил мне, и писал не раз, что промахов в расстановке слов по музыке у меня почти совсем нет<sup>39</sup>. Я просил его, не стесняясь, указывать мне каждую оплошность. Вспоминая теперь время нашей совместной работы, встреч, бесед, проектов, надежд, не могу убедить себя, что всё его поведение было лукавством. Для чего? Чтобы кое-чему выучиться и передать другому? Вряд ли. Ведь он даже подарил мне свой сборник стихов, звал меня в поездку с ним по реке Белой до Угры. А случилось вот что. Осенью 1938 года меня пригласили в Москву в Татарскую оперную студию показать мой труд. Я очень волновался. Петь я не могу. Даже играя, задыхаюсь. Всё же я честно выучил свой эскиз-клавир и оперу в своём фортепианном переложении показал, несмотря на её длительность и громоздкость. Обычно свои вещи я показываю несносно. Спешу. Съедаю подробности. Мну ритмы. Ускоряю темпы. Просто стыдно становится. От стыда исполнение становится ещё хуже. «Ох, — думаю, — лишь бы поскорее это всё кончилось»<sup>40</sup>. Происходит такая смешная досадность от нерв-

<sup>39</sup> О том же имеется запись в дневнике Асафьева: «27VII.[1938]. Приезжал Муса Джалиль. Очень дельно поработали. И что же: прирождённый татарин отметил верность и содержательность моих собственных "татарских тем". А говорят я не композитор?!» (См.: РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. Ед. хр. 449. Тетрадь с дневниковыми записями и др. (16 июня 1938 – 20 сентября 1939). Л. 30. Автограф).

<sup>40</sup> Возможно, что столь самокритично Асафьев оценивал автопоказы лишь своих оперных партитур, так как о балетных сохранилось и иное мнение: «Сев за рояль, он мог так показать музыку балетмейстеру и актёру, что вся она приобретала пластическую рельефность и подсказывала танцевальный образ. Чувство танцевальности было ему присуще органически». (См.: Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / Лит. ред. и вст. статья Ю. И. Слонимского. М.: Изд-во «Искусство», 1966. С. 216).

но «колотящегося» сердца и соответствующих неприятных ощущений. В данном же случае больше половины оперы я сыграл уверенно, с воодушевлением. Я чувствовал одобрение слушателей. Им нравилось. По окончании показа музыки мне задали много вопросов. Помню, я отвечал обстоятельно и дельно. Нетрудно пояснить, когда каждая интонация оперы была обоснована и обдуманна. В результате молодёжь меня приветствовала. Дальше Дирекция приняла от меня ноты. Рукопись мою сдали в переписку. Всё шло в порядке вещей. Поздней осенью мне в Ленинград привезли переписанный клавир и вернули рукопись с просьбой прокорректировать копии. Я страшно мучился корректируя, ибо клавир был переписан отвратительно. Обо всём этом я написал в Дирекцию Студии. Я рекомендовал ввиду серьёзности и принципиальности работы ещё раз переписать оперу уже с прокорректированного мною экземпляра. Ответа не последовало, хотя копию у меня взяли. Прошло некоторое время. Как-то я узнал, что Студия в Москве ликвидирована. Я начал засылать письма в Казань: в театр, затем Мусе Джалилю, затем в Союз писателей Татарской республики. Два почти года прошло. Полнейшее молчание<sup>41</sup>. И вдруг прошлой ранней весной 1940 года, читая о предстоящей декаде татарского искусства в Москве, я вижу своими глазами следующее: в числе других произведений, намеченных к показу, стоит опера «Алтын Чэч», либретто поэта Мусы Джалиля, а музыка... другого автора<sup>42</sup>. Так закончилась красивая эпопея моего «романтического странствования» в страну неизвестного. Я не ребёнок и знаю, что произведение моё — даже если оно не понравилось — заслуживало человеческого к себе отношения: оно безусловно ценное и открывало новые пути. Ошибиться целиком, во всём я не мог. Да и мне известно сколько угодно случаев, когда помогали интенсивнейшим образом просто беспомощным композиторам из желания во что бы то ни стало «вытащить» явно

<sup>41</sup> Татарский музыкальный театр-студия при Московской консерватории просуществовал пять лет (с января 1934) и был распущен в декабре 1938 г., спустя непродолжительное время после того, как Асафьев показывал там свою оперу. Руководителем литературного сектора студии был Муса Джалиль (с 1935), который вряд ли не знал о том, что она будет ликвидирована, так как сперва её планировалось открыть только на два года, а деятельность коллектива полностью зависела от финансирования силами Татарской Автономной ССР.

<sup>42</sup> Ещё до закрытия Татарской студии либреттист предложил своё сочинение композитору Н.Г. Жиганову для совместной работы. Премьера оперы Жиганова состоялась 9 июня 1941 г. в Татарском государственном оперном театре. Это произведение сразу стало символом национального оперного искусства и ныне считается одной из лучших (если не лучшей) среди работ композитора.



неудачное произведение. Я не беспомощный автор и не боюсь ошибиться, так за что же молча, скрывая что-то, не только оскорбить композитора забвением, но вдобавок передать разработанный совместно с ним сюжет в другие руки, сохранив того же либреттиста, с которым у меня продумана каждая мысль? И всё-таки я благодарен судьбе: опера моя «Алтын Чэч» стала «пропавшей грамотой» как все мои остальные оперы, но работа над ней была для меня столь содержательным опытом, что время моё и громадный труд ни в каком случае не считаю потерянными. Лето в Пушкине этого 1939 года было обрамлено событиями и поездками, которые существенно «звучали» в моей жизни. Ранней весной я получил в Кремле орден и звание. Потом наконец-то состоялись почти одновременно две премьеры моего «Кавказского пленника» — в Ленинграде в Малом оперном театре (балетмейстер Лавровский)<sup>43</sup> и в Москве в Большом театре (балетмейстер Захаров)<sup>44</sup>. Терний было много, ибо наши музыкальные театры вступили в это время уже решительно на странный путь непризнания художественных прав композитора: видишь на сцене редакции своих произведений, а общественную ответственность несёшь, как за свои. После премьеры «Пленника» в Москве я совершил приятную поездку с женой и с либреттистом нескольких моих балетов Н. Д. Волковым<sup>45</sup> в Горький (Нижний Новгород). Мне хотелось застать раннюю волжскую весну и разлив Волги — Оки. В местном оперном театре вели со мной и Н. Д. Волковым разговоры насчёт оперы «Бесприданница» по Островскому. Дальше разговоров дело не двинулось, и к тому же я уже проектировал татарскую оперу. Но тема «Бесприданницы» так и досега меня волнует, и музыка ещё звучит в моём сознании. Вернулись мы в Москву и тотчас в том же составе отправились на премьеру «Бахчисарайского фонтана» в Киев. Умно, что поехали. Спектакль оказался во всех отношениях интересным: и талантливость и свежесть постановки (балетмейстер — Галина Алексеевна Берёзова), и романтика оформления (художник — Н. А. Ушин) и звучания оркестра, и общая приветливость — всё мне доставляло

<sup>43</sup> См. сноску 20.

<sup>44</sup> Спектакль «Кавказского пленника» в Москве состоялся 20 апреля 1938 г., балетмейстер Р. В. Захаров, дирижёр Ю. Ф. Файер, художник П. В. Вильямс.

<sup>45</sup> Волкову принадлежат сценарии асафьевских балетов «Пламя Парижа» (совместно с В. В. Дмитриевым, 1932), «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Кавказский пленник» (совместно с Л. М. Лавровским и И. С. Зильберштейном, 1938), «Красавица Радда» (1938) и «Барышня-крестьянка» (1946).

естественную радость<sup>46</sup>. Кроме того, добрая встреча с моим давним другом Владимиром Александровичем Дранишниковым, превосходным музыкантом и самобытнейшим русским дирижёром. Исполнение им оперы Чайковского «Мазепа» в киевской интерпретации поразило меня лирической глубиной<sup>47</sup>. Сверх этого ещё восторги: Днепр в половодье, киевская весна и, наконец, день 1 мая среди ликующей украинской «людности». Не хотелось ехать домой, хотелось пожить в Киеве, но в эту последнюю весну моих премьер надлежало ещё пережить страдания от первого спектакля моей «Ночи перед Рождеством» в Ленинграде. Несмотря на безусловную даровитость молодого балетмейстера Володи Варковицкого, за которого я стоял горой и с которым мы остались дружны, спектакля нельзя было выпускать. Варковицкий решительно, не считаясь ни со мной, ни с закономерностями музыкальной формы, «переосмыслил» весь музыкальный план. Получилось «крошево». То ли дирижёр шёл за ним, то ли он за дирижёром — не ведаю, но партитура, требующая тонкой, филигранной отделки, оказалась просто неверно проинтонированной и исполненной наспех<sup>48</sup>. Не дослушав спектакль, я в очень болезненном настроении вернулся в Москву и замкнулся в Пушкино, где и началась эпопея с татарской оперой, уже рассказанная. Тревожные вести о состоянии здоровья В.А. Дранишникова внушили мне — после показа татарской оперы — осенью поездку в Киев. Всегда неугомно жизнерадостного Владимира Алек-

- <sup>46</sup> Премьера балета «Бахчисарайский фонтан» в Киеве состоялась 29 апреля 1938 г. под управлением Я.А. Розенштейна. (См.: *Гозенпуд А.А.* О романтическом балете. («Бахчисарайский фонтан» на сцене Киевского ордена Ленина театра оперы и балета) // Советская Украина (Киев). 1938. 15 мая). До конца года балет прошёл 18 раз.
- <sup>47</sup> Премьера оперы «Мазепа» под управлением В.А. Дранишникова состоялась в Киеве 31 января 1938 г., режиссёр В.Я. Манзий, художник О.В. Хвостов. (См.: *Гозенпуд А.А.* «Мазепа» на сцене Киевского ордена Ленина театра оперы и балета // Советская Украина (Киев). 1938. 4 февраля). Спектакль оказался удачным и шёл на протяжении нескольких сезонов, в 1938 г. был представлен не менее 40 раз.
- <sup>48</sup> О премьерe см. сноску 27. Необходимо добавить, что несмотря на недовольство композитора и в целом критический приём специалистов, работа над этим сочинением почти целиком молодёжного коллектива проходила с энтузиазмом и оставила у артистов тёплые воспоминания. «В балете “Ночь перед Рождеством” фантазия Варковицкого и Коломойцева была ключом. Помимо интересной хореографии с массой остроумных находок, им особенно удалась сказочная атмосфера спектакля. Постановщики удачно применили полёты кукол, подъёмы и спуски декораций и движение световой проекции навстречу танцовщикам. Создавалось впечатление стремительного полёта». (См.: *Шереметьевская Н.Е.* Длинные тени. О времени, о танце, о себе. М.: Редакция журн. «Балет», 2007. С. 93).

сандровича я застал хилевшим едва ли не стариком. Он тяжелел. Его притягивала земля. Интриги — руда обид. То было наше последнее свидание. В феврале 1939 его не стало. Тогда же по настроением в театре я понял, что интенсивная работа Г.А. Берёзовой над «Кавказским пленником» идёт сквозь теснины недоброжелательства. Всё же я установил с ней и с дирижёром темпы, побывал и на балетных, и на корректурных оркестровых репетициях своего произведения<sup>49</sup>. Опять прослушал спектакль «Мазепы»: Дранишников в нём спел для меня свою «лебединую песню», вероятно, того не подозревая. Бедный, как было больно за него. Те, кто могли его защитить, не могли знать его горестей, а те, кто их знали, чёрство злорадовались. Кончалась большая жизнь, ещё вовсе себя не исчерпавшая<sup>50</sup>. Киев был хорош, как всегда, но на этот раз хотелось скорее уехать. В Москве я ощутил, что данный мне летом одним «другом» совет «ставить мои сочинения на полку» был, увы, проницательным. Посмотрев ещё разок «Кавказского пленника», я уехал в Ленинград. Период моих странствований пока кончился. Я прочно обосновался дома. Наступила ужасная для меня зима 1938–1939 года. Очень хворалось. Особенно я боялся за начавшее глухнуть «правое ухо». Я скрывал это, а «друзья» плели из моего одиночества сети вздору. К тому же ещё раз была искалечена «Ночь перед Рождеством»<sup>51</sup>. С ранней весны 1939 года стало немного легче. Физиолог-врач из круга покойного И.П. Павлова, внимательно осмотрев меня, объявил, что болезненные явления в ухе можно объяснить «слуховой перегрузкой», что не могу ли я прекратить временно работать над своим слухом и слуховым вниманием и перейти к импровизациям за рояль. Пусть раздражения идут извне, иначе может возникнуть органическая глухота. Менять метод работы для меня было немислимо. Оказалось и ни к чему. Я решил применить

<sup>49</sup> Премьера балета «Кавказский пленник» в Киевском театре оперы и балета состоялась 13 ноября 1938 г. под управлением Я.А. Розенштейна. До конца года спектакль прошёл 10 раз.

<sup>50</sup> Незадолго до этого трагического события был опубликован обзор деятельности Киевского театра, разумеется, содержащий критику «с партийных позиций»: «Формально художественным руководителем театра Киевской оперы “числится” дирижёр В.А. Дранишников. Но по существу с задачами своей работы он не справляется. [Сноска:] Хотя и получает очень высокую ставку – 6000 руб. в месяц за художественное руководство и дирижирование (по норме... 5 раз в месяц!)». (См.: Хубов Г.Н. Опера в Киеве и Харькове // Советская музыка. 1938. № 7. С. 56).

<sup>51</sup> По-видимому, речь идёт о премьеры «Ночи перед Рождеством» силами Московского художественного балета под руководством В.В. Кригер 9 декабря 1938 г. на гастролях в Ленинграде, балетмейстеры Ф.В. Лопухов и В.П. Бурмейстер, художник В.С. Барков.

к себе метод рассеяния. Вернулся к своим увлечениям рисунками, литографиями, гравюрами, акварелями, стал устраивать на стенах своей квартиры маленькие выставки, заниматься «культурой глаза» и «зрительного вкуса», постоянно наблюдая за своей коллекцией, меняя развеску и т.д. и т.д. Когда в начале 1939 года Лен[инградский] Малый оперный театр стал вести со мной переговоры о написании балета на лермонтовский сюжет — «Ашик Кериб», сказку, с детства меня пленившую, я вскоре сдался<sup>52</sup>. И напрасно. Но что я мог с собою сделать, если человечнейший образ девушки Магуль-Мегери, верной своему слову и своей любви, начал меня преследовать постоянно: вокруг этого образа стала непроизвольно возникать музыка. Естественно. Я же не забыл своего юного чувства, когда моя невеста свыше восьми лет ждала окончания моего школьного стажа. И когда во мне зазвучали как-то любовная песня и призыв, песня и напоминание Ашика Кериба, я, словно помолодев, вложил в сочинение этого балета посвежевшие силы. Кажется, в конце мая я показал готовый «рабочий клави́р» Дирекции театра, дирижёру П.Э. Фельдту и балетмейстеру Б.А. Фенстеру. Музыка принята дружно. Даже признали несомненное мастерство. Но силы свои я вновь надорвал. Еле-еле перебрался с родными в милый уголок на краю города Луги и дал себе обещание с музыкой не иметь дела всё лето. Гулял, лежал, читал, делал обстоятельную музыковедческую работу: обширные замечания на коллективный труд москвичей — историков музыки под редакцией профессора Пекелиса<sup>53</sup>. Моя работа вызвала в Москве приятный мне и дружественный отклик. Её скопировали, и хотя она осталась неизданной, я нашёл новых друзей именно тогда, когда все прежние меня покинули (бегство уже началось и после всесоюзного успеха «Бахчисарайского фонтана»). В Луге я дышал привольно. Здесь я нашёл давно желанный отдых и вполне отвечавший моему организму климат. Природа же редкостная. Особенно увлекался я экскурсиями по отыскиванию всё новых и новых озёр. Их много в Луге и окрестностях, и одно другого живописнее. Почти до начала осени я твердил данную себе клятву и твердил музыке: “noli me tangere”<sup>54</sup>. Но горьковское: «слушайте природу, иначе вы не музыкант» сказало вновь. Ещё в Пуш-

52 Музыка балета «Ашик-Кериб» написана в период с 3 мая 1939-го по июнь 1940 г., премьера спектакля состоялась в МАЛЕГОТе 3 декабря 1940 г., балетмейстер Б.А. Фенстер (это его дипломная работа), дирижёр П.Э. Фельдт, художник С.Б. Вирсаладзе.

53 История русской музыки в 2 т. / Под ред. М.С. Пекелиса. Кафедра истории музыки народов СССР Моск. Гос. консерватории. М.; Л.: ГМИ, 1940.

54 Не прикасайся ко мне (лат.)

кино в 1938 году я стал довольно отчётливо впервые в жизни слышать в себе интонации фортепиано. Смешно сказать, с детства общаясь с этим инструментом, я панически боялся для него сочинять. Я писал, конечно, клавиры, сопровождения романсов, всякого рода наброски, но фортепиано как труднейшего колористического инструмента с его своеобразным преломлением классического голосоведения я своим слухом не ощущал и в сознании своём мыслил рояльно: абстрактно, а не конкретно фортепианно. Оговариваюсь: дело тут не в слышании виртуозного пианизма. Как раз область «пальцевых головоломок» скорее всего даётся импровизациями за роялью. Мне же надо было услышать внутренним слухом «душу фортепиано»; его смыслово-интонационную сущность. И вот в Луге в конце лета именно эти давно желанные интонации стали мною овладевать. Теперь, зимой 1941 года, когда я, не сходя с постели, больной, одним размахом сочинил для рояля интонационно трудный, но светлый и ясный «Дифирамб» в шести звеньях<sup>55</sup> и записал его с такими пианистическими деталями, что исполнитель, профессор А.Д. Каменский<sup>56</sup>, принял музыку в её неприкосновенности, — теперь мне забавно вспоминать свои долгие поиски и колебания. Но теперь я слышу фортепиано совершенно свободно, даже с виртуозными пассажами, «колоритом» удара отдельных пальцев, своеобразием техники каждой руки, слышу чётко гибкость регистров, смысл расположений аккордов и, главное, совершенно особенную пианистическую «весомость» и «тембровость» интерваллов. А до 1938–1939 года я слышал, повторяю, «фортепианное вообще». Значит, в моём слуховом сознании возникло новое качество. Конечно, я радовался чуть ли не по-ребячески. Я занялся поисками тем и формы фортепянного концерта. Когда осенью началась мобилизация и как-то ночью, ещё в Луге, я услышал, как буквально сдвинулась с места могучая сила — Красная Армия, во мне рельефно отчеканилась тема похода (зерно концерта — его средняя часть). Осенью в Ленинграде все три части концерта для фортепиано были

<sup>55</sup> «Дифирамб in Es в шести звеньях» написан 12–13 ноября 1941 г., не издан.

<sup>56</sup> Каменский Александр (Абрам) Данилович (1900–1952) — пианист, педагог, композитор, лектор; доцент (с 1934) и профессор (с 1940) Ленинградской консерватории, автор многочисленных транскрипций сочинений разных эпох. Первый исполнитель ряда асафьевских произведений. Подробнее см.: Михайлова Е.А. Материалы к творческой биографии А.Д. Каменского // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2018. № 2 (54). С. 29–33.

записаны мною одна за другой почти без отдыха и с очень «малым числом присаживаний» к инструменту<sup>57</sup>.

Это не всё. В Луге я ощутил ещё одну радость, ещё одно доказательство эволюции моего слухового внимания. После него, этого доказательства, я сообразил, что я научился слышать интонационные свойства инструмента как качества его содержания, смысла всей фактуры инструмента. Правда, уже когда в 1933 г. я сочинял виолончельное соло в «Бахчисарайском фонтане»<sup>58</sup>, я сознательно трактовал интонации виолончели как драматургически необходимый в данной ситуации сценически воздействующий монолог. Но всё же тут была музыка, связанная с театром, т.е. с подсказанным поэмой, если можно так выразиться, подтекстом. То, что я сейчас расскажу, принадлежит только музыке, её подлинно интеллектуально, слухом постигаемой природе. Мой давний приятель, хороший музыкант Василий Иванович Яшнев<sup>59</sup>, привёл ко мне в Луге способнейшего мальчика, своего ученика на гитаре. Я люблю этот тонко чувствующий инструмент. Под пальцами первоклассного испанского гитариста Сеговии он становился любимым и послушным выразителем и глубокого раздумья, и томной любовной романтики, и изысканной орнаментальной лирики, и задорных искристых ритмов старинных танцев и импровизаций. Игра Сеговии — это воскресший мир безграничной человеческой фантазии! Любил я и русскую «семиструнку», но скорее по знаменитым поэтическим

<sup>57</sup> Концерт для фортепиано с оркестром в 3-х ч. написан в течение недели в период с 27 сентября 1939-го по 24 сентября 1940 г., первое исполнение состоялось в ЛГФ на IV Декаде советской музыки 27 декабря 1940 г., солист А.Д. Каменский, дирижёр Н.С. Рабинович.

<sup>58</sup> Это знаменитое соло издано отдельно в переложении для виолончели и фортепиано (1938).

<sup>59</sup> Яшнев Василий Иванович (1879–1962) — гитарист, педагог, композитор (по первой профессии счетовод); выпускник Н.А. Соколова, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Глазунова, И.И. Витоля по теории свободного сочинения Санкт-Петербургской консерватории (1913). Один из основателей (совместно с Асафьевым и Ю.А. Шапориным) издательства «Тритон» (1925). Гитарой начал заниматься во второй половине 1920-х под влиянием А. Сеговии, брал уроки у П.И. Исакова. Убеждённый сторонник шестиструнной гитары. Преподаватель III Ленинградского музыкального техникума (с 1930; с 1936 – Музыкальное училище при Ленинградской консерватории), после войны – Педагогического училища и музыкальных школ Пскова, выпустивший десятки выдающихся артистов. Из отзыва Асафьева (1940): «Считаю деятельность Василия Ивановича Яшнева как педагога-гитариста образцовой как в отношении метода, строгой художественной дисциплины, так и по сказавшимся блестящим результатам <...>». (Цит. по: *Вольман Б.Л.* Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства. Л.: ГМИ, 1961. С. 157).

и литературным «сказам», чем в окружающей меня реальности, где над гитарой господствовали «вдохновенное нутро» вместо артистизма и презрение к профессионально-дисциплинированной игре. Я знал значение былого гитаризма в истории русской музыкальной культуры и русского домашнего музицирования, наблюдая же «обульварившиеся традиции» — думал, что следы гитарной классики потеряны. И вдруг передо мной играл на шестиструнной гитаре мальчик, играл умно и артистически тонко пьесы Моцарта, Паганини и других мастеров, играл с полным убеждением в превосходстве такой музыки и строгого стиля игры. Через некоторое время Яшневу познакомил меня с юношей-гитаристом, уже вполне сложившимся музыкантом, и убеждал меня посочинять для гитары. Я попытался. Стал думать, как вызвать в себе интонации гитары, и самое существенное — понять смысл гитарного голосоведения. Вспоминаю: струны гитары, если их расположить звукорядно, составляют пентатонный ряд (ми-соль-ля-си-ре-ми или соль-ля-си-ре-ми). Архаичность истоков несомненна. Произвожу мысленно эволюцию интонаций европейской диатоники. Практика упражнений знакома по работе над татарской оперой. Тембр гитары слышу ясно. Стараюсь же вести свой слух в двух направлениях: к импрессионистской стилистике (от лютневых импрессий) и к русской высокой классике вариаций и пьес различной жанровости первой половины XIX века, вплоть до лирики «разночинного» романса. Ставлю перед собою интонационную задачу: вызвать в сознании музыку, которая должна принадлежать только и обязательно гитаре, её квартовой интонационной природе (но с полутоново-заполненной тетраордностью) и её тембровости. Сознание светлеет: слышу путь назад — к арабско-средиземноморской интонационной культуре и вглубь Востока ко всем лютня- и домро-подобным разновидностям и к греко-средиземноморскому лирно-кифарному инструментализму: начинаю понимать интонационный смысл звукорядов античных теоретиков. Слышу и намеченные мною пути вперёд тоже через постижение логически-интонационно-последовательной эволюции звукоряда. Так что после своей вышедшей в 1930 году книги «Музыкальная форма как процесс»<sup>60</sup> (ославленной ленинградской теоретической школой как «схоластика», а на самом деле целиком выросшей из множества наблюдений своего и не своего слухового опыта) я упорно не переставал работать над обоснованием му-

<sup>60</sup> Речь идёт о первой части монографии: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1930.



зыкальной интонации<sup>61</sup> и давно научился различать за «шифром» звукоряд[а] его интонационный смысл.

Итак: Луга и гитара, и из этого совпадения — новый для меня слуховой опыт и стилевые изыскания на интонационной основе. Вот как случается в развитии музыканта: простая, казалось бы, встреча с талантливыми мальчуганом и юношей гитары подарили моей мысли интересные изыскания в области слуховой эволюции и повели моё творчество на новый путь. Вспоминаю ворчливые, часто повторяемые мне слова Стасова: «Не говорите, что сегодня не встретили “ничего особенного” — вздор это: сами не заметили. Надо уметь наблюдать простое, вот и увидите особенное». Он интонировал моё «ничего особенного» дразнящим тоном. А ещё говаривал Шаляпину: «Научитесь в искусстве понимать, что к чему — в этом всё дело». Осенью ещё в Луге я вскоре начал слышать в себе гитарную музыку с её вполне теперь для моего слуха закономерным голосоведением. Да я о нём мало и думал: оно само получалось. Яшнев потом обнаружил мало промахов. Сочинил я сперва цикл гитарных прелюдий в романско-импрессионистском стиле<sup>62</sup>. Затем вариации для гитары на тему из романса Чайковского: «Мой костёр в тумане светит»<sup>63</sup> и ряд русско-романсовых и песенных пьес<sup>64</sup>. Главное же: солидный трёхчастный концерт для гитары с оркестром (струнные с инкрустацией кларнета и литавр) в стиле русской европейской классики<sup>65</sup>. Это была большая художественная удача. Весной 22 мая 1941 г. концерт был прекрасно исполнен юным гитаристом Валея

<sup>61</sup> Кстати сказать, ещё начиная с моего исследования «Данте и музыка» (1921) мне хотелось вникнуть в русскую поэзию через музыкально-интонационную образность. Исследуя так Пушкина, я обнаружил в ряде его поэм эмоциональные действия, развитые слухом подсказанные «сюжеты», например, своего рода «интонационно-образную драму» в «Кавказском пленнике» (отсюда выросла вся музыкально-драматургическая концепция моего одноимённого балета). Не то пропали, не то у кого-либо остались на руках мои статьи – в данном направлении – о лирике Фета и Блока, а также о Лермонтове. Думаю, что во взаимоотношении музыкальной и поэтической интонационной образности как своеобразном «поэтическом действии» и заключается эволюция романса, lied и даже оперы. Чайковский очень умно и метко назвал своего «Евгения Онегина» лирическими сценами (см. об этом мою монографию). — *Примеч. мемуариста.*

<sup>62</sup> Сохранился автограф 12 прелюдий, написанных 10 сентября 1939 г.

<sup>63</sup> Данное сочинение не обнаружено.

<sup>64</sup> «Шесть романсов-песен в старинном стиле для гитары соло» написаны 27–28 ноября 1940 г., не изданы. В цикл входит гитарная обработка песни ямщика из оперы «Казначейша» (№ 5).

<sup>65</sup> Концерт для шестиструнной гитары в сопровождении струнного квартета, кларнета и литавр создан 10–13 сентября 1939 г., записан на грампластинку (1966), издан (2001).

Ю...<sup>66</sup> на Лен[инградском] Радио. Оркестром дирижировал Н. С. Рабинович. Ещё раньше 6 мая в концерте Ленинградского дворца пионеров<sup>67</sup> исполнялись три части из моей большой сюиты «Весна» для отдельных и соединённых оркестров народных инструментов. Сюита сочинялась зимой в 1941 году по предложению Дворца пионеров<sup>68</sup>, а я сделал для себя из этого хорошего случая продолжение моих интонационно-творческих изысканий, перенеся их с гитары на более широкую арену. Я рассчитал так: если голосоведение и ритм будут вытекать из закономерных интонационных качеств каждого данного инструмента — то ни к чему писать «аляповато-упрощенской музыки» якобы для неопытного слуха ребят. Я сочетал основные принципы русского классического стиля (в основе своей, конечно, глинкаевского) с народно-подголосочным развитием: в этом направлении слух ребят реагирует так же точно, как профессиональный. В своё время я убедился при постановках своих первых сказочных опер, что иначе быть не может — и ребята очень осмысленно сыграли сюиту. Построил её я так: I. Увертюра для русских народных инструментов в духе Моцарта — Глинки. Её исполнить не удалось за отсутствием прочного состава средних голосов. Рукопись потерялась. Копии не сделали. II. Протяжная — полифонная — песня, *adagio*, только для ансамбля баянов. Звучала удачно. Руководителю этой группы удалось получить требуемый мною широкий и плавный кантиленный тон. III. Интермеццо для так называемого неаполитанского оркестра с хором (стихотворение Тютчева: «Ещё в полях белеет снег»). Исполнили свежо и вкусно. IV. Вариации на русскую (мою) тему. Самая сложная и трудная часть сюиты с постепенным динамическим и орнаментальным «напластованием». Сперва идёт цепь вариаций, интонационно характерных для первой оркестровой группы (балалайки и домры, потом баяны, потом гитары, постепенно включаются ударные), а в заключительной финальной вариации «собираются» все группы в единый звенящий коллектив. Так как в основе концепции лежали русские интонации и принципы гармонии, так как ритм и голосоведение были классически-естественные,

<sup>66</sup> Концерт впервые исполнил Вениамин Петрович Кузнецов — ученик В. И. Яшнева. Подробнее см.: *Вольман Б. Л.* Гитара в России. С. 158–162.

<sup>67</sup> Ленинградский Дворец пионеров им. А. А. Жданова (до 1948; с 1990 — Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных), открытый в 1937 г., охватывал работу множества кружков и секций; в частности, местный Ансамбль песни и пляски возглавил И. О. Дунаевский, а курс гитары преподавал Яшнева.

<sup>68</sup> Автограф Сюиты для народных инструментов утрачен. В Сюите четыре части, «Весна» — 3-я из них; первое исполнение прошло под управлением В. В. Кацана.

только с интонационными «поправками» на своеобразные качества каждого инструмента и так как сам-то я слышал всю вещь и финал сюиты ясно и отчётливо в своём сознании, — я не боялся, что [с] вариациями ребята не справятся. Но руководителям пришлось потрудиться, за что им глубокое спасибо. Незначительные технические промахи воспринимались как-то свежо по-ребячьи — в целом же и отдельные группы, [и] весь финальный ансамбль удались в полной мере. Это было ярким достижением музыкальной культуры Дворца пионеров. Но увы, ни критики, ни композиторы не обратили никакого внимания ни на сюиту, ни на гитарный концерт: традиция замалчивания моих работ прочно укреплялась. В данном случае это особенно жаль. В инструментовке сюиты находилось много свежих технологических приёмов: это заметно раздвигало границы монотонных ремесленных условностей и надоевших рутинных привычек. Словом, можно было кое-что изучить, даже отменяя от музыки. Копии с партитуры моей не сняли и боюсь — сюита пропала. Но, конечно, опыт во мне цел и найденные принципы прочно закреплены сознанием.

Я перескочил через сезон 1939–1940 в лето 1941 года потому, что мне необходимо было рассказать о начавшейся с осени 1939 года новой линии в моих слуховых изысканиях и творческих интересах. Работа, однако, была интенсивнее и круг интересов шире. Вернусь поэтому к исходной точке — к сезону 1939–1940 года. Сочинение фортепианного концерта было делом увлекательным, радостным. За концертом последовали три фортепианные сонатины, пейзажный цикл «Озёра» и набётки второго концерта. Раз найденная «фортепианно-интонационная тропа» влечёт меня постоянно и сейчас (зима 1941–[19]42), я продолжаю искать в месяцы Великой отечественной войны «современный язык русской классики»: в посвящённых «памяти А.В. Суворова» вариациях на тему русского старинного марша для фортепиано удалось нащупать через мужественные интонации кантов родной нам эмоциональный строй<sup>69</sup>. То же в упомянутом выше фортепианном «Дифирамбе» (ми-бемоль мажор) из шести звеньев, стимулом или motto которого можно считать пушкинский стих из «Вакхической песни»: «Да здравствует солнце, да скроется тьма». В фантазии, посвящённой памяти Моцарта (венок к 150-летию со дня его кончины), я попытался фортепианно раскрыть моё современное понимание двух интонаций «Реквиема»<sup>70</sup>. В русских

<sup>69</sup> «Вариации для фортепиано на тему старинного русского военного марша» написаны 5–6 июля 1941 г., не изданы.

<sup>70</sup> Фантазия для фортепиано «Памяти Моцарта» написана в ночь с 28 на 29 ноября 1941 г., не издана.

ноктюрнах «Ночное», в цикле «Песни скорби и печали» я следовал интонациям своей романтической лирики<sup>71</sup>. В лаконичных фортепианных «Надписях» — возникли под впечатлением постоянного чтения «вестей с фронта» — образовалась новая интонационная форма фортепианной «прозы сообщений»<sup>72</sup>.

Намётки второго ф[орте]п[ианного] концерта начинают перерастать в симфонию (оркестр и фортепиано) «Времена года — труды и дни русского народа»<sup>73</sup>. Из четырёх моих симфоний пока ни одна целиком не исполнялась. Первая (наброски относятся к лету 1939 года) си минор — романтическая — посвящена памяти М.Ю. Лермонтова и является опытом муз[ыкальной] интонационно-образной «биографии поэта»<sup>74</sup>, конечно, вне всякой литературной описательности<sup>75</sup>. Вторая симфония — «Из эпохи русских крестьянских восстаний»<sup>76</sup>. В ней характерологически «собрался» симфонический материал из неосуществлённых театрами двух моих больших балетов (1939–1940): «Иван Болотников»<sup>77</sup> и «Степан Разин»<sup>78</sup>. Сохранились клавиры этих балетов и эскиз-клавир симфонии. Партитура её пропала. Третья симфония, си-бемоль мажор, ясная, «приветственная» — частями исполнялась на Лен[инградском] Радио<sup>79</sup>. Изложение лаконичное в русско-классическом стиле (эскизы также возникли летом 1939 года). Четвёртая симфония, из которой инструментован пока лишь финал,

- 71 Прелюдии для фортепиано «Песни печали и слёз» написаны 30 ноября – 2 декабря 1941 г., не изданы.
- 72 Цикл фортепианных пьес «Надписи» появился 19–22 ноября 1941 г., не издан.
- 73 Сохранились эскизы Симфонии № 5 «Времена года», зафиксированные в клавиры с авторской датой 21 февраля 1942 г.
- 74 Симфония № 1 «Памяти Лермонтова» h-moll в 5 ч. создавалась в 1938–1939 гг. Сохранилась в виде автографа партитуры, не издана. Впервые исполнена 30 июля 1944 г. в Центральном Доме работников искусств (Москва) на юбилейном вечере автора Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением Н.П. Аносова.
- 75 Далее Асафьев поставил знак сноски х) (см. в автографе л. 297), однако её текст придумать, по-видимому, забыл.
- 76 Симфония № 2 «О русских крестьянских восстаниях» fis-moll не завершена, наброски 2-й и 3-й ч. записаны в клавиры 17–22 сентября 1938 г.
- 77 Музыкальный материал героического балета «Иван Болотников» записан в клавиры 5–18 февраля 1938 г.
- 78 Музыка балета «Степан Разин» записана в клавиры 8–21 апреля 1939 г. Балет планировал поставить в «Зелёном театре» ЦПКИО им. М. Горького летом 1941 г. хореограф А.В. Шатин, ранее осуществивший премьеру «Красавицы Радды» (1938).
- 79 Симфония № 3 «Родина» C-dur в 4 ч. записана в клавиры в первой редакции в августе 1938 г., во второй – летом 1942 г. Сохранился также автограф партитуры финала, зафиксированный 3–4 июля 1941 г.

имела длительную историю: в 1932 г. я задумал, ещё не «остыв» от работы над «Пламенем Парижа», оперу «1812 год» по фрагментам (планы) трагедии А. С. Грибоедова. Либретто я так и не получил от театра, заказавшего мне оперу, но музыку сочинял, намечая свою концепцию текста. Памятным мне летом 1939 года часть этих материалов стала слагаться в симфонию и, наконец, только в августе 1942 я, начав опять восстанавливать материалы оперы, заново переработал концепцию и эскизы симфонии. Получились четыре части: I. В борьбе. II. На бивуаке. III. В родных степях. IV. Победа<sup>80</sup>. Я рассказываю о своих скромных симфонических опытах, чтобы восполнить картину своего развития в этой области. Я чувствую, как интеллект мой, мысля образно-интонационно, ищет возможности высказывания в различных стилевых направлениях, не ради «пробы пера», а как следствие моей же познавательной творческой работы. Своеобразным продолжением портретно-биографической симфонии о романтическом поэте является написанная в августе сюита для духового оркестра — очерки о великом полководце Суворове: 1. На ученьи. 2. На куртаге. 3. Смотр. 4. «В атаку». 5. Победа. 6. Дома на отдыхе. 7. Юмореск. 8. Траурное шествие. Финал. Несколько №№ были исполнены на Ленрадио<sup>81</sup>. Интонационная культура духового оркестра знакома мне давно. Зимой 1940 года я вновь стал работать по линии самодеятельности и по предложению с одного из крупных ленинградских заводов сочинил лирическую сюиту для духового оркестра рабочих завода. Конечно, тут я встретил и внимание, и ласку, и серьёзное отношение к произведениям со стороны безусловных энтузиастов искусства. Сюита с успехом исполнялась на одном из отчётных концертов ленинградской самодеятельности. В тот же сезон 1940–[19]41 года меня наконец-то допустили в программы Лен[инградской] Гос[ударственной] Филармонии и в последнюю весеннюю декаду советской музыки: пианист А. Д. Каменский, истинный друг советских композиторов, дважды исполнил мой фортепианный концерт, а зимой, в ноябре, прекрасно провёл в Лен[инградском]

<sup>80</sup> Симфония № 4, или Симфониетта «Приветственная. Посвящается доблестной Красной Армии», В-dur, в 4 ч., записана в первой редакции в июле 1938 – марте 1939 г., во второй редакции – в феврале 1942 г. Сохранилась в виде автографа партитуры.

<sup>81</sup> Сюита для духового оркестра «Суворов» написана летом 1941 г. Сохранились эскизы клавира, партитура 1-й и 7-й ч. (датирована 5 июля 1941) и информация об их исполнениях осенью 1941 г. в Ленинградском радиокомитете.

Союзе композиторов мою «отчётную программу» о работе в истекшие месяцы войны<sup>82</sup>.

Зимой же в 1940 году я написал свой первый струнный квартет<sup>83</sup> — написал, потому что только тогда впервые в жизни я довёл свой слух до той высоко-интонационной стадии, при которой оказалось мыслимым слышать свою музыку как музыку струнного квартета. В этом-то и суть. С первой моей встречи с Н.А. Римским-Корсаковым в 1904 году я учился слышать квартеты и вообще струнные камерные ансамбли интонационно: не просто «читать глазами форму», а слышать сопряжённость интервалов, слышать, как каждый миг формы развёртывается во времени и синтезируется, обобщается (есть сведения, что — это моцартовская мысль о форме, я думаю, что она же — и леонардовская!) Тогда я вызывал в себе активность слуха, перенося его на пути «относительности», уличая свой абсолютный слух в легкомысленно пассивном отношении к интервальной сопряжённости, «весомости» — качеству различному по степени, сообразно тому, имеет ли слух дело с человеческим голосом или с той или иной фактурой и конструкцией инструмента. Начав с квартетов Гайдна, я перешёл к Моцарту, далее к Бетховену, потом к Брамсу, Чайковскому и, наконец, уже к С.И. Танееву. Маленькие партитуры были дешёвы и нетрудно было подбирать себе из них библиотечку. Работал я не спеша, иногда ночью, ложась спать, брал не книгу, а партитурку. Было время, что я так остро интонационно внутренним слухом воспринимал квартетную музыку, что мог слушать в концертах только очень строго интонирующие струнные ансамбли: остальные, рядовые и случайные, вызывали во мне своей фальшью нервную дрожь. Конечно, я вскоре понял — что струнный квартет высшая область музыки как интеллектуальной культуры. Если не считать своих школьных опытов, я боялся творчески кос-

<sup>82</sup> «К середине ноября [1941] я выступил в Союзе композиторов с творческим докладом о своей работе первых военных месяцев. <...> Были исполнены вариации для фортепиано на тему Петровского марша, фортепианная сюита, “Дифирамб” в честь родного города-героя, цикл пьес “Суровые дни” для виолончели с фортепиано <...> цикл романсов “Весна” на тексты Тютчева, а сам я исполнил ещё по клавиру свой пушкинский балет». (См.: Асафьев Б.В. Моя творческая работа в Ленинграде в первые годы Великой Отечественной войны [на материале доклада, сделанного на заседании Сектора музыки Института истории искусств АН СССР] // Советская музыка. 1946. № 10. С. 91).

О первом исполнении Концерта для фортепиано см. сноску 57.

<sup>83</sup> Струнный квартет № 1 написан 5–11 ноября 1940 г., издан (1946), впервые исполнен 14 февраля 1944 г. в Малом зале Московской государственной консерватории (далее – МГК) Квartetом им. Бетховена.

нуться квартетного стиля. Прекрасно слыша партитуры квартетов, я не слышал своей музыки как музыки безусловно квартетной. И мне просто противно было бы взять готовые схемы струнного квартета и наполнить их стоящим на очереди в сознании музыкальным материалом. Органически мне это не свойственно, и не зря же я воспитывал свой слух на ощущении живой конкретной интонации. Осенью 1935 года в Кисловодске перед сочинением «Казначейши» я не без труда «эскизировал» струнное трио (скрипка, альт, виолончель)<sup>84</sup>: я ещё не всё ясно в себе слышал, но чувствовал, что это музыка непременно струнная. Помню, там была очень интересная по своей полифонии — кантиленной — медленная часть. Как мне хотелось проверить свой опыт! Взял у меня один из учеников моих рукопись, чтобы сделать копии её партий для исполнителей. Всё потерялось. Таково внимание. Где-то остался у меня набросок. Больно было. Тогда в 1936 г. я обратился к ансамблю духовых инструментов и сочинил квинтет для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота<sup>85</sup>. Кое-что удалось. Но не рискнул с ним «высунуть нос». В 1939 г. всё тем же вышеописанным плодотворным «пушкинским» летом я с большим упорством работал над самодовлеющей мелодией — такой, которая заключала бы в себе скрытые потенции многоголосия. Появились: новая редакция сочинённой в 1934 г. в период «Фонтана» сонаты для виолончели соло<sup>86</sup> и три новые сонаты соло: для скрипки, для альтя (впоследствии изданная)<sup>87</sup> и для флейты<sup>88</sup>.

Эта работа над мелосом — интонацией большой формы — развёрнутая мысль — дала мне очень много ценного. Я и сейчас считаю, что подобного рода монологи вполне достаточная сфера выражения, и очень люблю данный вид музыки. Они — инструментальные монологи в столь гибкой форме как соната — становятся то «ораторской интонацией», то своего рода лирическим высказыванием или раздумьем «наедине с собой», то записью впечатлений, то драматически-пафосной декламацией и т.д. и т.д. в любом многообразии интонаций. Богатейшие возможности. К сожалению, педагоги-инструменталисты признают либо технические этюды, либо музыку

<sup>84</sup> Трио для скрипки, альтя и виолончели написано 20–30 октября 1935 г., сохранилось в виде автографа партитуры, не издано.

<sup>85</sup> Квинтет для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота D-dur в 4 ч. написан 23–24 октября 1936 г., сохранился в виде автографа партитуры, не издан.

<sup>86</sup> Соната (сонатина) для виолончели соло в 4 ч. написана 29–30 августа 1935 г., сохранилась в виде автографа, не издана, впервые исполнена в том же году, солист С.Ф. Бычков.

<sup>87</sup> Соната для альтя соло в 4 ч. написана 25 июля 1938 г., издана (1939).

<sup>88</sup> Следов сольных сонат для скрипки и флейты не обнаружено.



с сопровождением. Мелодического развития со всей утончённостью ритмов и модуляций, ему свойственных, избегают: то ли в него не хотят вникать, то ли не чувствуют, привыкши к гомофонии с её схематикой. Не понимают и выразительной прелести «дыхания» в этом «свободном стиле»: словно слышишь живую речь! От одноголосной сонатности я перешёл к сонате с сопровождением: соната для гобоя с фортепиано (1939, весна), соната для трубы с фортепиано (1939, осень) — изданная, соната-кончертино для кларнета с фортепиано (1940)<sup>89</sup> составили приятную триаду. В 1939 же году написаны вариации для альта с ф[орте]п[иано] на тему Чайковского<sup>90</sup>. А струнный квартет так и не давался до начала ноября 1940 года, когда вдруг сразу со всеми интонационными деталями в полноте формы не возник в моём сознании. Оставалось одно: бросить все другие работы, сесть и записать в один присест. Так всегда в творчестве: надо размышлять, готовиться, анализировать, пробовать всегда, и новое качество придёт сразу, когда возникнет мысль-интонация, требующая именно данной новой, а не какой-либо иной формы выражения различнейших направлений. Я предпочитаю предварительные стадии проделывать «устно для себя», в сознании, без эскизов — разве только с краткими начертаниями тем или интонационных фрагментов где попало: на полях книги, в подвернувшемся блокноте, в газете — что обычно случается во время посторонней музыки работы. Обычно этот материал так и остаётся без употребления. Я спокоен. Я знаю, что интонационно-органически ценное из него прочно в сознании закрепилось и в надлежащий момент проявится, хотя бы и в переработанном облике. Квартет мой безусловно был новым явлением: и ритмически, и в отношении интонационно-кантиленной полифонии (средняя часть) мне удалось найти что-то характерно-стилевое. Но как я ни просил сыграть квартет хотя бы только для меня — проиграть его у меня дома, причём я бы дал указания, какого именно исполнения требует мой интонационный язык, я встретил гордое молчание: «может ли у него получиться что-либо достойное нас». А я знаю, что этот же именитый квартет, к которому я обратился, исполняет по просьбе других авторов всё,

<sup>89</sup> См. сноску 31.

<sup>90</sup> В 1941 г. я сочинил вариации на тему Моцарта для валторны с фортепиано (в печати) — тоже интонационным методом и «без промахов» в отношении техники и стиля, о чём имею сведения от видимо слышавших эти вариации. — *Примеч. мемуариста.*  
Произведение написано 22–23 ноября 1940 г., издано (1951), впервые исполнено зимой 1952–1953 г. в Малом зале МГК, солист В.М. Буяновский. Вариации на тему романа Чайковского «Песнь цыганки» для альта с фортепиано написаны 1, 2 и 4 октября 1939 г., не изданы.

что они принесут, и потом ещё говорят: мы мало играем нового, ибо наши композиторы не сочиняют для струнного квартета. Я убеждён по опыту, что всё, что интонационно проверено в моём сознании, — прозвучит логично, если захотят понять мою мысль, мой метод и со вниманием поработают. Тут я опять наткнулся на «капитальную стену». Естественно, что, обдумав второй квартет, я остановил его, записав для памяти несколько фрагментов<sup>91</sup>.

После давних юношеских опытов я вернулся вновь к вокальным циклам только в 1935 году. Думая об опере «Казначейша», я стал вчитываться в дорогого мне Лермонтова, ища интонационно-эмоционального «сквозного действия», выбрав лейт-темой одиночество поэта. Как-то ночью один за другим возникли, по-видимому, в полусне, но очень чётко, романсы: «Волны и люди», «Парус», «Горные вершины», «Ночевала тучка», «Тучки небесные». Я даже не поверил себе и заснул. На другой день они все сохранились в моём сознании. Оставалось записать: настолько мысль моя стремилась найти выражение через интонации поэтической речи любимого поэта. Я прибавил два романса по краям — заставку и концовку о солнце — и один альбомный лаконичный «листок» внутри цикла<sup>92</sup>. В первый раз в жизни я прочёл потом, когда романсы вышли из печати, внимательную наблюдательную о них рецензию<sup>93</sup> без предвзятой «отсебятины» и навязывания композитору того, что — не вникнув (не удостоив вникнуть), — заранее выдумал критик, руководствуясь молвой: «у него ничего хорошего быть не может». В 1940–1941 г. я опять вернулся к вокальному романсному Лермонтову: два цикла в разное время. Из них составили в Музгизе один смешанный сборник с исключением на мой взгляд удачных. Но и этот сборник остался в печати. Один из циклов отражал поэта-созерцателя,

<sup>91</sup> Струнный квартет № 2, или «Весенний квартет», сохранился в виде черновых набросков партитуры.

<sup>92</sup> Первый цикл романсов на слова М.Ю. Лермонтова «Одиночество Лермонтова» для высокого голоса с фортепиано написан летом 1935 г. В черновике цикл назывался «Лирические страницы. Девять стихотворений М.Ю. Лермонтова» и, помимо упомянутых, включал сочинения «Солнце» (№ 1), «Романс» (№ 7), «Сосна» (№ 8) и «Утро на Кавказе» (№ 9). В издании (1935) № 1, 4, 8 переименованы. Во 2-м издании («Лирические страницы на тему “Одиночество Лермонтова”», 1939) оставлено четыре романса.

<sup>93</sup> Гроссман [Васина-Гроссман] В.А. Три цикла романсов на стихи Лермонтова [Б.В. Асафьева, Ю.С. Бирюкова, Н.Я. Мясковского] // Советская музыка. 1940. № 1. С. 52–55. Это одна из первых публикаций автора в главном советском музыкальном журнале; во второй половине 1940-х Гроссман начала работу над докторской диссертацией «Русский классический романс XIX века» под руководством Асафьева.

ищущего опоры в природе и красоте женской<sup>94</sup>. Другой цикл я бы определил «навстречу смерти» (в нём: вертеровское «Завещание», «Чаша бытия» и т.п.)<sup>95</sup>: мне самому необходимо было через преодоление «этого шествия» в Лермонтове укрепить в себе волю к жизни. Последним уже перед самой войной моим обращением к Лермонтову было несколько хоровых сочинений<sup>96</sup> и две песни: «Два великана» и «Жёлтый лист о стебель бьётся»<sup>97</sup>. Я успел их услышать в тонкой артистической передаче П.М. Журавленко<sup>98</sup>.

Светлый ясный ум Пушкина всегда внушал мне радость и уверенность. В 1936 году я должен был сочинять музыку для «Бориса Годунова» во МХАТ'е. Постановка не состоялась, но цикл хоров (à cappella), предназначенных для неё, удалось издать<sup>99</sup>. Хоры написаны на тексты из пушкинских записей народных песен. Далее последовала «Сцена из Фауста» (не издана)<sup>100</sup>, три лирических цикла (изданы)<sup>101</sup> и среди них любимые мною по своей ладовой лаконичности «Из подражаний древним». Наконец, кажется, [в] 1939 году во мне прозвучали долго мне не дававшиеся стихи из Корана («Подражание

<sup>94</sup> Второй цикл романсов (4) на слова М.Ю. Лермонтова «Одиночество Лермонтова» для голоса с фортепиано написан 25–26 октября 1939 г., не издан.

<sup>95</sup> Третий цикл романсов (6) на слова М.Ю. Лермонтова «Одиночество Лермонтова» для голоса с фортепиано написан 13–14 февраля 1941 г., не издан. Указанные автором два романа составляют отдельный цикл, написанный 29 ноября 1939 г. и также не изданный.

<sup>96</sup> В «Хорах а cappella на стихи М.Ю. Лермонтова и Ф.И. Тютчева» это № 1–2. Цикл написан 11 февраля 1941 г., не издан.

<sup>97</sup> Два стихотворения М.Ю. Лермонтова для голоса с фортепиано написаны 7–8 мая 1941 г. Переработаны в два хора а cappella (№ 1 для смешанного 4-голосного хора, № 2 для мужского 4-голосного хора) 14 февраля 1941 г., не изданы.

<sup>98</sup> Журавленко Павел Максимович (1887–1948) — оперный и камерный певец (бас), успешный солист академических театров (ГАТОба в 1918–1948, МАЛЕГОТа в 1920–1930-е) и оперетты, один из пионеров советского радиовещания.

<sup>99</sup> Музыка к драме А.С. Пушкина «Борис Годунов» написана в период с 1 ноября по 15 декабря 1936 г., сохранилась в виде автографа партитуры. Цикл «Хоры а cappella», охватывающий восемь номеров, записан отдельно и издан (1939).

<sup>100</sup> Драматическая «Сцена из “Фауста”. Берег моря. Фауст и Мефистофель» записана в клавири 19–20 октября 1936 г.

<sup>101</sup> Три стихотворения А.С. Пушкина для высокого голоса с фортепиано написаны 21 октября 1936 г., изданы (1937). Цикл романсов (5) на стихи А.С. Пушкина «Из подражаний древним» для голоса с фортепиано написан 18 и 21 октября 1936 г., издан (1938).

Корану») <sup>102</sup>, кроме последнего. Я их мысленно посвящаю «памяти Шаляпина», так как его интонации, его мысли о реалистическом правдивом стиле пения, его выразительное осмысленное дыхание руководили моим сознанием. Внимания к своему раскрытию сурового Востока в этом вокальном цикле я так и не встретил и бросил его показывать кому бы то ни было.

В последние два года возникли два цикла из неизданных до сих пор замечательных стихотворений Апухтина (к столетию со дня рождения). Один из них я посвятил «дружбе композитора и поэта» (Чайковского и Апухтина) <sup>103</sup>. Несколько раньше апухтинского сочинил я цикл «В защиту влюблённых» (из одноимённого сборника стихов поэта Александра Прокофьева) <sup>104</sup>. Очень обидно, что единственное крупное моё вокально-инструментальное сочинение (тоже на текст Прокофьева): «Кантата ко дню 60-летия Иосифа Виссарионовича Сталина» была исполнена на Ленрадио однажды и потом как бы перестала существовать, а слышавшие её очень хвалили <sup>105</sup>.

<sup>102</sup> Цикл романсов (7) на стихи А.С. Пушкина «Из подражания Корану» для баса с фортепиано написан 30–31 октября и 9 ноября 1939 г., не издан.

<sup>103</sup> Цикл романсов «Девять стихотворений А.Н. Апухтина» для высокого голоса с фортепиано написан 4–6 ноября 1940 г., посвящён «памяти юной дружбы поэта и композитора», не издан; цикл романсов «Памяти прошлого. Восемь стихотворений А.Н. Апухтина» для среднего голоса и фортепиано написан 7–8 ноября 1940 г., посвящён И.С. Асафьевой, не издан.

<sup>104</sup> Цикл «В защиту влюблённых. Семь стихотворений на слова А.А. Прокофьева» для среднего и высокого голоса с фортепиано написан 19–20 октября 1939 г., не издан.

<sup>105</sup> «Кантата-песня о Сталине» для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра написана в период с 11 ноября по 3 декабря 1939 г., издана в виде авторского фортепианного переложения (1939), впервые исполнена 19 января 1940 г. в Ленинградском радиоцентре в торжественном концерте силами хора Академической капеллы под управлением А.В. Свешникова, симфонического оркестра Радиокомитета под управлением И.М. Альтермана, солистов О.Н. Головиной (меццо-сопрано) и С.М. Рахманина (баритон). В монографии И.С. Воробьёва, где присутствует наиболее полная на сегодняшний день антология советских кантатно-ораториальных сочинений, содержатся лишь два упоминания о данном опусе – в перечислениях. (См.: *Воробьёв И.С. Кантата и оратория как жанровая доминанта «большого стиля» советской музыки // Воробьёв И.С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). Исследование. СПб.: Композитор, 2013. Ч. III. С. 288–616; 316, 342).*

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1930.
- 2 Асафьев Б.В. Моя творческая работа в Ленинграде в первые годы Великой Отечественной войны [на материале доклада, сделанного на заседании Сектора музыки Института истории искусств АН СССР] // Советская музыка. 1946. № 10. С. 89–96.
- 3 Асафьев Б.В. Из писем к жене, 1928 год; «Я бы хотел их выпустить отдельной книжкой!..» (семь статей из-за границы, 1928 год) / Публ. М.Г. Козловой // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3 / Сост. и ред. Т.Н. Ливановой. М.: Всесоюз. изд-во «Сов. композитор», 1982.
- 4 Б. Асафьев о себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 316–508.
- 5 Вольман Б.Л. Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства. Л.: Музгиз, 1961.
- 6 Воробьев И.С. Кантата и оратория как жанровая доминанта «большого стиля» советской музыки // Воробьев И.С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). Исследование. СПб.: Композитор, 2013.
- 7 История русской музыки в 2 томах / Под ред. М.С. Пекелиса. Кафедра истории музыки народов СССР Моск. Гос. консерватории. М.-Л.: Музгиз, 1940.
- 8 Гозентуд А.А. «Мазепа» на сцене Киевского ордена Ленина театра оперы и балета // Советская Украина (Киев). 1938. 4 февраля.
- 9 Гозентуд А.А. О романтическом балете. («Бахчисарайский фонтан» на сцене Киевского ордена Ленина театра оперы и балета) // Советская Украина (Киев). 1938. 15 мая.
- 10 Гроссман [Васина-Гроссман] В.А. Три цикла романсов на стихи Лермонтова [Б.В. Асафьева, Ю.С. Бирюкова, Н.Я. Мясковского] // Советская музыка. 1940. № 1. С. 52–55.
- 11 Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / Лит. ред. и вст. статья Ю.И. Слонимского. М.: Изд-во «Искусство», 1966.
- 12 Люком Е.М. Итоги ленинградского балетного сезона // Советское искусство. 1938. № 107 (513), 14 августа.
- 13 Михайлова Е.А. Материалы к творческой биографии А.Д. Каменского // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2018. № 2 (54). С. 29–33.
- 14 Риман Г. Упрощенная гармония. Учение о тональных функциях аккордов / Пер. с нем. с примеч. Ю.Д. Энгеля. М.: Изд-во П. Юргенсона, 1901.
- 15 Хубов Г.Н. Опера в Киеве и Харькове // Советская музыка. 1938. № 7. С. 54–61.
- 16 Шереметьевская Н.Е. Длинные тени. О времени, о танце, о себе. М.: Редакция журн. «Балет», 2007.

## REFERENCES

- 1 *Asaf'yev B.V. Muzikal'naya forma kak process [Musical Form as a Process].* Moscow: Gos. izd-vo, Muz. sektor [State Publishing House, Music Section], 1930.
- 2 *Asaf'yev B.V. Moya tvorcheskaya rabota v Leningrade v pervie godi Velikoy Otechestvennoy voyni [My Creative Work in Leningrad in the Early Years of the Great Patriotic War] // Sovetskaya muzika [Soviet Music].* 1946. No. 10. P. 89–96.
- 3 *Asaf'yev B.V. Iz pisem k zhene, 1928 god; 'Ya bi khotel ikh v'ipustit' otdel'noy knizhkoy!..' (sem' statey iz-za granici, 1928 god) [From the Letters to His Wife: 'I would like to publish them as a separate book!..' (Seven Articles from Abroad, 1928)] / Published by M.G. Kozlova // Iz proshlogo sovetской muzikal'noy kul'turi [From the Past of Soviet Music Culture]. Issue 3 / Compiled and edited by T.N. Livanova. Moscow: Sovetskii Kompozitor, 1982.*
- 4 *B. Asaf'yev o sebe [B. Asaf'yev About Himself] // Vospominaniya o B.V. Asaf'yevе [Recollections of B.V. Asaf'yev] / Ed. by A.N. Kryukov. Leningrad: Muzika, 1974. P. 316–508.*
- 5 *Vol'man B.L. Gitara v Rossii. Ocherk istorii gitarnogo iskusstva [The Guitar in Russia. An Essay of the History of the Art of Guitar].* Leningrad: Muzgiz, 1961.
- 6 *Vorob'yëv I.S. Kantata i oratoriya kak zhanrovaya dominanta 'bol'shogo stilya' sovetской muziki [Cantata and Oratorio as the Genre Dominants of the 'Grand Style' of Soviet Music] // Vorob'yëv I.S. Socrealisticheskii 'bol'shoy stil' v sovetской muzike (1930–1950-e godi). Issledovanie [The Socialist-Realist 'Grand Style' in Soviet Music (1930–50s). A Study]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2013.*
- 7 *Istoriya russkoy muziki v 2 tomakh [A History of Russian Music in 2 volumes] / Ed. by M.S. Pekelis. Moscow State Conservatoire, Chair of the History of the Music of the Peoples of the USSR. Moscow and Leningrad: Muzgiz, 1940.*
- 8 *Gozenpud A.A. 'Mazepa' na scene Kievskogo ordena Lenina teatra operi i baleta [Mazepa in the Kyiv Opera and Ballet Theatre] // Sovetskaya Ukraina [Soviet Ukraine] (Kyiv). 1938. 4 February.*
- 9 *Gozenpud A.A. O romanticheskom balete. ('Bakhchisarayskiy fontan' na scene Kievskogo ordena Lenina teatra operi i baleta) [About the Romantic Ballet (*The Fountain of Bakhchisaray* in the Kyiv Opera and Ballet Theatre)] // Sovetskaya Ukraina [Soviet Ukraine] (Kyiv). 1938. 15 May.*
- 10 *Grossman [Vasina-Grossman] V.A. Tri cikla romansov na stikhi Lermontova [B.V. Asaf'yeva, Yu.S. Biryukova, N. Ya. Myaskovskogo] [Three Vocal Cycles to Lermontov's Poems (by Asaf'yev, Biryukov, and Myaskovsky)] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1940. No. 1. P. 52–55.*
- 11 *Lopukhova F.V. Shest' desyat let v balete. Vospominaniya i zapiski baletmeystera [Sixty Years in Ballet. Recollection of a Choreographer] / Edited and prefaced by Yu.I. Slonimsky. Moscow: Iskusstvo, 1966.*
- 12 *Lyukom E.M. Itogi leningradskogo baletnogo sezona [Review of the Leningrad Ballet Season] // Sovetskoe iskusstvo [Soviet Arts]. 1938. No. 107 (513), 14 August.*
- 13 *Mikhaylova E.A. Materiali k tvorcheskoy biografii A.D. Kamenskogo [Materials for A.D. Kamensky's Creative Biography] // Musicus. Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii im. N.A. Rimskogo-Korsakova [Musicus. Bulletin*

of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatoire]. 2018. No. 2 (54).  
P. 29–33.

- 14 *Riman G.* [Riemann H.] Uproshchënnaya garmoniya. Uchenie o tonal'nikh funkciyakh akkordov [Simplified Harmony. A Theory of the Tonal Functions of Chords] / Translated from German by Yu.D. Èngel'. Moscow: P. Jurgenson, 1901.
- 15 *Khubov G.N.* Opera v Kieve i Khar'kove [Opera in Kyiv and Kharkiv] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1938. No. 7. P. 54–61.
- 16 *Sheremet'evskaya N.E.* Dlinnie teni. O vremeni, o tance, o sebe [Long Shadows. On the Times, on the Dance, on Myself]. Moscow: Editorial Team of the Journal *Balet*, 2007.



**Ключевые слова**

М.В. Юдина, И.С. Стравинский, приезд Стравинского в СССР, «Диалоги» Стравинского, К.Ю. Стравинская, П.П. Сувчинский, Р. Крафт.

*Кривицкая Е.Д.*

# История одного разочарования

Возвращение И.Ф. Стравинского на родину в 1962 году стало катализатором важных культурных процессов в СССР. Среди людей, принимавших активное участие в подготовке визита и торжествах в честь Стравинского, была пианистка М.В. Юдина. Документы, приведенные в статье, раскрывают малоизвестные факты и проясняют контекст событий, происходивших во время пребывания Стравинского в Москве и Ленинграде. Его приезд в СССР и личное знакомство с Юдиной принесли ей разочарование, причины которого она объясняет в переписке с П.П. Сувчинским. Также впервые публикуется полная версия письма Юдиной к К.Ю. Стравинской, племяннице композитора, где обсуждается история перевода на русский язык и публикации «Диалогов» Стравинского с Р. Крафтом в СССР, послуживших причиной разрыва отношений Юдиной со Стравинской. Письмо, хранившееся 45 лет в личном архиве, было предоставлено для публикации Фондом Ф.И. Стравинского и его сыновей.

**Key Words**

Mariya Yudina, Igor Stravinsky, Stravinsky's visit to the Soviet Union, Stravinsky's *Dialogues*, Kseniya Stravinskaya, Petr Suvchinsky (Souvtchinski). Robert Craft.

*Evgeniya Krivitskaya*

**A History of One Disappointment**

Igor Stravinsky's return to his homeland in 1962 gave rise to some important cultural processes in the Soviet Union. The pianist Mariya Yudina was among those who took active part in the preparation of Stravinsky's visit and in the celebrations in his honour. The documents cited in the article reveal little-known facts and clarify the context of the events that took place during Stravinsky's stay in Moscow and Leningrad. Yudina's personal meeting with Stravinsky ended in a disappointment, the reasons of which she explained in her correspondence with Petr Suvchinsky (Souvtchinski). The article contains the first complete publication of Yudina's letter to Kseniya Stravinskaya (the composer's niece), in which the history of the Russian version of Stravinsky's *Dialogues* with Robert Craft is discussed; this ultimately led to the break in relations between Yudina and Stravinskaya. The letter, stored for 45 years in the personal archive, was provided for publication by Stravinsky Family Fund.

Книга «И. Стравинский. Диалоги», увидевшая свет в 1971 году, по праву считается одной из основополагающих в русской стравинскиане. История ее издания подробно изучена и описана в четвертом томе Собрания сочинений Михаила Друскина (под редакцией Л.Г. Ковнацкой)<sup>1</sup>. Если кратко суммировать канву событий, то она такова: подстрочный перевод текстов сделала Вера Александровна Линник<sup>2</sup>. Машинопись эта, как можно предположить, обошла узкие музыкантские круги, возможно через племянницу Стравинского Ксению Юрьевну машинопись попала к Друскину<sup>3</sup>. Людмила Ковнацкая опубликовала отзывы уважаемых музыкантов, которые (забегая вперед нашего повествования) свидетельствуют не только о значительности издания, но и констатируют его высокое научное качество. Так, музыковед Валентина Конен писала Друскину:

- 1 *Друскин М.* Собрание сочинений в 7 томах. Том 4. Игорь Стравинский / Редактор-составитель Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2009.
- 2 Вера Линник (1903–1979) – жена физика, академика В.П. Линника. Переводами с английского языка занималась в качестве хобби. См.: *Друскин М.* Собрание сочинений в 7 томах. Том 4. С. 407.
- 3 2 июня 1967 года Ксения Стравинская пишет дяде: «Сегодня ко мне обратился профессор М.С. Друскин. Ты с ним встречался в Ленинграде в 1962 году. Он – ответственный редактор “Диалогов”, однотомника [публикуемого] с некоторыми сокращениями. Михаил Семенович просит тебя написать коротенькое обращение к советским читателям. Книга пойдет по всему Союзу и будет так хорошо, если ей будут предпосланы твои непосредственные слова. Я тоже от себя очень прошу об этом». В ответ композитор написал: «...Мой возраст разрешает мне не давать обещаний, в исполнении которых я не уверен; поэтому и ты сама не жди от меня известий, ибо не знаю, смогу ли я тебе написать письмо, которое тебя заинтересует: такое письмо берет время, а его как раз у меня нет. По той же причине профессору Друскину не могу сочинить вступительную статью к “Диалогам”, как он о том просит, очень сожалею и извиняюсь. Всем твоим и Шуре сердечные поцелуи, а тебе кроме этого и объятия. Твой дядя Игорь Стр[авинский]». Письмо от 12 июня 1967 года. Цит по: *Стравинская К.* О И.Ф. Стравинском и его близких. М.: Музыка, 1978. С. 193–194.

Если бы за всю жизнь Вы не издали ничего, кроме этой книги, то этого было бы более чем достаточно, чтоб заслужить вечную благодарность теперешних и будущих советских музыковедов — и вообще музыкантов. Убедена в том, что это — самый значительный литературный опус, вышедший у нас за последние десятилетия. Для каждого, кто прочитает его, обозначится рубеж, после которого не возможен будет возврат к старому строю мысли<sup>4</sup>.

«Перевод — превосходный, — писал Друскину друг Стравинского Петр Сувчинский, — но главное — Ваш стиль изложения, общий “ТОН” книги и Ваши суждения об И.Ф. Стравинском — удивительно верны и передают не знающим (не знавшим) его — живой облик и образ его удивительной личности»<sup>5</sup>.

Говоря об истории публикации «Диалогов» в СССР часто упоминают и имя Марии Юдиной, которая мечтала об издании «Диалогов» к приезду Стравинского в 1962 году, но этот проект не состоялся. М.В. Юдина предпринимала различные шаги и далее, обсуждала эту тему в переписке со своими друзьями. Так, 20 октября 1962 года, она пишет П.А. Вульфусу<sup>6</sup>:

С нашей совместной работой, т.е. переводом «Диалогов» Игоря Федоровича следует спешить, вернее, — не стоит медлить. Так бывает всегда — когда нечто становится общим «достоянием», все протягивают к нему руки, не всегда «правомерно» в нравственном и фактически-осведомленном отношении; я же отдала музыке и личности Стравинского много сил, времени, возможного для меня внимания и труда, и у меня нет причин уступить эту тему первому встречному. Вся сложность в незнании мною (или почти незнании) английского языка, но ведь есть немецкие и французские переводы — «авторизованы» <...> Мне кажется, следует привлечь Нину Платоновну Панаеву, чьи некоторые переводы «Диалогов» имелись на нашей выставке: она имеет солидные профессиональные филологические знания, соответствующий диплом, некоторые музыкальные знания и безграничную добросовестность <...> Однако придется переждать несколько, пока я получу из США или Англии английский текст. Ни у кого я брать не могу и не хочу, тем более у Ксении Юрьевны Стравинской-Яковлевой, ибо все эти истории (странные) с переводом этой академической дамы по фамилии Линник — тесным образом с Ксенией Юрьевной связаны, если бы переводы составила Ксения Юрьевна сама, или любой из родственников Игоря Федоровича, — разумеется, я бы сложила перо и оружие, но это не так, никто из них не претендует на литературно-музыковедческие работы,

<sup>4</sup> Друскин М. Собрание сочинений в 7 томах. Том 4. С. 416.

<sup>5</sup> Там же. С. 417.

<sup>6</sup> Павел Николаевич Вульфус (1908–1977), музыковед, профессор ленинградской консерватории.

что именно связывает их всех с госпожой Линник, нас абсолютно не касается, она отнюдь не Стравинская<sup>7</sup>.

Вслед за этим, 9 ноября 1962 года, Юдина написала письмо Олегу Коловскому, директору Ленинградского отделения «Музгиза», ставшего в 1964 году самостоятельным издательством «Музыка»:

Многоуважаемый Олег Павлович! Мой будущий «соавтор» и мой будущий «редактор», – т.е. мои коллеги – Павел Николаевич Вульфус и Валерьян Михайлович Богданов-Березовский<sup>8</sup> передали мне, что Вы сочувственно отнеслись к проекту переводов «Диалогов» Игоря Федоровича Стравинского с Робертом Крафтом... Десятки тем из «Диалогов», вчитываясь в них в разных изданиях, я буквально знаю наизусть и как бы «мыслю» ими. Поэтому, мне представляется, за мною и приоритет перевода... Итак, я полагаю, – сие мое послание явится для Вас моей «Авторской заявкой». Многие варианты экземпляров Диалогов у меня имеются, все прочее мне быстрехонько пришлют или многочисленные зарубежные друзья, коим и я посылаю желаемые ими наши книги, – и, конечно, сами авторы – Стравинский и Крафт. И так, многоуважаемый Олег Павлович, – я часто бываю в Ленинграде, – с концертами и без них, но если потребуюсь для заключения договора или для собеседования, Вы всегда меня можете вызвать...<sup>9</sup>

Тем не менее желание Юдиной не реализовалось. Неожиданный свет на историю соперничества за право издания «Диалогов» и ее финал проливает письмо Юдиной, адресованное Ксении Стравинской. Письмо написано в 1968 году, за три года до фактического выхода «Диалогов». Тем самым подтверждаются свидетельства, согласно которым подготовка книги тянулась около четырех лет: редактор-составитель издания Михаил Друскин был вынужден постоянно вносить изменения из-за придирок цензуры.

<sup>7</sup> Цит. по: «Я всегда ищу и нахожу Новое...» Неизвестная переписка Марии Юдиной / Ред. Тумаринсон Л.Л. СПб.: Нестор-История, 2022. С. 358.

<sup>8</sup> Валериан Михайлович Богданов-Березовский (1903–1971) – советский композитор, музыковед, балетовед, педагог. В 1951–1962 годах – заведующий репертуарной частью Ленинградского Малого оперного театра, в 1969–1971 годах – главный редактор Ленинградского отделения издательства «Советский композитор».

<sup>9</sup> Цит. по: «Можно ли еще длить незнание сего блистательного документа эпохи?» / Вступительная статья, публикация и комментарии Е. Титовой // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 194–195.

Автограф письма хранился все годы в архиве К.Ю. Стравинской, в Фонде Ф.И. Стравинского и его сыновей<sup>10</sup>.

Москва, 24 – I – 68

Дорогая Ксения Юрьевна,

Благодарю Вас за память и поздравление. В свою очередь шлю Вам запоздалые, но самые добрые новогодние и рождественские пожелания. Простите опоздание. Нынче так сложилось, что всем и всё пишу с опозданием, вообще-то считаю, что лишь бы написать еще в январе – самый, что ни на есть праздничный месяц.

Если вы довольны переездом, то поздравляю Вас! Даже как-то жаль, что Вы уехали из дома, где жил сам Игорь Федорович<sup>11</sup>, вся его семья, Тамара Платонова Карсавина, Ольга Семеновна Преображенская и другие замечательные личности той эпохи. Но, значит, переезд сей, как говорится, «назрел»!

Я долгое время была под тяжелым впечатлением печатания «Диалогов» Игоря Федоровича «в переводе» госпожи Линник... Заявка на издание в моем переводе и с редакцией Валерьяна Михайловича Богданова-Березовского, столько потрудившегося ради творчества вашего гениального дядюшки, лежала в ленинградском отделении издательства<sup>12</sup>...

Было два издательства: «Музыка» – бывший «Музгиз» и «Советский композитор», они то «сливались», то «разливались»...В одни из этих динамических моментов, издание этого перевода, видимо, и реализовалось. Мне известна сногсшибательная активность госпожи Линник. Многие замечательные люди, штурмованные ею ради положительных отзывов ее деятельности – уже скончались за это время. Все это мне настолько чуждо и, простите, отвратительно, что я больше не стану об этом упоминать. Как говорится: «Кто смел, тот и съел», кажется, имеются и более эффектные пословицы – народная мудрость – на эту тему.

<sup>10</sup> Письмо было опубликовано с купюрами в издании: *Юдина М.В.* Перед лицом Вечности: Переписка 1967–1970 гг. / сост. А.М. Кузнецов. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. С. 100–101. В настоящей статье публикуется полностью по автографу. Орфография и знаки препинания расставлены в соответствии с современными правилами.

<sup>11</sup> О квартире на Крюковом канале в Петербурге/Ленинграде см.: *Козаченко-Стравинская А.* Одиннадцать историй из кипарисового сундука. История 4. Вид из «комнаты Петрушки» // Музыкальная жизнь. 2022. № 4.

<sup>12</sup> Как мы видели из процитированного выше письма от 9 ноября 1962 года, это было лишь «заявление о намерениях».

Всякий человек, идущий прямыми путями (как ваш покорный слуга) неизбежно сталкивается с персонажами, подобными госпоже Линник, идущими путями иными. Но, увы, она Ваш — если не друг, то добрая знакомая<sup>13</sup>, и этот факт кладет незаполняемую брешь в наших, милая Ксения Юрьевна, отношениях. Могли ли Вы, племянница великого Автора, мною впервые (после «30-летнего занавеса») вновь триумфально включенного в советскую и русскую музыкальную жизнь — могли ли Вы апеллировать к совести госпожи Линник — я не знаю<sup>14</sup>. Но что случилось, то случилось, и поскольку случившееся необратимо — то мы с Вами и Вашей милой семьей, Александром Александровичем, дочерью, зятем (простите, их имена запамтовала!!)<sup>15</sup> и внуком Игорьком — прощаемся навсегда. Это отнюдь не «мечь»\*... Это — невозможность общения при утрате ключа к нему.

Храни Вас Господь.

Уважающая Вас

М.В. Юдина

Благодарю Вас за прежнюю дружбу.

P.S. Привет 1) достопочтеннейшей Кире Николаевне<sup>16</sup> 2) человеку несравнен-

- <sup>13</sup> К.Ю. Стравинская писала дяде Игорю 2 апреля 1962 года: «Я узнала от Марии Вениаминовны, приезжавшей в Ленинград к премьерке твоих балетов, что ты уже вернулся из турне, и поэтому пишу тебе. Большое, большое тебе спасибо и за твое письмо с фотографиями, и за две книги “Диалогов” из Лондона. Я не знаю английского языка, но моя знакомая перевела твои книги. Сейчас эти переводы отпечатываются на машинке, и я смогу дать их прочесть своим друзьям и знакомым». URL: <https://opentextnn.ru/old/music/personalia/stravinsky/index.html?id=3566> (дата обращения: 26.11.2023).
- <sup>14</sup> Сама К.Ю. Стравинская прокомментировала это так: «Вера Александровна Линник — мой большой друг. Все, что ей приписывает Мария Вениаминовна Юдина, даже близко не похоже на истину. Я знаю каждый ее шаг в ее работе над переводом “Диалогов”. Без боли не могу читать эти места...». См.: Юдина М.В. Перед лицом Вечности: Переписка 1967–1970 гг. С. 101.
- <sup>15</sup> Александр Александрович Яковлев (1909–1997), супруг К.Ю. Стравинской. Дочь, Елена Александровна (1932–2015), Всеволод Петрович Степанов (р. 1943–2018), ее муж, внук Игорь (1958–1989).
- <sup>16</sup> Кира Николаевна Липхарт — сотрудник литературной части и заведующая Музеем Ленинградского Малого оперного театра. Юдина общалась с ней в связи с подготовкой выставки к приезду И.Ф. Стравинского в СССР в 1962 году. См. подробнее: Михайлова Е. «Всемирная демонстрация творчества Игоря Фёдоровича»: Мария Юдина и выставка к приезду Стравинского в СССР // Музыкальная академия. 2022. № 1. С. 70–81.



ного благородства Борису Ивановичу Загурскому<sup>17</sup> з) И красавице Норочке<sup>18</sup>, если вы их увидите.

\* Мечь мне абсолютно чужда и здесь неуместна! И деяния госпожи Линник – не Ваши деяния, разумеется! Но есть деяния и впечатления, от них как-то сразу, хирургически «замыкаются» те или иные личные контакты... Увы, увы... Простите меня, но я лично иначе не могу.

В этом письме есть примечательная фраза, касающаяся амбиций Юдиной в вопросе о ее роли и миссии в истории приезда Стравинского «в гости, на родину», слова о том, что именно Юдина «впервые (после “30-летнего занавеса”) вновь триумфально» включила композитора «в советскую и русскую музыкальную жизнь».

Об этом «чувстве монополии» пишет и в набросках к своей книге «О И.Ф. Стравинском и его близких» (1978) К.Ю. Стравинская:

Мне хочется особо рассказать про Мар[ию] Вен[иаминовну] Юдину. М.В. большой музыкант и очень своеобразного склада человек. М.В. человек очень передовых музыкальных вкусов и особенно в последние годы почитала исключительно (чтобы не сказать фанатично) музыку Стравинского. Она не скрывала этого своего пристрастия даже в те годы, когда Стравинский был под запретом. Где возможно, она пропагандировала его музыку. М.В. – исполняла (то есть знала) все фортепианные вещи Стравинского.

Познакомились мы с ней осенью 1961 года М.В., оказывается, узнала о моем существовании от Богданова-Березовского. Она позвонила мне в один из приездов в Л[енинград] и сказала, что хочет навестить меня и познакомиться. Я была, конечно, польщена (хотя знала, что это относится ко мне «рикошетом») и выразила свою радость. М.В. просидела у меня пару часов, потом я навестила ее в гостинице. 10/1 62 г. в Ленинградском союзе композиторов состоялся организованный М.В., вечер музыки Стравинского. Вам члены нашей семьи были приглашены. Было полно [народа], и все с интересом слушали.

М.В. принимала также участие в постановке «Орфея» в Малом оперном театре в Л[енинград]е. Она уговорила руководство присоединить этот балет к «Петрушке» и «Жар-птице» и достала партитуру. Премьера состоялась 26/III 62 года. Тогда же она договорилась, предварительно, с зав. музеем Малого оперного

<sup>17</sup> Борис Иванович Загурский (1901–1968) – музыковед, автор монографии о М.И. Глинке и многих статей, посвященных истории музыки и музыкальной жизни Ленинграда, Заслуженный деятель искусств РСФСР. С 1931 года Загурский был помощником директора Ленинградской консерватории, в 1936–1938 годах стал ее директором, затем (в 1938–1941 годах и в 1944–1951 годах) занимал должность начальника Управления по делам искусств Ленинградского городского совета. В 1951–1961 годах возглавлял Ленинградский Малый оперный театр.

<sup>18</sup> Неустановленное лицо.

театра об организации выставки, посвященной Стравинскому в связи с его приездом. По инициативе М.В. Шапорина<sup>19</sup> перевела «Хронику моей жизни» Стравинского. М.В. должна была написать предисловие. Словом М.В. как бы принадлежала «монополия» на популяризацию творчества Стравинского. Возможно, это было ее моральное право, но на деле получилось совсем не так...  
...При всех ее странностях я привязалась к М.В., дорожу ее расположением и никогда не забуду, чем я ей обязана: ее вниманием и расположением ко мне, и тем, как она мне помогала во время встречи с дядей...<sup>20</sup>

Ощущение привилегированности, особого права на Стравинского могло возникнуть у Юдиной благодаря ее личной переписки с композитором, хотя нельзя сказать, что она была единственным адептом творчества Стравинского в СССР. Что касается ее репертуара, то она стала активно учить и включать его сочинения фактически с начала 1960-х годов. В письме П.П. Сувчинскому от 10 октября 1959 года Юдина сама перечислила, что на тот момент исполняла из музыки композитора:

Я несчетное число раз в Ленинграде – с восторгом – играла «Свадебку» с двумя другими молодыми пианистами – сперва с Шостаковичем (!!), затем с Гавриилом Поповым. Я должна была в одном известном, но потом распавшемся театральном (оперном) коллективе «сдать» – Эдипа! – т.е. готовить всех певцов и играть (там не было оркестра...)<sup>21</sup>.

Об ограниченной доле музыки Стравинского в репертуаре Юдиной до 1962 года замечает и К.В. Зенкин, указывая кроме «Свадебки» еще «исполнение партии фортепиано в нескольких камерных вокальных сочинениях в 1930 году»<sup>22</sup>. Он также ставит вопрос о том, что Юдина так и не включила в свой репертуар такое яркое с пианистической точки зрения произведение, как три фрагмента из балета «Петрушка», и уточняет, что лишь с 1959 года она стала играть Концерт для двух фортепиано, с 1960-го – Сонату и Серенату, с 1961-го – Концерт для фортепиано и духовых и Сонату для двух фортепиано, в 1962 году приняла участие в исполнении Септета (позднее он был записан)<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Любовь Яковлева-Шапорина (1879–1967) – российская художница и переводчица. Супруга композитора Ю. Шапорина.

<sup>20</sup> Благодарю за знакомство с рукописью Фонд Ф.И. Стравинского и его сыновей. Публикуется впервые.

<sup>21</sup> Цит. по: «Я всегда ишу и нахожу Новое...». С. 186.

<sup>22</sup> Зенкин К. Мария Юдина в общении с Игорем Стравинским // «Я всегда ишу и нахожу Новое...». С. 467.

<sup>23</sup> Там же. С. 476.

Известно, что у Марии Вениаминовны остался горький осадок и чувство неудовлетворенности тем, что ее усилия не были в должной мере оценены и награждены аплодисментами. Это отчетливо высказано ею в переписке с Сувчинским уже после отъезда Стравинского из СССР. Приведем некоторые цитаты. 7 января 1963 года Сувчинский писал Юдиной:

Вчера получил длинное рождественское письмо от Игоря Федоровича. Он удивлялся, что со времени его пребывания в Москве — он не имел от Вас ни единой строчки. Насчет И.Ф. — я бы хотел Вам сказать следующее, его так же легко «перелюбить», как и «недолюбить». На самом деле в отношениях с ним — нужно раз и навсегда исключить всякую психологию. Высочайший уровень его творческой личности и всегда удивляющие противоречия его натуры (сейсмографическая восприимчивость одних центров и парализованность — других) — обуславливают все «контакты» с ним. Его прежде всего (и только) нужно любить как чудо...<sup>24</sup>

Что на Стравинского «нельзя обижаться», Сувчинский вновь напоминает в письме от 16 февраля 1963 года<sup>25</sup>. На что получает категоричную отповедь Юдиной.

...Вы пишете, что понимаете, что «произошло» между нами двумя... Вы, дорогой Петр Петрович, понимаете вообще все! Но не «произошло» ровным счетом — ничего! Просто — по ряду мелких штрихов, — пронизательность его и именно, как Вы писали о нем, его «бывалость» — дала ему понятие о моем официальном положении у нас... И он решил... быть внешне от меня... подальше... Быть может, гений иного склада... решил бы именно поэтому именно наоборот!! Но старая скучная история «сократо-шекспиро-бальзако-лесковская» — ему безынтересна, и punctum [точка — лат.]... Я не позволю себе «подглядывать недостатки» великого человека; они, увы, зовутся «человекоугодие». Но не мне грешной критиковать его, из грешных первый «есмь аз», и этим все сказано... Но сердце остыло, и рука писать — ни ему, ни увядшей Артуровне <...> — не поднимается!..<sup>26</sup>

Пронизательность не подвела Юдину: действительно Стравинский и его свита поняли, что она является маргинальной личностью в советском обществе. Однако, как можно судить по дневнику Роберта Крафта, изданному в одном из томов «Диалогов», воспринималось это с юмором и долей отстраненности:

<sup>24</sup> Цит. по: Петр Сувчинский и его время / Редактор-составитель А. Бретаницкая. М.: Композитор, 1999. С. 371.

<sup>25</sup> Там же. С. 373.

<sup>26</sup> Письмо от 24 сентября 1963 года. Там же. С. 375.

Концерт Септета и Октета И.С. и выставка «Стравинскиана» в Союзе композиторов. Пятьсот гостей собираются в обшитой дубовыми панелями библиотеке под большими изображениями Чайковского, Мусоргского, Глинки, Глазунова, Ленина. Инструменталисты — все студенты — великолепны, но темпы их нестабильны, а финал Октета исполняется быстрее, чем мы предполагали. Ко всему прочему, музыка останавливается ровно в том месте, где в чьей-то старой записи обрываются стороны, хотя фраза находится в середине произведения. Для Септета профессор Мария Юдина выходит к роялю, она играет мастерски и уверенно, хотя музыка, во всяком случае, Жига, имеет здесь мало смысла и не может понравиться публике, какими бы искренними ни были аплодисменты. Это ночь славы Юдиной. Она сопровождает И.С. по выставке, слушает Октет, сидя рядом с ним, принимает его «смирненно» на сцене в конце. Возможно, ее собственное сценическое поведение было заимствовано у Клемперера. Она не кланяется и не улыбается, а на самые энергичные аплодисменты она встречает пустяковым кивком. Она, по слухам, крестится перед игрой, причем со страстной демонстрацией (так говорят), и можно предположить, что советские зрители, как видно, не сочувствуют этому. Она читает импровизированные лекции, или стихи Пастернака, и однажды остановилась на сонате Прокофьева, сказав: «Я не могу продолжать это после Бетховена». Юдина несла знамя И.С. в Советском Союзе дольше, чем кто-либо, а в последние годы, через парижского друга И.С. Пьера Сувчинского она общается со Штокхаузеном и другими композиторами того же поколения. Неудивительно, что она не очень хорошо уживается с властями Союза композиторов, и когда сегодня, на их на званом обеде, она достает из-под стола книгу и пытается заставить их слушать, как она читает религиозную философию, на нее с обеих сторон раздаются резкие выражения неприязни. Стравинскиана Юдиной заполняет стены и стеклянные витрины в нескольких комнатах, а также включает фотографии Шёнберга, Берга и Веберна, которые, вероятно, впервые увидели свет в СССР. После сегодняшнего концерта она летит в Москву, чтобы сыграть Фортепианный концерт И.С., а затем возвращается сюда для очередного выступления в понедельник. В профиль, играя, она чем-то похожа на мое представление о Бахе без парика. Полное лицо, на улице с ней трость и саквояж, из которого она вечно достает книги, баночки с медом, конфеты, стихи Пастернака — она выглядит как (она и есть) доктор философии<sup>27</sup>.

С годами обида не утихает: в письме к Сувчинскому от 5–6 ноября 1965 года Юдина вновь возвращается к этой теме:

...И безмолвие Игоря Федоровича с Крафтом — тоже — глубокое безразличие к человеку, другу, почитателю... и это — наша взаимосвязь — не может не исчез-

27 Dialogues and a Diary. Igor Stravinsky and Robert Craft. Garden City, N.Y.: Doubleday. 1963. P. 252–253. Перевод с английского Е.Д. Кривицкой. Публикуется впервые.

нуть тоже... вернее,— «растаять»... И снова: «Какая житейская сладость...»<sup>28</sup> — Но эта-то сладость — «Выставка» обходится мне, увы — до сих пор непросто... Надо же когда-либо несколько высказаться... Увы... — В Малом Оперном было все организовано великолепно — вся поднятая мною работа: был Театральный музей, превосходные, знающие «специфику» ставок — люди — мои помощники; была забота о моем пребывании в Ленинграде, о моих поездках взад и вперед... Ко мне прислушивались, но, увы, изменить режиссуру, художников и скучного дирижера я была не в силах; обо все этом я писала; важен был самый факт этих постановок... В Доме композиторов было трудно со средствами (я их не виню — ленинградцев...). Хренников обещал вскоре все «развернуть» — «в большом масштабе» в Москве; всю мою работу, и, конечно, — как Вы знаете, — после отъезда Игоря Федоровича — все кончилось; наша выставка висела в Ленинграде, много посещалась, очень много — в Москве не было ничего... — На этой выставке впервые — где бы то ни было, мною был дан — «Стравинский-мыслитель», то есть были «нашрифтованы» его мысли, высказывания — из «Хроник», «Диалогов», «Поэтики», они висели, комментируя изобразительные матерьялы. Работало день и ночь несколько художников — специалистов по шрифтам; тексты мы выбирали дни и поздние вечера напролет, переводили с 3-х языков, мои друзья, коллеги и я, всего 6 человек; все работали бесплатно... Мой гонорар уходил на гостиницу и разъезды... «Шрифтовики» скромно оплачивались; к самой экспозиции (тут уж и дни, и ночи) были мною привлечены и другие люди, из молодежи — бесплатно, в основном; я до сих пор еще не со всеми расплатилась, выплачивая то или иное систематически; между прочим, смогла меня частично ссудить на все это дело и сестра Усачевского, Наталья Алексеевна, милая скромная дама; с ней я давным-давно расплатилась полностью, конечно... <...> Вот, через много времени, дорогой, глубокоуважаемый Петр Петрович, пришлось мне отписать Вам обо всем этом. Все это уже устарело, но не совсем — у меня с некоторыми людьми пошатнулись добрые отношения — несколько... они считают всю эту «стравинсиаду», принесшую мне столько трудностей и... долгов — неправомерным моим безрассудством... Я так не думаю, но... *un rei* [немного — фр.] — изнемогаю... — В конце концов, я, с Божьей Помощью, уповаю — все привестись «в норму», как теперь говорят... Увидим. Простите некоторое сетование...<sup>29</sup>

Звеном в этом желании отторгнуть все, что ассоциировалось с развенчанным кумиром, видится и процитированное выше письмо Юдиной к К.Ю. Стравинской. Прекращение отношений для Юдиной означало, по-видимому, окончательный разрыв связующей нити с творцом, который, как человек так ее разочаровал, не оценив преданности и не выделив ее как апостола из толпы.

<sup>28</sup> Начало используемого в православном богослужении канона Иоанна Дамаскина (ок. 700–754).

<sup>29</sup> Петр Сувчинский и его время. С. 380–381.

**ЛИТЕРАТУРА**

- 1 *Друскин М.* Собрание сочинений в 7 томах. Том 4. Игорь Стравинский / Редактор-составитель Л.Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2009.
- 2 *Козаченко-Стравинская А.* Одиннадцать историй из кипарисового сундука. История 4. Вид из «комнаты Петрушки» // Музыкальная жизнь. 2022. № 4.
- 3 *Михайлова Е.* «Всемирная демонстрация творчества Игоря Фёдоровича»: Мария Юдина и выставка к приезду Стравинского в СССР // Музыкальная академия. 2022. № 1. С. 70–81.
- 4 «Можно ли еще длить незнание сего блистательного документа эпохи?» / Вступительная статья, публикация и комментарии Е. Титовой // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 193–196.
- 5 *Петр Сувчинский и его время* / Редактор-составитель А. Бретаницкая. М.: Композитор, 1999.
- 6 *Стравинская К. О И.Ф. Стравинском и его близких.* М.: Музыка, 1978.
- 7 *Юдина М.В.* Перед лицом Вечности: Переписка 1967–1970 гг. / сост. А.М. Кузнецов. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013.
- 8 «Я всегда ищу и нахожу Новое...» Неизвестная переписка Марии Юдиной / Ред. Л. Тумаринсон. СПб.: Несгор-История, 2022.
- 9 *Dialogues and a Diary. Igor Stravinsky and Robert Craft.* Garden City, N.Y.: Doubleday. 1963.

REFERENCES

- 1 *Druskin M.* Sbranie sochineniy [Collected Works] in 7 volumes. Vol. 4. Igor Stravinskiy [Igor Stravinsky] / Compiled and edited by L. Kovnatskaya. Saint Petersburg: Kompozitor, 2009.
- 2 *Kozachenko-Stravinskaya A.* Odinnadcat' istoriy iz kiparisovogo sunduka [Eleven Stories from a Cypress Trunk]. Istoriya 4. Vid iz 'komnat'i Petrushki' [Story No. 4. A View from 'Petrushka's Room'] // Muzikal'naya Zhizn' [Musical Life]. 2022. No. 4.
- 3 *Mikhaylova E.* 'Vsemirnaya demonstraciya tvorchestva Igorya Fedorovicha': Mariya Yudina i vystavka k priezdu Stravinskogo v SSSR ['A Global Demonstration of Igor Fëdorovich's Work': Mariya Yudina and the Exhibition for Stravinsky's Visit to the Soviet Union] // Muzikal'naya Akademiya [Music Academy]. 2022. No. 1. P. 70–81.
- 4 'Mozhno li eshche dlit' neznanie sego blistatel'nogo dokumenta èpokhi?' ['Is It Tolerable to Continue Ignoring This Brilliant Document of the Epoch?'] / Prefaced, published and commented by E. Titova // Muzikal'naya Akademiya [Music Academy]. 2022. No. 3. P. 193–196.
- 5 Petr Suvchinskiy i ego vremya [Petr Suvchinsky and His Times] / Compiled and edited by A. Bretanitskaya. Moscow: Kompozitor, 1999.
- 6 *Stravinskaya K.* O I.F. Stravinskom i ego blizkikh [About I.F. Stravinsky and His Relatives]. Moscow: Muzyka, 1978.
- 7 *Yudina M.* Pered licom Vechnosti: Perepiska 1967–1970 gg. [In the Face of Eternity: Correspondence of 1967–70] / Compiled by A.M. Kuznecov. Moscow and Saint Petersburg: Centr gumanitarnikh iniciativ [Centre of Humanitarian Initiatives], 2013.
- 8 'Ya vseгда ishchu i nakhozhu Novoe...' ['I Always Look for the New and Find It...'] Mariya Yudina's Unknown Correspondence] / Ed. by L. Tumarinson. Saint Petersburg: Nestor-Istoriya, 2022.
- 9 Dialogues and a Diary. Igor Stravinsky and Robert Craft. Garden City, N.Y.: Doubleday. 1963.



**Ключевые слова**

Женские тенора, тембр, репертуар, церковный хор, переложения, гендерный дисбаланс, женские хоры.

*Никулина А.А.*

# Женщины в церковных хорах: проблемы певческой практики XXI столетия

(Интервью с Е.Н. Садиковой, С.Г. Зверевой,  
С.С. Вилич, О.Е. Мишиной)

В статье исследована тема гендерного дисбаланса в отечественном хоровом образовании и исполнительстве. В современной богослужбной практике и светском любительском исполнительстве мужчин-певцов заметно меньше женщин-певчих. Несмотря на это, мужское однородное хоровое пение более ценится слушателями. Композиторы как в начале XX века, так и сейчас чаще пишут для мужских и смешанных коллективов.

Исследуя церковное пение в России, мы пообщались с опытными хормейстерами, практикующими регентами Православной церкви, исследователями церковно-певческого искусства: Е.Н. Садиковой, С.Г. Зверевой, С.С. Вилич, О.Е. Мишиной. Важными темами наших бесед стали: попытка сохранения репертуара путём переложения широко известных сочинений на однородные женские составы, введение женских голосов в традиционно мужские партии (проблема так называемых женских теноров), слушательское восприятие звучания однородного женского хора, современная хоровая исполнительская практика в России и за рубежом, гендерный дисбаланс в учебных хорах во многих профессиональных заведениях (музыкальных училищах, институтах, консерваториях).

**Nikulina Anna Aleksandrovna,**

PhD Candidate, State Institute for Art Studies

e-mail Annka91@bk.ru

**Key Words**

Female tenors, timbre, repertoire, church choir, arrangements, gender imbalance, female choirs.

*Anna Nikulina*

**Women in Church Choirs: Problems of Singing Practice of the 21<sup>st</sup> Century (Interviews with E. N. Sadikova, S. G. Zvereva, S. S. Vilich, O. E. Mishina)**

The article discusses the topic of gender imbalance in domestic choral education and performance. There are much more female choristers than male ones both in amateur choirs and among the professionals. In spite of this, the audiences prefer homogeneous male singing. The composers now, just as at the beginning of the 20th century, prefer to write for male and mixed choirs.

While researching church singing in Russia, we have contacted experienced choirmasters, practicing preceptors of Orthodox Church, sacred music scholars E.N. Sadikova, S.G. Zvereva, S.S. Vilich, and O.E. Mishina. Our discussions were centered especially on such topics as the attempts to preserve the repertoire through the arrangement of widely known compositions for homogeneous female ensembles, the introduction of female voices into traditionally male parts (the problem of the so-called female tenors), the listeners' attitude towards the sound of a homogeneous female choir, the contemporary choral performance practice in Russia and abroad, the gender imbalance in educational choirs in many professional institutions (music colleges, institutes, and conservatoires).

Проблемы церковного пения на современном этапе описываются многими исследователями с точки зрения эстетики, образования, традиции<sup>1</sup>. Однако ряд важных вопросов по-прежнему поднимается лишь на уровне бытового общения интересующихся и причастных к служению на клиросах, до научной дискуссии дело не доходит. Один из болезненных вопросов нашей действительности связан с гендерным дисбалансом в певческой практике.

Анализируя историческую ситуацию, можно сделать малоутешительные выводы: если в XVII — начале XIX века существовал строгий запрет на пение женщин на клиросе вместе с мужчинами, если в середине XIX века стали изобретаться разные способы уклонения от исполнения этого запрета, если в 1880-х годах А.А. Архангельскому удалось «узаконить» участие женщин в собственном церковном хоре<sup>2</sup>, то в XX столетии ситуация кардинально изменилась, и на клиросах Православных храмов стало преобладать женское пение.

Естественно, появились определенные сложности в богослужебном репертуаре: классические сочинения нужно было либо адаптировать под имеющийся женский состав, либо отказываться от большинства песнопений, рассчитанных на смешанный хор, либо свести богослужебную практику к простейшему женскому двухголо-

- 1 Приведём ряд диссертаций, позволяющий продемонстрировать существующий интерес к современному пению на клиросе: *Хватова С.И.* Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий. Дис. ... доктора искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2012; *Карпов Ю.С.* Современная регентская практика: хормейстерский аспект. Дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2006; *Манько Т.В.* Русская школа хорового исполнительства: традиции и современность. Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2006; *Циплакова С.М.* Традиции и новации в русской музыкальной духовной культуре. Дис... канд. культурологии. Кемерово, 2010.
- 2 Подробнее об этом см.: *Никулина А.А.* Женщины в церковных хорах: дискуссия в периодической печати рубежа XIX–XX веков // Художественная культура. 2022. № 4. С. 458–483.

сию, либо, наконец, пытаться заменять мужчин в хоре «женскими тенорами».

Напомним, что многие сложности современного богослужебного пения неразрывно связаны с вопросами образования, светского исполнительства. Публикуемые далее материалы подготовлены по результатам бесед с практикующими регентами Православной церкви, хормейстерами с многолетней практикой, исследователями церковно-певческого искусства. Интервью оказались разной степени протяжённости и состоялись в разное время, но практически со всеми собеседницами обсуждалось светское хоровое искусство, вопросы, относящиеся к церковному клиросному служению и к современному хоровому пению в целом. Высказанные мысли оказались столь важны для регентско-хормейстерского дела, что тексты бесед приведены в статье в виде длинных и коротких цитат.

Представим наших интервьюируемых:

- **Екатерина Николаевна Садикова**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета и Хорового училища при нем, регент Донского монастыря г. Москвы, помощник регента хора Св. Троице-Сергиевой лавры;
- **Светлана Георгиевна Зверева**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания, признанный специалист по русской хоровой культуре, управлявшая хором на клиросе в православном приходе Глазго в Шотландии;
- **Светлана Сталиевна Вилич**, выпускница Ленинградской консерватории, художественный руководитель и регент Первого Белградского певческого общества (Сербского Патриаршего хора, с 2004 года), хормейстер Театра оперы и балета г. Белграда, хора Радио-Телевидения Сербии, ансамбля солистов «Белградский нонет», камерного хора «Сервикон», проживает в Сербии с 1987 года;
- **Оксана Евгеньевна Мишина**, заведующая кафедрой музыкальной педагогики РАМ имени Гнесиных, доцент, художественный руководитель и дирижёр студенческого хора кафедры, заслуженный работник культуры РФ.

## История и эстетика

**АННА НИКУЛИНА:** Существует многовековая традиция однородного мужского пения в церкви, мужской состав и сейчас воспринимается как наиболее привилегированный. Женщины до последней четверти XIX века в основном пели на клиросах в женских монастырях. Есть ли сейчас тенденция развития интереса к однородному мужскому пению на клиросе в церковной среде? Существует мнение, что многие священнослужители женскому однородному составу предпочитают мужское или смешанное пение за богослужением. Так ли это на ваш взгляд?



**ЕКАТЕРИНА САДИКОВА:** Не только священнослужители, но и прихожане с большим трепетом воспринимают звучание мужского хора. Оно всем нравится. Да и в мужском хоре меньше слышны огрехи в пении. Присутствие низких обертонов и тембральной густоты в звуке — это действительно красиво. Я могу сказать, что те, кто из года в год слушают мужской хор на клиросе, потом в штывки воспринимают смешанный состав, и даже часто называют его женским. Я много раз сталкивалась в своей практике с этим. Однако, как правило, собрать хороший мужской хор в храме трудно. Это финансово затратно и обременительно для клира. Мужчины традиционно кормильцы семьи и у них должен быть нормальный заработок.

Сейчас всё чаще и чаще слышишь пение, связанное с византийской традицией (имеется в виду монодийное пение. — А. Н.). Появилась даже своеобразная мода на такой стиль клиросного пения. Это, безусловно, больше относится к столицам, Москве и Петербургу. Мне кажется, что это желание предоставить прихожанам некую диковинку, что-то необычное.

Многие столетия существовало мужское монодийное пение, и у многих, в связи с этим есть принципиальное желание слышать мужское пение в церкви, как более аскетичное. И есть мнение, что подобная аскетичность более соответствует молитвенному духу.

**АННА НИКУЛИНА:** *Светлана Сталиевна, много ли в Сербии мужчин на клиросах?*

**СВЕТЛАНА ВИЛИЧ:** Сербия страна патриархальная. Здесь на клиросе до конца XIX века пели мальчики. С. Мокраяц<sup>3</sup> и другие композиторы, сочиняя свою хоровую музыку, были ограничены в женских голосах, так как сербские девушки в XIX веке, в основном, дома сидели. Выходить в свет, петь в хоре рядом с мужчинами, и тем более путешествовать с хоровым коллективом дамам в Сербии долгое время не полагалось.

В XX веке ситуация кардинально изменилась. На праздновании 900-летия принятия православия в России сербский хор (Первое белградское певческое общество) приезжал в Санкт-Петербург (это был 1888



год), причем приезжал именно в смешанном составе. Сохранились исторические фотографии хористов — в 1888-м на сцене мы видим много статных мужчин и женщин в прекрасных нарядах. Через несколько лет, в 1896-м, состоялась гастрольная поездка Первого белградского певческого общества в Россию, тоже в смешанном составе. Хор выступал в Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде и Киеве, от этой поездки также сохранились фотографии.

Расцвет хорового любительского пения, особенно студенческого, пришёлся на время увлечения общества идеями социализма. Хоровое пение в смешанном составе стало в Сербии популярным. Возникло множество культурно-просветительских объединений, они организовывали фольклорные и хоровые ансамбли, с довольно большими составами. Подобные хоры были важны для страны, так как они представляли сербскую культуру по всему миру. В основном, это были молодёжные коллективы. Сейчас многим людям не до пения в хоре, они обременены житейскими проблемами, поэтому

<sup>3</sup> Стеван Мокраяц (1856–1914) — сербский композитор и хормейстер, руководитель Первого белградского певческого общества.





мужчин в хорах не хватает. Разрозненность между молодыми людьми, нежелание тратить время без материальной выгоды наложили свой отпечаток на коллективные интересы. К тому же, церковные хоры в Сербии исключительно любительские, оплачивается только труд регента.

**АННА НИКУЛИНА:** *Светлана Георгиевна, вы живете в Шотландии, хорошо знакомы с богослужебной практикой в Глазго. Есть ли нехватка мужских голосов на православных клиросах в Европе?*

**СВЕТЛАНА ЗВЕРЕВА:** Я время от времени принимаю участие в общеевропейских церковно-певческих съездах в Лондоне, куда приезжают регенты из различных приходов, поэтому могу судить, что такая проблема существует повсеместно. Есть очень редкие исключения, например, хор в Свято-Алекса́ндро-Невском соборе в Париже под управлением отца Александра Кедрова (в нем достаточное количество мужчин-певчих. — А. Н.). Это хороший хор, но всё же не настолько стабильный и богатый ресурсами, как хоры русских эмигрантов прошлого и тем более позапрошлого поколения.



**АННА НИКУЛИНА:** *Почему в нашей слушательской культуре предпочтение отдаётся мужским или смешанным составам на клиросе, а женский хор воспринимается как нечто вторичное?*

**ЕКАТЕРИНА САДИКОВА:** Мне недавно рассказывала наша бывшая выпускница (имеется в виду выпускница Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. — А. Н.), что настоятель храма, где она регентует, больше любит музыкально выразительное пение в храме. Он уже немолодой священник, следовательно годы его становления прошли в то время, когда в Москве был распространён так называемый классический «правохорный репертуар», он и определил его «слушательский» опыт. В каком музыкально-эстетическом контексте воспитывался человек, что он впитывал в себя с детства, то и кажется ему более правильным в собственной церковной практике. То есть если какой-то священник привык молиться под определённое пение, именно ему он и хочет внимать на службе. На мой взгляд, желание слышать конкретный состав (мужской хор, смешанный или женский. — А. Н.) сейчас связано в первую очередь с эстетикой, а не с каноническими воззрениями на появление поющих женщин на клиросе.

**АННА НИКУЛИНА:** *Отличается ли звучание смешанного коллектива, в котором верхние голоса поют женщины, от хора, где участвуют мальчики? Какой состав предпочтительнее?*

**СВЕТЛАНА ВИЛИЧ:** У мальчишек очень большой голосовой диапазон — особенно у альтов, при этом ровный, специфический серебристый звук. Профессиональный женский хор сложно выстроить в «бестембреной», так называемой инструментальной манере, без которой невозможна красота духовной полифонической музыки с переливающейся аккордикой, красочностью мелодических линий и имитаций, насыщающих музыку особым «дыханием». Но тут, конечно, всё зависит от дирижёра и его работы. Например, В.А. Чернушенко, художественный руководитель Петербургской



капеллы, слышит хор не в романтической эстетике<sup>4</sup>, а в старинной барочно-классицистской, когда в Придворной певческой капелле пели только мужчины и мальчики. Возможно, поэтому в выступлениях хора этот дирижёр выставляет на сцене мужской состав перед женским. Женские тембры находятся как бы на втором плане и не «перекрывают» мужские<sup>5</sup>. И это при том, что хор Капеллы под руководством В.А. Чернушенко славится прекрасными певицами, каждая из которых может петь и сольные партии, что является непреходящей ценностью данного творческого коллектива.

### «Женские тенора»

В современной богослужебной практике распространено пение хоровых составов, где партии теноров поют женщины (так называемые «женские тенора»). Практикуется также совмещение в одной партии тембров мужских и женских голосов. Подобные трансформированные составы хоров появлялись от стремления регентов использовать традиционный церковно-певческий музыкальный материал, предназначенный для смешанного состава. Безусловно, баланс качественного звучания дают только мужские тенора. Сложные, фактурно богатые песнопения требуют полноценного хора. Высокие ноты у теноров — это удобные ноты у альтов, другое напряжение голосовых связок, другое восприятие голоса в фактуре с точки зрения динамики, эмоционального посыла. Соответственно, многие сочинения при певческом дисбалансе станут недостижимы для исполнения неполным хоровым составом. Всегда важно понимать природные тембральные возможности хористов и бережно относиться к композиторскому замыслу.

Пение подобным составом (то есть с не природными тенорами) требует специфической работы с женскими тембрами. В низкой тесситуре женский голос, как правило, звучит более тускло, чем мужской. При исполнении партитуры хором с «женскими тенорами»

- 4 Речь идёт о Государственной Академической капелле Санкт-Петербурга. Владислав Александрович Чернушенко с детства (с 1944 года) воспитывался в хоре мальчиков Хорового училища при Капелле. С 1974 года он является главным дирижером и художественным руководителем Капеллы.
- 5 Работая с хорами с численным перевесом женских голосов, дирижеры прибегают к различной расстановке исполнительских составов. Чтобы уравновесить хоровой ансамбль, мужчины на сцене часто располагаются впереди женщин: ведь в противоположном случае превалирующие женские голоса могут динамически «скрадывать» звучание стоящих позади мужчин.

необходимо особенно внимательно относиться к выдерживанию динамического ансамбля, чтобы все хористы соизмеряли громкость своего звука со звучанием партии теноров.

Привычную динамику известных сочинений для смешанного хора, безусловно, искажает отсутствие природных теноров. Чтобы избежать негативного впечатления слушателя, необходимо фактически имитировать звучание мужских голосов. Для этого голоса девушек должны звучать более нейтрально, без явного женского тембра.

Практика пения хоровыми составами с «женскими тенорами» широко дискутируется в современном музыкальном сообществе, ибо отношение к ней различное. Она неизбежно применяется повсеместно не только в России. Мы подняли эту тему с московскими хормейстерами и регентами Православной церкви за рубежом, чтобы обсудить трудности исполнительства, отношение практикующих музыкантов к существующему феномену.

**АННА НИКУЛИНА:** *Екатерина Николаевна, в современной богослужбной практике часто используются неполные смешанные составы. Часто в мужских партиях в малой октаве поют женщины. Как вы относитесь к «женским тенорам»? Искажает ли звучание партитуры введение женских тембров в традиционно мужские партии?*

**ЕКАТЕРИНА САДИКОВА:** Женские голоса и сопровождающий их мужской бас — это более интересный, легче воспринимаемый состав, чем чисто женский (даже с низкими голосами). И тем не менее это всё же слабая альтернатива полному смешанному хору.

**АННА НИКУЛИНА:** *Есть ли такая практика за рубежом?*

**СВЕТЛАНА ЗВЕРЕВА:** Конечно, и не только сейчас. Такая практика существовала у русских эмигрантов в 1960–1970-е годы, возможно и раньше. За примерами далеко ходить не надо, таков мой собственный хор в Глазго (Шотландия), который называется «Русская капелла». В нем превалируют женщины, причем в основном британки: у нас очень маленький процент русских.

**АННА НИКУЛИНА:** *Существует ли нехватка высоких мужских голосов в церковно-певческой деятельности в Сербии?*

**СВЕТЛАНА ВИЛИЧ:** В Сербии хоров очень много, но почти везде имеется проблема недостатка теноров, наши дирижёры часто привлекают «тенорин»<sup>6</sup>. Мне эта практика не нравится, потому что хорошие альты сегодня тоже редкость, а их используют не по назначению. К тому же я считаю, что женщин в партии теноров не слышно. Это жертва, так как женский низкий голос — это другой

<sup>6</sup> Под этим определением подразумеваются женщины, поющие низкими голосами в теноровом регистре.

тип тембра, у женщин сильнее напрягаются связки в низком регистре. Не свою, теноровую, партию петь трудно, это надо уметь, это совершенно другой тип мышления.

**АННА НИКУЛИНА:** *На ваш взгляд, что целесообразнее при отсутствии настоящих теноров: создание тембральных микстов<sup>7</sup> разнородных голосов или полная замена мужских голосов женскими?*

**СВЕТЛАНА ВИЛИЧ:** Тенор — специфический голос, он всегда слышен, хоть один, хоть два. Когда только женщины начинают имитировать теноровую партию, их сразу обычно не хватает. Если хотя бы одного тенора поставить в хор, то его возможно динамически подкрепить девушками, но его всё равно будет слышно лучше других. С одной стороны это прекрасно, с другой — здесь кроется опасность. Тенор тенору рознь, это народ капризный. Кто-то из них кричит, кто-то гнусавит, кто-то пищит. Если теноровую партию исполняют несколько мужчин, то подобные недостатки сглаживаются. Когда же тенор поет один среди дам, причем поет с изъясном — это беда, никакими «теноринами» ситуацию не спасти.

**АННА НИКУЛИНА:** *Если «женские тенора» не являются альтернативой мужским голосам, то в чём смысл повсеместной практики их использования?*

**СВЕТЛАНА ВИЛИЧ:** Когда я приехала в Сербию, то впервые познакомилась с этой практикой — здесь уже везде подкрепляли теноров женщинами. Я же воспитывалась в России, в Петербурге, в высокой эстетике, где недостаток певцов в хоре был немыслим, поэтому я долго сопротивлялась этой практике. Однако, отсутствие мужчин не является поводом отказаться от смешанного состава. Мы очень зависим от временного пространства — в какой политической и экономической ситуации живём. И всё в мире крутится и меняется. Если мы сейчас откажемся от смешанного состава, то мужчины к нам никогда и не придут петь. Это вопрос сохранения репертуара.

## Женщины в учебных хорах

Петь ли женщинам теноровые партии или обходиться в репертуаре имеющимся составом — вопрос сложный. Отказываться ли от сочинений, написанных для полноценных смешанных составов или адаптировать их для конкретных коллективов? Оказалось, что подобные проблемы актуальны не только для России, но и для Европы в целом, как для певческой практики, так и для хорового образования.

<sup>7</sup> Под словосочетанием «тембральные миксты» мы подразумеваем объединение мужских и женских тембров в унисон.

На хоровом пении, как и на любом другом массовом виде искусства, отражаются социальные изменения в обществе и исторические события в стране. Так, многие современные отечественные дирижёры, не имеющие достаточного количества мужчин-певцов в хорах, вынуждены ставить перед собой вопрос: что важнее в хоровой работе — сохранение классического репертуара путём исполнения сочинений трансформированным хоровым составом, создание хоровых обработок или исполнение музыки, написанной специально для неполных смешанных певческих коллективов?

Образование — значимый фактор развития хорового искусства, как светского, так и церковного. А церковное пение — важнейший вектор применения профессиональных знаний и навыков музыканта-хормейстера.

Изучение отечественного современного хорового образования с точки зрения гендерного дисбаланса ранее не проводилось исследователями. Именно поэтому мы посчитали необходимым обсудить с регентами особенности формирования современных учебных хоровых составов в России и Европе.

В этом вопросе огромный опыт был накоплен О.Е. Мишиной, ярким и талантливым педагогом Российской Академии музыки имени Гнесиных. Этим опытом мы и попросили ее поделиться с нами.

**АННА НИКУЛИНА:** *Оксана Евгеньевна, я знаю, что на кафедре музыкальной педагогики в Российской Академии музыки имени Гнесиных существует хоровой учебный коллектив неполного смешанного состава. Составляют ли в нём отдельную партию студенты-мужчины?*

**ОКСАНА МИШИНА:** По-разному бывает. На данный момент у меня в хоре есть два отличных тенора, с сильными голосами и яркими тембрами и два «условных» баса с некоторыми трудностями в отношении интонации. Если у хормейстера бывает необходимость усилить басовую партию, при этом в хоре есть два хороших низких альты, то я их ставлю рядом с мужчинами в одну партию.

**АННА НИКУЛИНА:** *Другими словами, женский голос может появиться не только в теноровой партии, но и в басовой?*



**ОКСАНА МИШИНА:** Почему нет? Любая «химия» — ради результата.

**АННА НИКУЛИНА:** *Можно ли считать неполный смешанный состав, на ваш взгляд, полноценным, или это скорее альтернатива в безвыходной ситуации?*

**ОКСАНА МИШИНА:** Я бы так не формулировала. Это просто факт нашей современной действительности. Если на сегодняшний день вы имеете такой состав, он для вас полноценный. Если смотреть с точки зрения иерархии в хоровом искусстве, то я считаю, что лучше хороший женский, чем плохой смешанный хор. И который из них полноценнее для работы и для выступления? Сейчас невозможно так градуировать. Безусловно, неполный смешанный — это компромиссный состав хора. И большинство самодеятельных коллективов сейчас таковы, поэтому для многих хормейстеров они являются полноценными составами. Хористы могут работать, получать удовольствие от музыки, и это самое важное. Если исходить из реалий нашей непростой жизни, то это просто тот состав, который у вас есть для работы.

**АННА НИКУЛИНА:** *Оксана Евгеньевна, расскажите, пожалуйста, об основном хоровом коллективе на кафедре педагогики Российской Академии музыки имени Гнесиных.*

**ОКСАНА МИШИНА:** В Академии на кафедре педагогики удалось создать большой хор, несмотря на молодость кафедры — нам сейчас 11 лет, я работаю с 2012 года<sup>8</sup>. У нас очень маленький набор, что обусловлено цифрами приёма: на бакалавриат поступает не больше шести человек, в магистратуру — не более трёх. Хор состоит из 28 студентов, это обучающиеся в бакалавриате и магистратуре. В коллективе сейчас, как и всегда у нас на кафедре, преобладают барышни.

Среди исполнителей (имеются в виду исполнительские факультеты РАМ. — А. Н.) сейчас много мужчин, в педагогике же их значительно меньше. Есть совершенно гениальное высказывание у Веры Васильевны Горностаевой<sup>9</sup>, что педагогика — это гипертрофированное материнство. Мне кажется, что этой фразой всё сказано.

**АННА НИКУЛИНА:** *Многие хормейстеры в отечественных учебных заведениях отказываются от логичного решения проблемы баланса*

<sup>8</sup> Проблема гендерного дисбаланса в учебном хоровом составе является такой же актуальной и для Факультета церковного пения Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (ПСТГУ), которому недавно исполнилось 30 лет.

<sup>9</sup> Вера Васильевна Горностаева (1929–2015) — советская и российская пианистка, профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, народная артистка РСФСР.

*в учебном коллективе — от приглашения мужчин-иллюстраторов в смешанные хоры, они предпочитают обходиться неполным смешанным составом, привлечением девушек в мужские партии. На ваш взгляд, это связано исключительно с экономическими соображениями?*

**ОКСАНА МИШИНА:** Как вы понимаете, в структуре РАМ имени Гнесиных есть и школа, и училище, и академия; соответственно, есть много хоров и имеется море возможностей для приглашения певцов со стороны, которые придут, встанут, споют, помогут. Я свою педагогическую задачу понимаю очень определённо: студент должен уметь профессионально работать с тем составом, который у него есть. В современной практике всегда есть трудности, которые необходимо преодолевать, например, когда ты приходишь на работу и обязан сделать нечто из тех ресурсов, которые тебе предоставлены. В жизни крайне редко бывает идеальная картинка и идеальный состав.

**АННА НИКУЛИНА:** *Большинство студентов, оканчивающих хоровые отделения в музыкальных училищах, институтах, консерваториях, — женщины. Но наиболее распространённый и востребованный состав хоровых коллективов в профессиональной деятельности — смешанный. Гендерный дисбаланс в хоровом искусстве, в частности в образовательных организациях, приводит к привилегированному положению хористов-мужчин по сравнению с хористками-женщинами, что обесценивает женский певческий труд. Влияет ли это на обучение и мотивированность девушек?*

**ОКСАНА МИШИНА:** Я работаю хормейстером не только на кафедре музыкальной педагогики историко-теоретико-композиторского факультета, но также на вокальном отделе музыкального училища имени Гнесиных, где учится порядка 120–130 человек, распределённых на два хоровых коллектива — женский и смешанный. Женские голоса на вокальном отделе, как и на кафедре музыкальной педагогики, численно преобладают. Я работаю именно с женским составом. Между хорами существует ротация: когда вокальное мастерство девушки становится сильнее, её переводят в смешанный хор, и, наоборот, если с хористкой возникли трудности в работе, её могут перевести в женский коллектив. В этом смысле состав с мужскими голосами на эмоциональном уровне действительно становится привилегированным.

Однако на мой взгляд тут всё зависит от хормейстера учебного заведения. Ведь основная цель у педагогов очень простая — научить студентов быть профессионально востребованными в их последующей жизни. Если подходить к проблеме с этой точки зрения, то какая разница, на каком составе учебного хора практиковаться? Другой вопрос: что для студентов важно? Чтобы они могли в красивом наряде выйти на сцену и продемонстрировать своё мастерство!



Когда ты выводишь в одном концерте оба коллектива, не возникает искусственного ощущения соперничества. Важно, чтобы хормейстер это понимал и развивал в своей работе.

\*\*\*

Просматривая американские и европейские труды о хоровом образовании, мы неожиданно отметили много параллелей с отечественным состоянием хорового искусства. Американские исследователи указывают на проблему гендерной диспропорции в певческих составах в современном американском и европейском хоровом деле. Джил Уилсон, доктор музыки, преподаватель музыкальной педагогики в Morningside College (США, штат Айова), в статье «Предпочтения в отношении к женским хоровым ансамблям»<sup>10</sup> ещё десятилетие назад высказывала беспокойство в связи с неизбежным обесцениванием женских голосов в хоровом пении, поскольку в учебных заведениях Америки, как и многих других стран, превалируют студентки-девушки. Уилсон отмечала, что по проведённым статистическим опросам наиболее престижным видом хорового исполнительства считается смешанное пение. Она писала о большей конкуренции среди женщин при прослушивании в профессиональные концертные коллективы и театры, отмечала также, что важным вопросом на педагогических симпозиумах и семинарах являлось привлечение и удержание мужчин в музыкальных профессиях для достижения баланса в современном хоровом исполнительстве. В ее статьях мы читаем, что многие учебные заведения вынуждены формировать большие женские хоры и камерные смешанные ансамбли из-за недостатка мужских голосов. При этом в женском хоре поют девушки, не прошедшие отбор в смешанный состав, а в коллективе с юношами поют лучшие хористки. Подобные ситуации, по мнению автора, формируют в музыкальном образовании негативное отношение к однородному женскому пению как к вторичному и неполноценному. Джил Уилсон перечислила и другие педагогические трудности в работе с юношами в хорах учебных заведений: из-за недостатка мужских голосов формируется привилегированное положение студента-юноши, многие его поведенческие и профессиональные качества оцениваются менее строго со стороны педагогов, что влияет на обучение девочек в том же коллективе и на качество хорового воспитания в целом.

<sup>10</sup> *Wilson J.M. Preferences of and Attitudes Toward Treble Choral Ensembles // Research & Issues in Music Education. Vol. 10. 2012. No. 1. Article 4. P. 1-14.*

С точки зрения общественных приоритетов в восприятии женских и смешанных хоров особый интерес представляет опубликованный в 2005 году опрос членов университетских хоровых ансамблей. Его провел хормейстер женского хора Мичиганского университета Дэвид Готье. В исследовании «Я пою только в женском хоре: потребность построения положительного имиджа»<sup>11</sup> отмечено, что из 220 опрошенных девушек 90% предпочли бы петь в смешанном хоре. В качестве причины, хористки называли более «глубокое» («тембристое») звучание смешанного хора и возможность исполнения более разнообразного репертуара.

Многие зарубежные учёные отмечают тенденцию к восприятию хорового пения и прочих музыкальных специальностей как занятия чисто женского. Эстетические представления студентов музыкальных вузов с одной стороны зависят от слухового и творческого опыта предыдущих поколений, с другой — формируют дальнейший путь бытования хоровой культуры.

**АННА НИКУЛИНА:** *Светлана Георгиевна, существует ли сейчас проблема нехватки мужских голосов в хоровом образовании и любительском исполнительстве в Европе и Америке?*

**СВЕТЛАНА ЗВЕРЕВА:** Я могу сосредоточиться лишь на Великобритании. Должна сказать, что если мы берём православные приходы, то эта проблема совершенно очевидна: мужских голосов всегда меньше, чем женских. Та же проблема и в хорах инославных церквей, хотя старое поколение британцев в принципе получило неплохое певческое образование: каждая школа и ранее имела и ныне имеет хор! Другое дело, что хоровой репертуар сейчас в учебных заведениях самый современный и популярный: как правило, это песни развлекательного характера, именно их дети поют охотно.

Что касается исполнительских составов университетских хоров, то могу привести в пример лишь студенческий хора в Глазго, где мой покойный муж Стюарт Кемпбелл в течение 25 лет являлся музыкальным директором. Можно сказать, что в нем мужских голосов всегда было меньше, чем женских. Но на Западе университетам всё же удается набирать из молодежи большие составы. Если хор имеет богатую историю и отличную репутацию, то в него стремятся многие молодые люди, и даже в подобных университетских хорах у мужчин бывает конкурс (в нем учитывается, например, не только голос, но и музыкальная грамотность). Я бы не сказала, что в хоровом образовании на Западе дела обстоят особенно плачевно.

<sup>11</sup> Gauthier D. I'm only in women's chorus: A need for positive image building // Choral Journal. 2005. Vol. 48. No. 2. P. 43–47.

Упомяну также, что в ряде европейских стран всегда были распространены детские певческие школы. Отдавать в них детей и сегодня считается достаточно престижным. Во Франции, например, в большинстве департаментов (областей), а также при оперных театрах и соборах даже ныне организуются как смешанные детские хоры, так и хоры мальчиков. В Великобритании — схожая ситуация. Существует общий список любительских хоров<sup>12</sup>. Я, в своё время, увидев этот список, была удивлена их количеству, потому что Великобритания — всё же не самая большая страна в мире.

## Подбор репертуара и хоровые переложения

Для практикующего хормейстера очевидно, что удачно подобранный репертуар — залог продуктивной работы творческого коллектива. Важно отметить, что современные композиторы уделяют много внимания однородному женскому и детскому хоровому исполнению, однако руководители хоров, стремясь приобщить хористов к классическим образцам хоровой музыки, прибегают к переложениям. Практика использования хормейстерами переложений как духовной, так и светской музыки часто встречает неоднозначную реакцию коллег, имеющих многолетний опыт слушания сочинений в оригинальной тесситуре. Однако при работе с неполным смешанным составом хормейстер неизбежно сталкивается с проблемой нехватки доступного репертуара.

Для органичного переложения музыки важно помнить, что введение композитором определённого тембра в партитуру часто имеет концептуальное значение. Так, взаимодействие мужских и женских тембров в хоровой фактуре сочинений, связанных с любовной тематикой, является смыслообразующим фактором. Например, если попытаться исполнить произведение П. Чеснокова на слова А. Островского «Не цветочек в поле вянет» женским хором или составом с «женскими тенорами», смысл произносимого текста может поменяться вплоть до противоположного, художественная интерпретация окажется слабой и неубедительной, передать драматизм, заложенный в литературном оригинале, будет невозможно.

Часто терцеты С. Танеева, написанные для сопрано, альты и тенора, пытаются спеть женским составом. В таких случаях музыка неизбежно теряет выразительность. Например, в мелодической фразе на словах «Убелённые луной!» в хоре Танеева «Тихой ночью»

<sup>12</sup> Британские хоры — алфавитный список.  
URL: <http://www.choirs.org.uk/A.html> (дата обращения 26.11.2023)

серебристый тембр мужского голоса в высокой тесситуре подчеркивает серебряный колорит звукописи. При исполнении этой партии низким женским голосом неизбежно теряется изобразительный эффект «лунного свечения».

Однако существуют и позитивные примеры создания переложений широко известной музыки для хоров различных составов. Среди них — заключительный номер поэмы для голоса и фортепиано Г. Свиридова на стихи С. Есенина «Отчалившая Русь» («О Родина, счастливый и неисходный час!»). Хоровое звучание этого вокального сочинения позволяет расширить интерпретацию интонируемого слова от «частного» к «общезначимому».

В клиросной практике переложения для женского хора песнопений, предназначенных для смешанных хоров, делаются повсеместно. Это неизбежно, так как потребность в однородном певческом материале велика, а его нехватка очевидна. Определённую роль играет дореволюционная традиция исполнения однородных партитур, написанных для мужского хора, женским. Нередко переложения архимандрита Матфея (Мормыля) для мужского хора Троице-Сергиевой лавры ныне поют женские коллективы, зачастую в тех же тональностях, в которых они были записаны о. Матфеем для мужского хора. Обиходные и монастырские напевы при смене состава звучат приемлемо, а сложные авторские композиции, вследствие сокращения гармонии и специфического голосоведения, — менее выигранно. О. Матфей при создании переложений часто помещал мелодический голос в середину хоровой фактуры — например, в обиходном тропаре Пасхи. Женские хоры в монастырях и церквях часто поют это песнопение без изменений октавой выше. При этом основная мелодия менее слышна, голосоведение неудобно и нелогично.

Музыканту, работающему над хоровой аранжировкой, или хормейстеру, выбирающему репертуар, важно осознавать заложенный в музыке потенциал, чтобы органично и деликатно обогатить сочинение хоровой звучностью и не вторгаться в изначальный замысел композитора. На наш взгляд, тема хоровых переложений сложна, поскольку связана с субъективным слышанием дирижера.

Данная проблема часто обсуждается на исполнительских конференциях, круглых столах хоровых фестивалей, на профессиональных семинарах. Поэтому мы попросили наших интервьюируемых поделиться опытом поиска компромиссного решения. В наших беседах мы попытались рассмотреть тему хоровых переложений как в светском исполнительстве, так и в богослужебной практике.

**АННА НИКУЛИНА:** Долго слушать однородный женский хор сложно. У нас практически нет репертуара для женского состава, который показывал бы природу женского тембра.

**ЕКАТЕРИНА САДИКОВА:** Это действительно так. Ведь природа женского голоса — прежде всего мелодическая. Именно в движении проявляется красота тембра. В богослужебных песнопениях часто отсутствуют яркие мелодии. Но наше современное четырёхголосное церковное пение — это мелодико-гармонические формулы, которые очень хорошо звучат в мужском и смешанном хоре. И как утомительны для слуха прихожан эти, по сути, элементарные аккорды без яркого густого мужского тембра, без богатства обертонов! На мой взгляд, это мелодическое и тембровое однообразие быстро притупляет внимание слушающих и делает их невосприимчивыми к тексту пропеваемых песнопений.

**АННА НИКУЛИНА:** *Екатерина Николаевна, существует ли проблема подбора репертуара для богослужения с женским составом?*

**ЕКАТЕРИНА САДИКОВА:** Для однородного женского хора есть довольно много сочинений церковной музыки, существуют замечательные переложения известных песнопений. Но однородного женского осмогласия нет! Ввести гармонически новое осмогласие, чтобы на него распевали разные тексты — это задача времени, особая задача. Должны быть гласовые напевы, немного по-другому изложенные. Иными словами — традиционные распевы Русской Церкви в новой несложной аранжировке, не хорального, а подголосочного характера.

Иногда переложение на женские голоса просто с ходу делается профессиональными певчими и регентами прямо на службе. Естественно, подобные переложения не публикуются.

У женского хора диапазон небольшой, и это создает много неудобств при переложении песнопений со смешанного состава на женский: то для сопрано слишком высоко, то чересчур низко для альтов, либо во избежание тесситурных крайностей автору аранжировки приходится слишком смело менять фактуру изложения.

**АННА НИКУЛИНА:** *Оксана Евгеньевна, как вы относитесь к данной тенденции? Многие хормейстеры делают переложения на однородный женский или детский состав широко известной хоровой музыки Рахманинова, Танеева, изначально написанной для смешанного хора.*

**ОКСАНА МИШИНА:** Я бы сказала — с осторожностью. Желание спеть известное сочинение абсолютно понятно.

Всегда важно, в каких условиях и обстоятельствах мы находимся в жизни и в профессиональной деятельности. С одной стороны, я очень аккуратно беру для работы с хором какие-то популярные произведения, но, с другой стороны, существует общеизвестная музыка, которую можно без особенных художественных потерь переложить на имеющийся хоровой состав. Для меня это является принципиальным. Мы делали очень удачные переложения «*Panis Angelicus*» Сезара Франка, «*Ты источник, Удар светлый*» Эдварда

Грига, многих других известных произведений. Всем же очевидно, что в учебном коллективе состав хора каждый год обновляется, в этом особенная «прелесть» нашей жизни.

**АННА НИКУЛИНА:** *А вы, Екатерина Николаевна, как относитесь к переложениям на женский состав богослужебной музыки, написанной композиторами для смешанного хора?*

**ЕКАТЕРИНА САДИКОВА:** Не всегда положительно. Хотя я сама делаю такие переложения. Но здесь нужна рассудительность и осторожность. Часто пытаются однородным хором охватить круг песнопений, написанных изначально для других составов. Иногда певчие просят исполнить то или иное полюбившееся сочинение, написанное для смешанного хора, женским ансамблем и при этом, на отказ регента, искренне удивляются: «Почему нельзя петь?». Конечно, спеть (и сделать) подобное переложение можно, но не всегда целесообразно. Ведь не всегда это выигрышно звучит. Мне думается, те, кто активно ратуют за такие опыты, не замечают, что в результате из этого получается. При исполнении такого песнопения, певцы внутренним слухом невольно воспроизводят то, что хранит их память, наивно полагая, что это слышат все. А в действительности сочинение, написанное, например, для смешанного состава, в исполнении женского хора звучит бедно и не всегда стройно. Приходится придумывать искусственный ансамбль... Иногда оно вообще звучит иначе. Ведь порой при аранжировке приходится менять фактуру, вследствие чего второстепенные подголоски выходят на первый план, в то время как важных мелодических линий не слышно. Безусловно, лучше петь сочинения, где изначально предполагается тембровая природа и красота именно женского голоса.

**АННА НИКУЛИНА:** *Традиционный репертуар для смешанного хора не всегда актуален для работы с неполным составом. Учитывают ли современные композиторы данную тенденцию развития хорового искусства? Есть ли трудности подбора репертуара для неполного смешанного хора?*

**ОКСАНА МИШИНА:** Репертуар — это наше всё. Это краеугольный камень работы хормейстера. Я не могу сказать, что композиторы много уделяли и уделяют внимания неполному смешанному составу. По большому счёту, подобный хор — искусственное явление.

У прибалтийских авторов есть произведения для неполного смешанного состава. Сейчас петербургские композиторы занимаются подобной проблемой по созданию необходимого репертуара: такие, как С.В. Екимов, М.Р. Гоголин. Но в основном педагогический хор Академии работает с переложениями и аранжировками. Однако не всю музыку можно перекладывать.

Например, в русской музыке в кульминационных моментах композитор часто обращается к тембру тенора — это важная краска. По-

нятно, что красота голоса при выходе на высокую тесситуру зависит от природного тембра. Когда я понимаю, что у меня нет другого выхода, кроме комбинации мужских и женских голосов — я стараюсь всё же выбирать сочинения, в которых нет подобных ярких тембрально-теноровых позиций. Поэтому «химия химией», но до определённого предела. Допустим, коллектив разучивает хор «Но вечным сном пока я сплю» С.И. Танеева, где в кульминации тенора поднимаются в верхнем регистре до звука соль-бемоль первой октавы. Если в коллективе нет мужчин-теноров, я бы не советовала брать это сочинение, потому что заменять тенора альтами у Танеева абсолютно бессмысленно<sup>13</sup>. Невозможно добиться нужного драматизма и окраски звука, так как у альты соль первой октавы — это всегда очень удобные «домашние тапочки», без необходимого драматургического напряжения в голосе. Даже при смешении женских голосов с мужскими, желаемого звука и эффекта добиться бывает трудно.

Нужно тщательно выбирать музыку для переложения, на нашей кафедре мы уделяем этому много внимания. Художественный баланс звучания — это прежде всего вопрос верного выбора репертуара.

## Заключение

Большая статья коллективной монографии «Женщины в России XIX века: жизнь и культура»<sup>14</sup>, написанная Филипом Буллоком, — британским ученым, профессором русской литературы и музыки в Оксфордском университете, научным руководителем Оксфордского исследовательского центра гуманитарных наук (TORCH), — посвящена описанию роли женщин в музыкальной культуре России. По его мнению, именно в конце XVIII — начале XIX века начался процесс феминизации культуры, стала формироваться отчетливая связь между женственностью и искусством<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Речь идёт о второй части кантаты «Иоанн Дамаскин» С.И. Танеева.

<sup>14</sup> *Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture* / Ed. by A. Tosi, W. Rosslyn. Cambridge: Open Books Publishers, 2011.

<sup>15</sup> There was a distinct association between femininity and music. Indeed, the emphasis placed on the cultivation of polite conversation, the unmediated expression of tender emotion and the role of women as teachers meant that culture more generally underwent a process of feminization, even if female creativity itself was constrained [«Существовала отчетливая связь между женственностью и музыкой. Действительно, акцент, сделанный на развитии роли женщин в качестве учителей, на мягкости и непосредственном выражении нежных эмоций означал, что культура в целом претерпела процесс феминизации, несмотря на то, что женское творчество как таковое было ограничено»]: *Bullock Ph.R. Women in Music // Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture*. P. 119–136 (перевод А.А. Никулиной).



Этот взгляд поддерживают и отечественные учёные. Н.А. Хренов отмечает, что в конце XIX века женщины тяготели к искусству, в среде же молодых мужчин началось увлечение спортом. Культивирование спортивных занятий для мужчин негласно противопоставлялось занятиям искусству как роду феминных, «несерьёзных» видов творчества и деятельности<sup>16</sup>.

Социальные и политические потрясения в России в XX веке способствовали оттеснению мужчин из хорового исполнительства. В хоровой культуре советского времени превалирование женщин было заметно не только в церковном пении, но и в светском исполнительстве. Фотограф-документалист, член Союза фотохудожников России Владимир Соколаев с большим юмором отразил в своем творчестве «феминизацию» хоровых коллективов; приведенное здесь фото было сделано им на городском празднике песни в Новокузнецке 3 июня 1979 года.



Соколаев В.А. Фотография. Театральная площадь. Женский хор<sup>17</sup>

Преобладание женского хорового пения — общемировая тенденция на современном этапе. Изучение данной темы важно для отечественной науки потому, что хоровое искусство находится

<sup>16</sup> Хренов Н.А. Воля к сакральному. СПб.: Алетей, 2006. С. 412.

<sup>17</sup> Праздник песни в Новокузнецке в 1979 году. Государственный каталог музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=17459746> (дата обращения 26.11.2023).

в постоянном изменении: трансформируется практика певческого дела, эстетические ориентиры и представления об идеале хорового звучания.

Вопрос об уместности использования женских голосов в мужских партиях при исполнении смешанных партитур, который мы подробно затронули в наших беседах, до сих пор остро полемичен в хоровом сообществе. Напомним, что на рубеже XIX–XX веков хоровое исполнительство уже переживало изменение тембрального состава хоров. Особенно остро этот вопрос обсуждался в контексте пения женщин на православных клиросах<sup>18</sup>. На тот момент «традиционными» считались именно смешанные составы, где сопрановые и альтовые партии пели мальчики. После введения женских голосов на православные клиросы в конце XIX века сочинения для смешанного хора исполнялись с объединением женских и детских тембров. Партитуры для смешанного хора небольшого диапазона пелись в монастырях женскими хорами без переложений и тесситурной адаптации для женских голосов. В представлениях многих современных музыкантов такое свободное обращение с нотами для смешанных хоров появилось только в постсоветское время, однако этот опыт существовал и в дореволюционной богослужебной практике.

Мы пытались найти ответы на вопросы о подборе репертуара для клиросных и студенческих хоров, о выстраивании тембрального равновесия неполных смешанных хоров, о гендерном дисбалансе в любительских современных хорах, о важности и нужности хоровых переложений и аранжировок. Интервьюируемые хормейстеры подтвердили существование проблемы нехватки нотного — в частности богослужебного — материала для женских хоров. Регенты выражали неодобрение по поводу исполнения широко известной музыки для полного состава хора в смелых аранжировках для однородных женских хоров. При этом они же говорили и о неизбежности создания таких переложений.

Публикуя диалоги с замечательными мастерами своего дела — регентами и хормейстерами, преодолевающими трудности, обусловленные современными составами любительских и ученических хоров, — мы стремимся привлечь внимание читателей к авторским решениям непростых вопросов хорового исполнительства и образования. Темы, возникавшие в процессе наших бесед, важны для понимания современной церковно-певческой практики, светского хорового обучения и концертной деятельности.

<sup>18</sup> Приведём несколько статей начала XX века с дискуссией о пении женщин на клиросах православных храмов: Женщины в церковных хорах (ответы на вопросы редакции) // Музыкальный труженик. 1907. № 14. С. 2–6; № 19. С. 9–11; № 20. С. 3–11.

**ЛИТЕРАТУРА**

- 1 Британские хоры — алфавитный список. URL: <http://www.choirs.org.uk/A.html> (дата обращения 26.11.2023).
- 2 Государственный каталог музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=17459746> (дата обращения 26.11.2023).
- 3 Женщины в церковных хорах (ответы на вопросы редакции) // Музыкальный труженик. 1907. № 14. С. 2–6; № 19. С. 9–11; № 20. С. 3–11.
- 4 Карпов Ю.С. Современная регентская практика: хормейстерский аспект. Дисс. ... канд. искусствоведения. Казань, 2006.
- 5 Манько Т.В. Русская школа хорового исполнительства: традиции и современность. Дисс... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2006.
- 6 Никулина А.А. Женщины в церковных хорах: дискуссия в периодической печати рубежа XIX–XX веков // Художественная культура. 2022. № 4. С. 458–483.
- 7 Хватова С.И. Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий. Дисс. ... доктора искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2012.
- 8 Циплакова С.М. Традиции и новации в русской музыкальной духовной культуре. Дисс... канд. культурологии. Кемерово, 2010.
- 9 Хренов Н.А. Воля к сакральному. СПб.: Алетейя, 2006.
- 10 Bullock Ph.R. Women in Music // Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture / Ed. by A. Tosi, W. Rosslyn. Cambridge: Open Books Publishers, 2011. P. 119–136.
- 11 Gauthier D. I'm only in women's chorus: A need for positive image building // Choral Journal. 2005. Vol. 48. No. 2. P. 43–47.
- 12 Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture / Ed. by A. Tosi, W. Rosslyn. Cambridge: Open Books Publishers. 2011.
- 13 Wilson J.M. Preferences of and Attitudes Toward Treble Choral Ensembles // Research & Issues in Music Education. Vol. 10. 2012. No. 1. Article 4. P. 1–14.

## REFERENCES

- 1 Britanskie khorī — alfavitniy spisok [British Choirs — alphabetical list]. URL: <http://www.choirs.org.uk/A.html>.
- 2 Gosudarstvenniy katalog muzeynogo fonda RF [State Catalogue of the Museum Fund of the Russian Federation]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=17459746>.
- 3 Zhenshchini v cerkovnikh khorakh (otveti na voprosi redakcii) [Women in church choirs (answers to editorial questions)] // Muzikal'niy truzhenik [Music Worker]. 1907. No. 14. P. 2–6; No. 19. P. 9–11; No. 20. P. 3–11.
- 4 *Karpov Yu.S.* Sovremennaya regentskaya praktika: khormeysterskiy aspekt [Modern Precentor Practice: A Choirmaster Aspect]. PhD Dissertation. Kazan, 2006.
- 5 *Man'ko T.V.* Russkaya shkola khorovogo ispolnitel'stva: tradicii i sovremennost' [Russian School of Choral Performance: Traditions and Modernity]. PhD Dissertation. Rostov-on-Don, 2006.
- 6 *Nikulina A.A.* Zhenshchini v cerkovnikh khorakh: diskussiya v periodicheskoy pechati rubezha XIX–XX vekov [Women in Church Choirs: a Discussion in the Periodical Press at the Turn of the 19th and 20th Centuries] // Khudozhestvennaya kul'tura [Artistic culture]. 2022. No. 4. P. 458–483.
- 7 *Khvatova S.I.* Pravoslavnaya pevcheskaya tradiciya na rubezhe XX–XXI stoletiy [Orthodox Singing Tradition at the Turn of the 19th and 20th Centuries]. PhD Dissertation. Rostov-on-Don, 2012.
- 8 *Ciplakova S.M.* Tradicii i novacii v russkoy muzikal'noy dukhovnoy kul'ture [Traditions and Innovations in Russian Spiritual Music Culture]. PhD Dissertation. Kemerovo, 2010.
- 9 *Khrenov N.A.* Volya k sakral'nomu [The Will for the Sacred]. Saint Petersburg: Aleteya, 2006.
- 10 *Bullock Ph.R.* Women in Music // Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture / Ed. by A. Tosi, W. Rosslyn. Cambridge: Open Books Publishers, 2011. P. 119–136.
- 11 *Gauthier D.* I'm only in women's chorus: A need for positive image building // Choral Journal. 2005. Vol. 48. No. 2. P. 43–47.
- 12 Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture / Ed. by A. Tosi, W. Rosslyn. Cambridge: Open Books Publishers, 2011.
- 13 *Wilson J.M.* Preferences of and Attitudes Toward Treble Choral Ensembles // Research & Issues in Music Education. Vol. 10. 2012. No. 1. Article 4. P. 1–14.

*Никулина А.А.*

**Женщины в церковных хорах: проблемы  
певческой практики XXI столетия**

**Ключевые слова**

США, новый романтизм, третье направление, uptown, downtown, Дэвид Дель Тредици, Лукас Фосс, Гантер Шуллер, Уильям Болком, маверики, Конлон Нэнкэрроу, Гарри Парч, Лу Харрисон, Джон Кейдж, Эрл Браун, Мортон Фелдман.

*Акопян Л. О.*

# Case Study: США (часть 2)

Настоящий текст — отрывок будущей большой работы под условным названием «Третья четверть века: расцвет и увядание новой музыки». Работа мыслится как широкая панорама музыки и музыкальной жизни третьей четверти XX века — эпохи, в высшей степени насыщенной событиями и до некоторой степени итоговой для музыки западной цивилизации. Одна из ее частей будет построена как ряд *исс уледовательских* очерков (case studies), посвященных музыке, музыкальной жизни и культурной политике стран, наиболее «продуктивных» в музыкальном отношении. В настоящем номере публикуется вторая половина раздела о США (первая половина вышла в № 28 нашего журнала). В ней рассматривается часть обширного спектра тенденций и течений, определивших облик американской музыки рассматриваемого периода: «новый романтизм», «третье направление», творчество композиторов-маргиналов («мавериков») и представителей круга Джона Кейджа. Творческие достижения самых значительных композиторов рассматриваются и характеризуются в контексте современных им социально-культурных реалий. Текст снабжен нотными иллюстрациями и ссылками на аудио- и видеозаписи.

**Key Words**

USA, new romanticism, third stream, uptown, downtown, David Del Tredici, Lukas Foss, Gunther Schuller, William Bolcom, maverics, Harry Partch, Conlon Nancarrow, Lou Harrison, John Cage, Mordon Feldman.

*Levon Hakobian*

**Case Study: USA (part 2)**

The present text is an excerpt from the work in progress, provisionally entitled *The Third Quarter of the Century: The Flowering and Fading of the New Music*. The general idea is to draw a large-scale panorama of music and musical life of the third quarter of the 20th century – a period that can be defined as the ‘axis time’ in the recent history of Western art music. One of the parts of the future monograph will be structured as a collection of case studies dealing with aspects of music, musical life and cultural politics in the countries that were especially productive in terms of art music. This issue contains the second half of the chapter on the USA, which is dedicated to one part of the wide spectrum of tendencies and currents that determined the image of American music in the period under study: ‘new romanticism’, ‘third stream’, the work of outsider composers (‘mavericks’) and the representatives of John Cage’s circle. The achievements of the most important composers of the period are examined and characterized in the context of contemporary social and cultural realities. The text contains music examples and links to audio and video recordings.



## «Новый романтизм» и «третье направление»

В авторитетной монографии об американской музыке XX века Рокберг и Крам значатся представителями «нового романтизма»<sup>1</sup>. Романтизм новой формации, в отличие от запоздалого старомодного романтизма Барбера, Менотти или Рорема, нов постольку, поскольку вырос на почве, так сказать, удобренной элементами авангарда, которые вполне могут порой выдвигаться на первый план, заслоняя собой романтическое начало, подразумевающее такие «винтажные» качества, как открытый лиризм, сантименты, патетика, в сочетании с терпимым отношением к эклектизму и китчу.

Профессор композиции Йельского университета Джейкоб Друкман<sup>2</sup> (1928–1996), будучи композитором-резидентом Нью-Йоркского ФО, организовал в 1982 году серию концертов новой музыки под девизом «После 1968-го: новый романтизм?»<sup>3</sup> и, таким образом, обозначил условную точку отсчета для нового романтизма в американской музыке. Выбор именно 1968 года несколько произволен — вместо него можно было бы указать на середину шестидесятых в целом. Так или иначе, именно в те годы высокоинтеллектуальная часть композиторского сообщества Восточного побережья, «воспитанная в духе религиозного преклонения перед диссонантной, сложной, модернистской и двенадцатитоновой музыкой, внезапно отвергла диссонантность, сложность, модернизм, додекафонную технику и любые сочетания этих понятий» и, таким образом, совершила «массовое отступничество» от того, во что верила еще вчера<sup>4</sup>. Единодушие американской композиторской элиты не следует преувеличивать, но она, конечно, не могла остаться в стороне от

1 Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997. P. 218ff.

2 Druckman. Вариант «Друкман» некорректен.

3 Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. P. 220–221.

4 Ibid. P. 220.



Илл. 1. Джейкоб Дракман

тенденции, охватившей значительную часть композиторских элит по всему западному миру.

Дракмана, пожалуй, нельзя назвать «отступником» от модернизма/авангарда и «новым романтиком» в собственном смысле. Постоянной принадлежностью его композиторского арсенала стало по меньшей мере одно вполне модернистское «ноу-хау», которое он сам назвал аналоговой нотацией: фиксация временных отношений условными длительностями, допускающая неполную координацию партий в многоголосной фактуре (ближайшая параллель — запись фактуры *ad libitum* у Витольда Лютославского). До начала 1970-х Дракман активно работал в области электронной музыки; одним из его значительных достижений явился экспрессивный, вполне «модернистский» двадцатиминутный монолог для женского голоса (сильного и гибкого драматического сопрано), двух перкуссионистов и электроники с юнгианским (возможно, намекающим на некую глубинно-психологическую подоплеку) заглавием *Animus II* (1968). Среди других его произведений того же периода — додекафонный Второй струнный квартет (1966) и пьеса для контрабаса *Valentine* (1969) — своего рода этюд на расширенную технику игры на этом инструменте, а также на певческие и актерские способности исполнителя.

С «новым романтизмом» в большей степени ассоциируется двадцатиминутная оркестровая поэма «Окна» (1972): многоцветный, несколько хаотически устроенный модернистский фасад, на котором время от времени приоткрываются окна в мир иных звучаний, окрашенных в туманные ностальгические тона. Своеобразна «Ламия» (в античной мифологии — чудовище-кровопийца в женском облике) для сопрано и оркестра (1974–75). В этой двадцатиминутной четырехчастной кантате композитор воздал должное занимавшему его образу Медеи и, шире, образу колдуньи, ворожеи, ведьмы. Тексты — на латыни, французском, малайском, итальянском и немецком — взяты из фольклорных заклинаний, из «Метаморфоз» Овидия (где речь идет о Мее), из оперы Франческо Кавалли «Ясон» (ария-заклинание Медеи, слова и музыка) и из «Тристана и Изольды» (заклинание Изольды, но без цитирования музыки Вагнера). Музыкальное письмо «подстраивается» под интонации разных языков, но за исключением введенного в четвертую часть фрагмента из Кавалли выдержано в едином, условно говоря, неоекспрессионистском стиле, с эффектной сольной партией и многокрасочным оркестровым сопровождением. С точки зрения «продвинутости» языка «Ламия» все еще тяготеет к модернистской части спектра, но со временем, насколько можно судить по доступным работам этого не слишком плодовитого композитора, стилизация и прямое цитирование музыки прошлого стали играть в его творчестве более заметную роль; так, в «Призме» для оркестра (1980) цитируется музыка из посвященных Мее опер Марка-Антуана Шарпантье, Кавалли и Луиджи Керубини. Проект оперы «Медее» самого Дракмана (по заказу Метрополитен-опера) остался неосуществленным.

**MP3** <https://yandex.ru/video/preview/281059594648979125>  
*Дракман — «Окна». Orchestra of the 20th Century, дирижер Артур Уайсберг*

\*

В перечнях американских «отступников» и «новых романтиков» непременно присутствует Дэвид Дель Тредичи (1937–)<sup>5</sup>, в чьем

<sup>5</sup> См., например: *Gann K. American Music in the Twentieth Century. P. 221; Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5: Music in the Late Twentieth Century. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 2005. P. 438; Дубинец Е. Made in the USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. С. 24, 42; Ross A. The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007. P. 490.*

творчестве также есть любимый сквозной сюжет — книги Льюиса Кэрролла об Алисе. Дель Тредичи завершал свое композиторское образование в Принстоне, где одним из его педагогов был Сешнз, и начинал свою композиторскую деятельность как приверженец изощренных производных серийной техники. До своего «отступничества»<sup>6</sup> Дель Тредичи написал несколько произведений на тексты Джеймса Джойса; его самая известная работа этого периода — *Syzygy* (греч. «сопряжение», в юнгианских представлениях — соединение противоположностей) для сопрано и камерного оркестра с obbligатной валторной на стихотворения «Дитя явилось» и «Ноктюрн» (1966). Своим заглавием этот насыщенный событиями масштабный диптих, продолжительностью около 25 (5+20) минут (при том, что оба стихотворения коротки), не в последнюю очередь обязан широкому и часто весьма хитроумному использованию разного рода палиндромных соотношений<sup>7</sup>.

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=QQd-zxr7EGQ&t=236s>  
*Дель Тредичи — Syzygy. Филлис Брин-Джалсон (сопрано), Festival Chamber Ensemble, дирижер Ричард Дафалло*

Немного времени спустя Дель Тредичи открыл для себя дилогию об Алисе, после чего прежняя манера утратила для него актуальность. Для воплощения стихов и прозы Кэрролла, вдохновивших композитора на целую серию разнообразных по составу и масштабу партитур, композитору понадобились совсем иные средства; манипулирование двенадцатитоновыми рядами не полностью исчезло из его обихода, поскольку продолжало иногда использоваться в иллюстративных целях, но на первый план, в соответствии с содержанием сказок Кэрролла, вышли всевозможные юмористические инструментальные и вокальные трюки, пародийные, нарочито неуместные перепевы известных произведений и шаблонных жанровых оборотов, а также мягкий, слегка инфантильный лиризм. Первым звеном «кэрроллианы» Дель Тредичи стал получасовой опус с каламбурным заглавием *Pop-Pourri* для сопрано, рок-группы, хора и оркестра (1-я редакция

<sup>6</sup> О том, как и почему оно произошло, композитор охотно рассказывал в своих интервью. См., например: *Moravec P.* An interview with David Del Tredici // *Contemporary Music Review*. 6 (1992) 2. P. 11–22; *Dolan J.D.* [An Interview with] David Del Tredici // *BOMB*. No. 60 (Summer 1997). P. 42–45.

<sup>7</sup> См. сжатый разбор партитуры, выполненный будущим известным композитором и дирижером: *Knussen O.* David Del Tredici and 'Syzygy' // *Tempo*. No. 118 (1976). P. 8–15. О *Syzygy* см. также: *Taruskin R.* The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 438–442.

1968); сквозным лейтмотивом этой веселой мешанины популярных, «серьезных» и «модернистских» идиом выступает нарочито посторонний по отношению к ней мотив хорала 'Es ist genug' из 60-й кантаты Баха, некогда процитированный в Скрипичном концерте Берга.

Общее число произведений Дель Тредичи по Кэрроллу не поддается учету, так как некоторые из них существуют в разных редакциях и могут исполняться как сами по себе, так и в составе более крупных вещей. В перечне его сочинений, созданных до середины 1970-х, помимо *Pop-Pourri* фигурируют пятичастная «Симфония Алиса» (*An Alice Symphony*) для сопрано, двух саксофонов, банджо, мандолины, аккордеона и оркестра (1-я редакция 1969), «Приключения под землей» для того же состава (1-я редакция 1971), «Винтажная Алиса» для тех же солистов, но с камерным оркестром (1972) и «Заключительная Алиса» (*Final Alice*) для тех же солистов, но с очень большим оркестром (1975). Последняя, вопреки своему заглавию, не стала завершением цикла; за ней последовало еще несколько партитур, большей частью с участием сопрано, но также и чисто инструментальных. Всем им в той или иной степени присущи свойства попури, то есть «окрошки» из разнородных элементов; при этом исполнительница партии сопрано непременно должна обладать всеми данными оперной певицы с разносторонней техникой, а оркестровая ткань разработана в традициях роскошного позднеромантического симфонизма.

Показательна снискавшая в свое время немалый успех «Заключительная Алиса» — огромная одночастная вокальная симфония (ее несколько сокращенная для записи на пластинку версия<sup>8</sup> длится час), большей частью на слова финальной сцены судилища из «Алисы в стране чудес». Вся музыка, рисующая перипетии этой, по существу, не очень смешной сцены, выведена из простой мелодии, которая вполне могла бы быть сочинена каким-нибудь музыкантом-дилетантом, современником Кэрролла<sup>9</sup> — нотный пример 1; материал почти всей «симфонии» составляют ее навязчивые повторения во всевозможных вариантах, в том числе обращенных, фрагментированных и деформированных вследствие драматических осложнений

<sup>8</sup> О внесенных сокращениях см.: *Wright R. David del Tredici: Final Alice. Barbara Hendricks (soprano), Chicago SO c. Sir Georg Solti. Decca SXDL 7516 // Tempo, New Series. No. 139 (Dec. 1981). P. 54.* Заметим, что партитура была написана по престижному заказу к двухсотлетию Соединенных Штатов и удостоилась «гламурной» премьеры с участием Барбары Хендрикс и Чикагского СО под управлением Георга Шолти (они же записали ее на пластинку).

<sup>9</sup> Р. Тарускин называет ее «по-викториански уютной»: *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 443.*



Илл. 2. Дэвид Дель  
Тредичи

и столкновений. Лишь в коде, на текст финального акростиха из «Алисы в Зазеркалье», она уступает место новой мелодии, столь же простой и навязчивой, в характере колыбельной — нотный пример 2. Почти обескураживающая ограниченность тематизма «Заключительной Алисы» во многом искупается незаурядной способностью обеих тем надолго «застревать в голове». В самом конце композитор позволяет себе забавный эгоцентрический штрих: певица по-итальянски, *diminuendo e ritardando*, считает от одного до тринадцати (*tredici* — «подпись» автора).



Пример 1. Дель Тредичи — «Заклучительная Алиса»



Пример 2. Дель Тредичи — «Заклучительная Алиса»

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=sQg3SqIA0Zs>  
Дель Тредичи — «Заклучительная Алиса», финал. Барбара Хендрикс, Чикагский СО, дирижер Георг Шолти

Для Дель Тредичи как автора «Алисы» заимствования из популярного (вернакулярного, не академического) репертуара были не более чем штрихами в пестрой картине фанастического мира; для творческой практики других упомянутых выше «новых романтиков» — и, тем более, «модернистов» — этот репертуар в те же годы почти или совсем ничего не значил. Между тем богатейшее наследие американской популярной (lowbrow) музыки разных эпох и стилей служило источником особого рода «нового романтизма» для многих их современников с серьезнейшей академической выучкой, в том числе имеющих в своем активе партитуры более или менее «продвинутого» рода. Если в Европе 1950–70-х контаминация серьезной музыки элементами развлекательного репертуара могла восприниматься как нешуточное нарушение композиторского этикета, принятого в академическом и, тем более, в авангардном сообществе<sup>10</sup>, то с точки зрения инклюзивного по своей природе американского менталитета такой, в сущности, вполне романтический подход, будучи чуть более рафинированным продолжением популизма 1930–40-х годов, не представлял собой ничего экстраординарного. В американской музыке третьей четверти столетия выдающуюся роль сыграли универсальные мастера, чувствовавшие себя одинаково уверенно в high-, middle- и lowbrow стилях и как композиторы, и как исполнители, и тем самым способствовавшие формированию более широкой аудитории для серьезной музыки.

Первым, самым известным и влиятельным из них был Леонард Бернстайн, в чьей «Мессе» 1971 года (см. первую часть настоящего очерка в № 28 нашего журнала ИМТИ) идея симбиоза стилей воплотилась, можно сказать, в гиперболизированной форме. Но в арсенале Бернстайна-композитора не было атональности и серийной техники (а Бернстайн-дирижер сторонился нововенской классики). До некоторой степени родственная фигура — уроженец Берлина Андре Превен<sup>11</sup> (1929–2019): блестящий дирижер (в США он возглавлял, в частности, симфонические оркестры Хьюстона, Питтсбурга и Лос-Анджелеса, в Великобритании — Лондонский симфонический и Королевский филармонический) и пианист-ансамблист, а также незаурядный джазмен, композитор и аранжировщик музыки для кино и, плюс ко всему, автор серьезных партитур ярко выраженного романтического направления, выполненных языком, почти лишенным примет второй половины XX века. Важная страница

<sup>10</sup> Показательна реакция значительной части этого сообщества на полистилистические опыты Б.А. Циммермана, а затем и Шнитке.

<sup>11</sup> Previn, встречается версия Превин; при рождении — Андреас Людвиг Привин (Priwin).



композиторской биографии Превена — сотрудничество с английским драматургом Томом Стоппардом в «пьесе для актеров и оркестра» «До-ре-ми-фа- соль-ля-си-Ты-свободы-попроси»<sup>12</sup> на тему о преследовании советских инакомыслящих (1977), где симфоническая музыка Превена вписана в структуру драмы в качестве ее неотъемлемого компонента. Самые известные из более поздних композиторских достижений Превена — опера «Трамвай “Желание”» по классической драме Теннесси Уильямса (1998, Сан-Франциско) и скрипичный концерт «Анне-Софи», посвященный А.-С. Муттер (2001).

**MP3** [https://www.youtube.com/watch?v=s7XvNu73\\_LE&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=s7XvNu73_LE&t=1s)

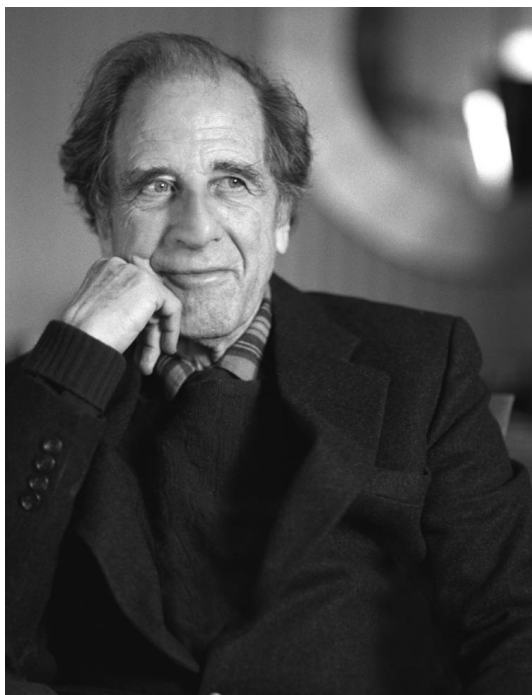
Превен — Скрипичный концерт «Анне-Софи». Анне-Софи Муттер, Бостонский СО, Андре Превен

\*

Более своеобразным и разносторонним композитором и столь же незаурядным исполнителем был другой иммигрант из нацистской Германии, Лукас Фосс<sup>13</sup> (1922–2009). Значительная часть ранней музыки Фосса (два фортепианных концерта, 1944 и 1949, «Песнь песней» для сопрано и оркестра, 1946, и др.) отмечена влиянием Хиндемита, у которого он учился в Йельском университете (а в 1944 году солировал в премьеру его «Четырех темпераментов» для фортепиано и струнных). В 1953 году тридцатилетний Фосс стал преемником Шёнберга в качестве профессора Калифорнийского университета (Лос-Анджелес) и оставался на этом посту около десяти лет. За это время он развернул активную деятельность по пропаганде новой музыки; его «марафонские концерты» с Лос-Анджелесским ФО, посвященные творчеству того или иного современного композитора или группы композиторов, представляющих определенный регион, устраивались в амфитеатре «Голливудская чаша» на 17500 мест. Как композитор он стал активно экспериментировать в новейших техниках, трактуя их весьма свободно и не без юмора. В 1957 году он основал в своем университете группу коллективной импровизации и в процессе работы с ней сформировал концепцию, противопоставленную алеаторике в привычном понимании. Согласно Фоссу, сочиненный материал и импровизация должны сопоставляться, а не

<sup>12</sup> Стоппард Т. До-ре-ми-фа- соль-ля-си-Ты-свободы-попроси / Перевод О. Варшавер // Иностранная литература. 2012. № 12. С. 137–163. Оригинальное название — *Every Good Boy Deserves Favour* (фраза, помогающая запомнить расположение нот на нотном стане).

<sup>13</sup> При рождении Фукс (Fuchs).



Илл. 3. Лукас Фосс

смешиваться, так как между импровизацией и композицией пролегал отчетливая грань: эти два типа музыки соотносятся как набросок и завершенное произведение искусства<sup>14</sup>. Нотация импровизируемой музыки также выглядит как набросок: общая идея (фактура, тип развития) фиксируется на бумаге в виде инструкций исполнителям, символов, буквенных и цифровых обозначений и лишь с эпизодическими указаниями (или вовсе без указания) точной звуковысотности и длительности. Такой тип записи Фосс сравнивает с генерал-басом, исключая из нотации все несущественное<sup>15</sup>; по его убеждению, подобная система условных знаков предоставляет исполнителям ровно столько свободы, сколько необходимо, чтобы «набросок», не утратив живости и непосредственности, не переродился в демонстрацию индивидуального или коллективного своеволия (опыты

<sup>14</sup> Foss L. *Improvisation versus Composition* // *The Musical Times*. Vol. 103. No. 1436 (October 1962). P. 684.

<sup>15</sup> Foss L. *The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue* // *Perspectives of New Music*. Vol. 1. No. 2 (Spring 1963). P. 48. Другая возможная (хотя и отдаленная) параллель – средневековая невменная нотация.

Картера с «метрической модуляцией» и «Группы» Штокхаузена Фосс критикует за то, что для достижения результата, порой звучащего как алеаторика, они используют слишком детализированную нотацию, неизбежно сковывающую исполнителей<sup>16</sup>, тогда как собственно алеаторический подход не удовлетворяет его своей чрезмерной простотой, наивностью и безразличием к результату<sup>17</sup>).

По своим исходным принципам такая установка родственна некоторым классическим формам джаза, предполагающим отграничение сольных или групповых импровизаций от слаженной игры ансамбля (биг-бэнда). На ней основана одна из самых известных партитур Фосса — «Временной цикл» (*Time Cycle*) для сопрано и оркестра на четыре текста, трактующие, обобщенно говоря, о времени и вечности: стихи У.Х. Одена и А.Э. Хаусмана, отрывок из дневника Кафки и поэтический фрагмент из «Заратустры» Ницше ('O Mensch! Gib Acht!' — «О человек, внимли!»), некогда использованный Малером в Третьей симфонии. В исходной версии цикла (около 30'), впервые исполненной осенью 1960 года под управлением Бернштейна, между вокально-оркестровыми частями помещены интерлюдии для ансамбля групповой импровизации, состоящего из фортепиано, кларнета, виолончели и ударных. Музыкальная идиоматика основных («сочиненных») частей варьируется с каждым очередным словесным текстом: от импульсивной нестройной серийности (Оден), через расширенную модальность с преобладанием гексатоники (Хаусман) и «свободно-атональный», с элементами додекафонии, нововенский экспрессионизм (Кафка) — к сдержанно-торжественной пантональности заключительного катарсиса (Ницше). Общей мотивной идеей для всех частей выступает тиканье или бой часов. В импровизируемых интерлюдиях, насколько можно судить по выпущенной под лейблом Columbia премьерной записи (где партию фортепиано исполняет автор), поощряются демонстрации экстравертной сольной и ансамблевой виртуозности и допускаются аллюзии на джазовый синг. Партитура может исполняться и без интерлюдий.

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=1ZiGRKuBwq0&t=2s>  
Фосс — «Временной цикл», версия для сопрано и четырех инструменталистов. Грейс Линн-Мартин (сопрано), Лукас Фосс (фортепиано/челеста), Ричард Дафалло (кларнет), Чарлз Де Ланси (ударные), Хоуард Колл (виолончель)

<sup>16</sup> Ibid. P. 50.

<sup>17</sup> Foss L. *Improvisation versus Composition*. P. 685.

Для того же смешанного квартета с участием автора в качестве пианиста предназначен цикл из четырех *Echoi* («Эхо» во множественном числе) (1961–63). Каждая очередная пьеса цикла длиннее предшествующей (от ≈4 до ≈12 минут). Переходы между контролируемой импровизацией и полностью сочиненным материалом более или менее завуалированы благодаря сравнительно однородной расширенно-серийно идиоме; импровизационность (здесь — без отсылок к джазу) в большей степени дает о себе знать в нечетных частях, композиционная упорядоченность — в четных<sup>18</sup>. Под вынесенными в заглавие «эхо», по-видимому, подразумеваются многочисленные переключки между участниками ансамбля, каждый из которых по ходу исполнительского действия должен внимательно слушать коллег и точно реагировать на поданные ими реплики. В адекватной интерпретации цикл может произвести впечатление эффектно театрализованной «симфонии» со слегка хаотичным вступлением, подвижной второй и более «расслабленной» третьей частью и большим финалом, где развертывание, управляемое пианистом, происходит по надежному принципу постепенного *accelerando-crescendo* с генеральной кульминацией и сжатой кодой.

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=yKo3n5EPIEo&t=2s>

*Фосс — Echoi для четырех инструменталистов. Чарлз Вуоринен (фортепиано), Артур Блум (кларнет), Раймон Дерош (ударные), Роберт Мартин (виолончель)*

В 1963 году Фосс оставил Калифорнийский университет, чтобы возглавить ФО города Буффало (штат Нью-Йорк); впоследствии он работал главным дирижером Бруклинского ФО (1971–88) и симфонического оркестра Милуоки (штат Висконсин) (1981–86). На этих постах он также проявил себя как неутомимый пропагандист современной музыки, продолжая давать концерты с необычными программами и выступать с лекциями, устраивая фестивали, публичные встречи и дискуссии с композиторами и т.п. Самое известное из его собственных композиторских достижений этого периода — оркестровый триптих «Барочные вариации» (1967), где темы Генделя (*Larghetto E-dur*), Скарлатти (Соната *E-dur*) и Баха (Прелюдия из Партиты *E-dur* для скрипки соло) подвергаются экстравагантным метаморфозам. Наиболее радикальна третья часть, озаглавленная

<sup>18</sup> Композиционные планы частей описаны автором в статье: Foss L. *Work-Notes for Echoi // Perspectives of New Music*. Vol. 3. No. 1 (Autumn – Winter 1964). P. 54–61.

*Phorion* («Краденое добро»): начало баховской Прелюдии воспроизводится точно по тексту, но очень скоро Бах дезинтегрируется и перерождается в частично контролируемую дирижером групповую импровизацию на обрывки баховских тем. Сюрреалистический юмор «Барочных вариаций» рассчитан на широкое и быстрое, но, скорее всего, не долговременное воздействие; впрочем, в их «пост-неоклассицизме» можно усмотреть и нечто более серьезное — например, рефлексию на тему о невозможности аутентичного воссоздания духа и буквы музыки прошлого и ностальгию по подлинным ценностям, предстающим современному человеку исключительно в кривом зеркале.

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=3cuU04ZNNc0&t=2s>  
Фосс — «Барочные вариации» для оркестра. ФО Буффало, дирижер  
Лукас Фосс

Бах присутствует и в посвященном Мстиславу Ростроповичу четырехчастном Концерте для виолончели и оркестра (1967); оригинальное название *Concert* (вместо более употребительного в заглавиях *Concerto*) указывает скорее на мероприятие и ритуал, чем на жанр<sup>19</sup>. В первых трех частях, выполненных в весьма «продвинутой» манере — с микрохроматикой, сонористическими эффектами и групповой импровизацией, — исподволь, вначале долгой педалью на тоне *c* (с четвертитоновыми сдвигами), далее отдельными интонациями и обрывками мотивов, подготавливается открывающая финальную часть Сарабанда из сольной Сюиты *c-moll*. За несколькими мгновениями первозданного звучания баховской темы следует процесс ее, так сказать, экзекуции; пройдя сквозь круги ада, она в самом конце напоминает о себе коротким фрагментом и возвращением к исходному тону *c*. Смысл ритуала и суть общей идеи не составляют загадки; с расцветом полистилистики подобная драматургическая схема стала едва ли не общим местом, но во второй половине шестидесятых она, по-видимому, еще могла казаться сравнительно свежей.

Заметной работой 1970-х стала «Американская кантата» для певцов-солистов, чтецов, хора и оркестра, написанная к двухсотлетию образования США (1976). Пестрому конгломерату текстов, взятых из самых разных источников, от высокой поэзии и философии до газетных статей и туристских путеводителей, соответствует не

<sup>19</sup> Десятилетием раньше к аналогичной «подмене» прибег Кейдж в Концерте (*Concert*) для фортепиано и оркестра.

менее разнородное множество стилистических наклонений: по ходу кантаты слышатся отголоски «американизма» в духе Копленда, сентиментальных баллад, спиричуэлов, кантри, индейского фольклора, джаза, рока. Все это, очевидно, должно отражать инклюзивный дух американской цивилизации, ценности американской истории и ритм современной американской жизни. Вторым (после автора) исполнителем «Американской кантаты» стал Бернштейн, к чьей «Мессе» 1971 года опус Фосса близок по своей направленности. Как и в случае Бернштейна, присущие композитору универсализм и экспансивность оборачиваются здесь своими теньвыми качествами — стилистической неразборчивостью и забвением чувства меры.

В своем позднейшем творчестве Фосс, оставаясь плодовитым, разносторонним, необычайно мастеровитым и часто ироничным эклектиком, развивал главным образом линии «американизма» и «пост-неоклассицизма» («Ренессансный концерт» для флейты и оркестра [1985], Концерт для кларнета и камерного оркестра [1988], «Американские пейзажи» [*American Landscapes*] для гитары и оркестра [1989] и др.) и иногда затрагивал более серьезную ноту (оркестровая «Элегия Анне Франк» для фортепиано и оркестра [1989], позднее включенная в Третью симфонию — «Симфонию скорбей» [*Symphony of Sorrows*, 1991]).

\*

В не слишком многочисленном ряду универсальных музыкантов, знающих толк и в высоком стиле, и в вернакуляре, преуспевших на поприще композиции, исполнительства, педагогики и просветительства, виднейшее место занимает Гантер Шуллер<sup>20</sup> (1925–2015). Главной специальностью Шуллера-инструменталиста была валторна; в возрасте 17 лет он участвовал в исполнениях «Ленинградской симфонии» Шостаковича под управлением Тосканини (1942), играл в известных американских оркестрах, в том числе в оркестре Метрополитен-опера (1945–59). Параллельно выступал как дирижер (в начале 1950-х провел в Нью-Йорке серию камерных концертов старинной и новейшей музыки) и как джазовый музыкант; играл и записывался с такими знаменитостями, как Диззи Гиллеспи (1917–1993), Майлз Дэвис (1926–1991), Гил Эванс (1912–1988), Орнетт Коулмэн (1930–2015), ансамбль *Modern Jazz Quartet* (основан в 1952 году). С конца 1950-х Шуллер-исполнитель сосредоточился на дирижировании и в течение нескольких десятилетий сотрудничал

<sup>20</sup> Gunther Schuller. Варианты «Гюнтер» и «Шаллер» некорректны.

с оркестрами Америки и Европы, регулярно включая в свои программы новую и необычную музыку. Под управлением Шуллера были впервые исполнены некоторые опусы Картера, Бэббитта, Фелдмана и других «трудных» композиторов.

Специального композиторского образования Шуллер не получил. Он начал сочинять в отрочестве; его первая серьезная композиторская работа, Концерт для валторны с оркестром (1942–44), донныне сохраняется в репертуаре. Индивидуальность Шуллера-композитора складывалась под самыми разнообразными влияниями, от позднего Скрябина, Дебюсси и Равеля, Шёнберга, Берга и Стравинского до джаза. Ранние додекафонные работы Шуллера открыли ему дорогу в Дармштадт, где он несколько раз побывал в течение 1950-х; под воздействием царившей там нездоровой, по его мнению, атмосферы<sup>21</sup> он утратил интерес к авангардной ортодоксии, хотя и сохранил додекафонию в своем арсенале.

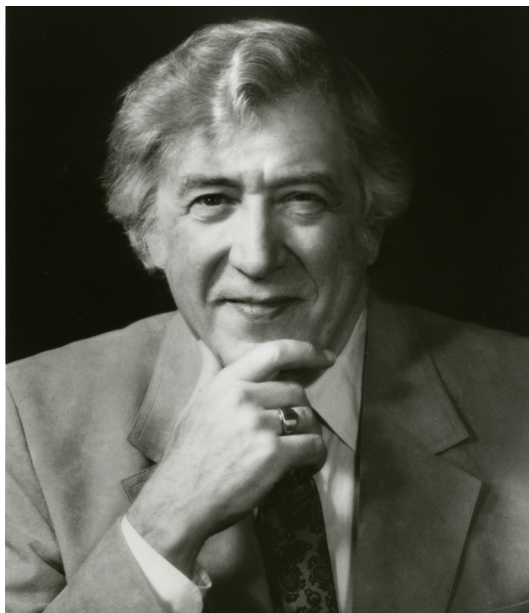
В основе заметной части позднейшего творчества Шуллера лежит концепция «третьего направления». Данный термин (англ. *third stream*) был введен им в конце 1950х для обозначения тенденции к взаимному сближению западной академической музыки и джаза<sup>22</sup>. В своих выступлениях Шуллер особо подчеркивал, что третье направление — это не просто джаз, помещенный в академический антураж, или академическая музыка с джазовым «акцентом», а органический и равноправный синтез западной композиторской и джазовой традиций, полученный в результате их так сказать, перекрестного оплодотворения: в рамках третьего направления джазовый сунг и импровизация сосуществуют с развитым контрапунктом и сложным диссонантным гармоническим языком<sup>23</sup>. При более широком толковании третье направление может пониматься как конвергенция западной композиторской музыки и любой музыки «неакадемического» происхождения. По Шуллеру, оно предвосхищается в лучших сочинениях Бартока, где фольклорные элементы интегрированы в контекст его собственного языка, отмеченного влиянием Дебюсси

21 Свои дармштадтские впечатления он увлекательно описал в автобиографической книге: *Schuller G. A Life in Pursuit of Music and Beauty*. Rochester: University of Rochester Press, 2011. P. 513–521.

22 Впервые о третьем направлении Шуллер высказался в одной из лекций 1957 года, см.: *ibid.* P. 437, 492–493. Его первая журнальная публикация на данную тему появилась в 1961-м; воспроизведена в: *Schuller G. Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Oxford etc.: Oxford University Press, 1986. P. 114–118. Много позднее термин «третье направление» был подхвачен Родионом Щедриным без ссылки на авторство Шуллера: *Щедрин Р. Опера в драматическом театре // Юность*. 1982. № 2. С. 87.

23 См. текст 1981 года, воспроизведенный в: *Schuller G. Musings*. P. 119–120.





Илл. 4. Гантер Шуллер

и Штрауса<sup>24</sup>, а также в некоторых опусах Стравинского, Мийо, Равеля и ряда других европейских и американских композиторов<sup>25</sup>. К третьему направлению тяготели и некоторые выдающиеся джазовые музыканты, от Дюка Эллингтона (1899–1974) с его масштабными «скоитами» до пионера «свободного джаза» (free jazz) Орнетта Коулмэна и ансамбля Modern Jazz Quartet<sup>26</sup>.

К классике третьего направления относится двадцатиминутный оркестровый цикл «Семь этюдов на темы Пауля Клее» (1959) — самый известный опус Шуллера-композитора и одна из многих партитур, вдохновленных творчеством музыкальнейшего из художников XX века<sup>27</sup>. Части цикла, по принципу «Картинок с выставки», решены как своего рода музыкальные эквиваленты (они же экфрасисы<sup>28</sup>) работ

<sup>24</sup> Ibid. P. 118.

<sup>25</sup> Ibid. P. 123–124.

<sup>26</sup> Идея третьего направления родилась в процессе сотрудничества Шуллера с пианистом этого ансамбля Джоном Льюисом (1920–2001): [Schuller G. A Life in Pursuit of Music and Beauty. P. 437; Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 336–337.

<sup>27</sup> О различных музыкальных воплощениях живописи и графики Клее см.: Купровская-Денисова Е. Прикасаюсь к тайне. Пауль Клее и композиторы XX века. М.: Музиздат, 2011.

<sup>28</sup> Под экфрасисом, в общем виде, имеется в виду «перефразировка»

Клее. Заглавия «картинок» — «Старинные гармонии», «Абстрактное трио», «Синий чертик», «Чирикающая машинка», «Арабская деревня», «Жуткое мгновение» и «Пастораль» — сами по себе достаточно много сообщают о характере и стиле их музыкального воплощения. Мрачную мистическую атмосферу «Старинных гармоний» определяют протяженные созвучия, надстраиваемые над глубокими басами, и внезапно вырастающий на их фоне короткий экспрессивный мотив; «Абстрактное трио» складывается из сжатых импульсивных жестов в духе преддодекафонного Шёнберга или Веберна и инструментовано для меняющихся по составу терцетов (преимущественно духовых); о принадлежности цикла к третьему направлению возвещает «Синий чертик» ('Little Blue Devil', что можно перевести также как «Блюзовый чертик»), где Modern Jazz Quartet (фортепиано, вибрафон, бас и ударные) свингует в равноправном контрапункте с оркестром; основной материал «Чирикающей машинки» составляют быстрые переключки высокого дерева; идея третьего направления получает развитие в «Арабской деревне», где протагонистами выступают флейта и гобой (европеизированные варианты этнических инструментов най и сурнай), а тематический материал составляют заунывная ориентальная монодия (сравнительно простая у флейты, украшенная мелизмами у гобоя) и продолжающий ее танцевальный мотив гобоя на фоне бурдона и выстукивающего ритм барабана; экспрессионистское «Жуткое мгновение» сменяется идиллической «Пасторалью», где духовые, во главе с кларнетом, обмениваются короткими репликами на фоне монотонно-убаюкивающего струнного остинато. Колоритная партия «Семи этюдов» — лучший аргумент в пользу того, что «квинтэссенциально американская»<sup>29</sup> эклектика третьего направления вовсе не синонимична поверхностному, рассчитанному на легкий эффект, будто бы демократичному смешению нарочито разнородных компонентов.

**MP** <https://www.youtube.com/watch?v=HHPcidtx8Fg&t=17s>  
Шуллер — «Семь этюдов на темы Пауля Клее» для оркестра.  
ФО Ганноверского радио, дирижер Гантер Шуллер

произведения искусства средствами другого искусства. В качестве образца музыкально-живописного экфрасиса «Семь этюдов» Шуллера разбираются в труде, посвященном явлению экфрасиса в музыке: *Bruhn S. Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000.

<sup>29</sup> Schuller G. Musings. P. 120.

Среди других значительных опытов Шуллера в русле третьего направления — одноактный балет «Варианты» для джаз-квартета и симфонического оркестра (в 1961 году он был поставлен в Нью-Йорке хореографии Джорджа Баланчина) и опера «Наказание» (англ. *The Visitation*, нем. *Heimsuchung*) по мотивам романа Кафки «Процесс», переосмысленного в антирасистском духе (1966, Гамбургская опера). Есть у него и чисто джазовые пьесы, достаточно «продвинутые» с точки зрения гармонии (показательный случай — *Jumpin' in the Future*, 1948). Но в композиторском наследии Шуллера преобладает музыка, всецело принадлежащая «первому» (академическому) направлению; вернакулярно-жанровый элемент если и присутствует в ней, то скорее в виде реминисценций или аллюзий, не составляя самостоятельной линии или обособленного пласта, как в образцах третьего направления. В некоторых партитурах композитор предстает наследником нововенского экспрессионизма (оркестровая поэма *Spectra* [одновременно и «Спектры», и «Призраки»], 1958, трехчастный Второй струнный квартет, 1965, цикл из пяти «Афоризмов» для флейты и струнного трио, 1967), в иных тяготеет скорее к пейзажно-живописному импрессионизму (оркестровый цикл «Четыре звуковых пейзажа» [*Four Soundscapes*], 1975). Исключительным богатством инструментальных красок, виртуозностью письма для отдельных партий и для различных ансамблевых сочетаний, разнообразием и изобретательностью композиционных решений отличаются три концерта для оркестра, созданные Шуллером по заказу всемирно известных коллективов — Чикагского СО (концерт № 1 *Gala Music*, в четырех частях, 1966), Национального СО в Вашингтоне (Второй концерт, в трех частях, 1976) и, уже в следующем десятилетии, Берлинского ФО («Игра красок» [*Farbenspiel*], в трех частях, 1985). Многочисленные концерты и концертные пьесы Шуллера для всевозможных оркестровых инструментов (вплоть до контрафагота) и инструментальных групп с оркестром достаточно сложны по музыкальному языку, при этом весьма удобны и выигрышны для исполнителей и обладают несомненной педагогической ценностью. Кульминационными творениями Шуллера-композитора стали две партитуры, созданные на смерть жены уже в последнем десятилетии XX века: «О воспоминаниях и размышлениях» (*Of Reminiscences and Reflections*, 1993) и «Прошлое — в настоящем» (*The Past is in the Present*, 1994).

**MP3**

<https://www.youtube.com/watch?v=PQeBGE6TzNs&t=19s>

Шуллер — Концерт для оркестра № 1 *Gala Music*. Чикагский СО, дирижер Гантер Шуллер

Педагогическая карьера Шуллера началась в 1950 году. Он преподавал игру на гитаре в Манхеттенской школе музыки (1950–63), вел международные курсы в Беркшире<sup>30</sup> (1963–84), работал в Йельском университете (1964–67), был президентом Новоанглийской консерватории в Бостоне (1967–77). Среди видных учеников Шуллера — американский композитор Барбара Колб (Kolb, 1939–) и британские композиторы Оливер Нассен (Knussen, 1952–2018) и Марк-Энтони Тёрнейдж (Turnage, 1960–). В 1975 году Шуллер основал два музыкальных издательства и фирму по производству пластинок. Вел популярные радиопередачи о новой музыке, устраивал музыкальные фестивали, писал книги. Значительную ценность представляет трактат Шуллера по истории, теории и эстетике дирижирования<sup>31</sup>, содержащий детальные дирижерские анализы партитур Бетховена, Брамса, Р. Штрауса, Равеля, Шумана, Чайковского и критику интерпретаций дирижеров-звезд; в качестве альтернативы Шуллер, с собранным по случаю оркестром из музыкантов самой высокой квалификации, осуществил записи собственных трактовок симфоний Бетховена (№ 5) и Брамса (№ 1). Среди других книг Шуллера — руководство по игре на валторне и фундаментальные исследования по истории джаза. Еще одна важная сфера деятельности Шуллера — аранжировка всевозможной музыки, от песен Освальда фон Волькенштейна (XIV–XV в.), произведений Томаса Таллиса (XVI в.) и Клаудио Монтеверди до рэгтаймов Скотта Джоплина и джазовых композиций (Шуллер одним из первых, еще в 1940-х, стал систематически нотировать услышанные джазовые пьесы).

\*

К третьему направлению относится, по существу, значительная часть творчества Уильяма Болкома (1938–). Этот композитор, прошедший школу Мийо (в калифорнийском Окленде и Париже) и Мессиана (в Париже), совершил на рубеже 1950–60-х дрейф от бодрого и скорее неглубокого неоклассицизма (в его Первой симфонии [1957] слышатся отголоски раннего Мийо и его парижских коллег, а также Айвза) до вполне модернистского письма Двенадцати этюдов для

<sup>30</sup> Беркшир, штат Массачусетс, — местонахождение комплекса Berkshire (с 1985 года Tanglewood) Music Center, основанного в 1940 дирижером и музыкальным деятелем Сергеем Кусевицким; в летней академии Центра исполнители и композиторы совершенствуются под руководством выдающихся музыкантов из разных стран. До Шуллера академию возглавлял Копленд.

<sup>31</sup> Schuller G. The Compleat Conductor. Oxford etc.: Oxford University Press, 1997.

фортепиано (1959–64, окончательная редакция 1966), где есть и своеобразный импрессионизм, и бурные квази-хаотические пассажи по всей клавиатуре, и экскурсы в додекафонию и пуантилизм, и кластеры, и игра на струнах роялях; последний этюд, под названием «Апофеоз», посвящен памяти Бартока и в самом конце, возможно, содержит отдаленную аллюзию на одну из его «Нений» («Погребальных песен») из соч. 9а (1909–10).

**MP3**

<https://www.youtube.com/watch?v=qXhPkuy8dks>

*Болком — Этюд № 12 «Апофеоз» для фортепиано. Кристофер Тейлор*

Со временем Болком отошел от модернизма в его «моностилистическом» варианте, и ведущей идеей его творчества стало объединение разнообразных тенденций (не исключая эзотерических и «интеллектуальных», вплоть до серийной техники) в «трансцендентный» стиль, отражающий многообразие мира и созвучный плюралистическому менталитету американцев. В этом отношении Болком близок своему старшему коллеге и до некоторой степени ментору Рокбергу<sup>32</sup> с его *ars combinatoria*, но в отличие от Рокберга включает в орбиту своего искусства также и американскую популярную музыку разных эпох и стилей. В конце 1960х сольные пианистические выступления Болкома сыграли заметную роль в возрождении интереса широкой публики к жанру рэгтайма, а с середины 1970х он вместе со своей женой, академической и поп-певицей Джоан Моррис (1943–), дал множество концертов с программами из песен американских композиторов XIX — начала XX века и эстрадных песен более позднего времени, в том числе собственного сочинения. Этот репертуар выступает важнейшим источником материала для музыки Болкома «серьезных» жанров, включая его *magnum opus* — масштабный (продолжительностью немногим меньше трех часов) вокальный цикл («музыкальное озарение») для большой группы певцов-солистов, нескольких хоров и симфонического оркестра «Песни невинности и опыта» на 46 стихотворений британского классика, визионера и мистика Уильяма Блейка. Работа над ци-

<sup>32</sup> Болком был редактором собрания эссе Рокберга о музыке XX века: *Rochberg G. The Aesthetics of Survival. A Composer's View of Twentieth-Century Music. Revised and Expanded Edition. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.* В своем введении к этому изданию (*ibid.* P. xviii–xix) он выразил солидарность с рокберговской «эстетикой выживания» музыки, оказавшейся под разрушительным давлением модернизма.



Илл. 5. Уильям Болком  
и Джоан Моррис

клом заняла четверть века: с 1956-го по 1981-й. Здесь установка на эклектику реализована поистине с трансцендентным размахом: в «Песнях...» сочетаются всевозможные стили от романтизма до модерна и от кантри до рока. Связь между стилем, избранным для отдельных номеров цикла, и содержанием соответствующих стихотворений во многих случаях остается неясной.

\*

Перерождение идеи третьего направления и стилистического плюрализма в претенциозный «постмодернистский» китч, наметившееся у Болкома, принимает более развитую форму в музыке его ровесника Джона Корильяно (1938–). Науку композиции Корильяно прошел под руководством Отто Люнинга (1900–1996), известного главным образом своими достижениями в области электронной музыки, и авторитетных педагогов и композиторов-неоромантиков Витто-

рио Джаннини (1903–1966) и Пола Крестона (1906–1985). Первый успех молодому композитору принесла абсолютно традиционная, в духе коплендовского «американизма», четырехчастная Соната для скрипки и фортепиано (1963). Его дебютная оркестровая партитура, «Элегия» (1965), посвящена Барберу и выполнена в свойственной этому композитору приподнятой романтической манере.

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=ndNbOvhiijk>  
*Корильяно — «Элегия» для оркестра. Йельский СО. Дирижер  
 Тосиюки Симада*

Со временем изначальный «наивный» традиционализм и романтизм Корильяно принял, пользуясь шиллеровской терминологией, более «сентиментальное» направление. Материал многих произведений Корильяно основан либо на прямых заимствованиях из музыки прошлого, либо на едва завуалированных отсылках к конкретным жанрам, формам и стилям — от песен трубадуров, творчества мастеров Ренессанса, барокко и мангеймской школы до напевной мелодики XIX века (как, например, в «Песне» из Концерта для гобоя с оркестром, 1975), космополитического садово-паркового репертуара рубежа веков (как в сюите «Танцы в бельведере» [*Gazebo Dances*] для фортепианного дуэта или оркестра, 1972/74) и ориентальных наигрышей (как в финале того же Гобойного концерта). Встречаются и элементы джаза, кантри и рок-музыки; в соавторстве с песенником и актером Дэвидом Хессом (1936–2011) Корильяно даже сочинил рок-оперу «Обнаженная Кармен» — модернизированный вариант оперы Бизе (1970). Консервативная основа — традиционные драматургические схемы, плотно организованная тематическая работа, квази-романтические гармонии и мелодии — оттеняется у Корильяно такими знаками современного письма, как наложения разнородных фактурных пластов, деформация знакомых мотивов, двенадцатитоновые последования, коллективная импровизация, шокирующие перкуссионные эффекты, микрохроматические интервалы, мультифоники у духовых.

С одной точки зрения такой подчеркнутый плюрализм может восприниматься как свидетельство глубинной связи творчества Корильяно с многовековой европейской традицией, с другой — как поверхностный вариант полистилистики. Так или иначе, музыка Корильяно исполняется достаточно широко, в том числе музыкантами мирового класса; среди первых интерпретаторов его произведений — дирижеры Леонард Бернстайн, Георг Шолти, Зубин Мета, Джеймс Ливайн, Даниэль Баренбойм, Леонард Слаткин и некоторые



известнейшие инструменталисты. Кульминационная работа Кори-льяно — опера «Версальские призраки» по мотивам пьесы Бомарше «Преступная мать», с антуражем из времен Великой французской революции, — появилась уже за пределами рассматриваемого нами периода (пост. 1991, Метрополитен-опера); склонность композитора к манипулированию всевозможными идиомами проявилась здесь с особым размахом.

## Противопоставление *uptown*–*downtown* («верхний город — «нижний город»)

В специальной литературе нередко встречается деление американской композиторской музыки на два лагеря, условно именуемые *uptown* и *downtown* — «верхний город» и «нижний город»<sup>33</sup>. «Верхний город» в исходном значении — деловая, официальная часть Манхэттена, где находятся, в частности, Линкольн-центр (с театром Метрополитен-опера и другими важными очагами высокой музыкальной культуры) и Карнеги-холл, тогда как культурная жизнь «нижнего города», располагающегося на Манхэттене к югу от «верхнего», сосредоточена в более демократических, неформальных заведениях<sup>34</sup>. Оппозиция «аптаун — даунтаун» понимается и в расширительном смысле, безотносительно к географии: «верхний город» — истеблишмент, «нижний» — богема. Музыка «верхнего города», как принято считать, в целом академичнее и традиционнее музыки «нижнего города», тяготеющей к неконформизму в его наиболее экстравагантных формах.

На этих страницах речь пока что шла только о музыке «верхнего города», и мы могли убедиться в том, что экстравагантность и неконформизм отнюдь не чужды многим ее творцам. Вообще говоря, разница между двумя «городами» имеет не столько музыкально-стилистическую, сколько социальную природу: деятельность представителей «верхнего города» связана с важными официальными учреждениями (ведущими университетами, оркестрами, театрами), тогда как представители «нижнего города» — либо независимые одиночки, либо неформальные группы близких по духу индивидуально-

<sup>33</sup> См., например: *Gann K. American Music in the Twentieth Century*. P. 155, 218; *Дубинец Е. Made in the USA*. С. 25, 44; *Gann K. Music Downtown: Writings from the Village Voice*. Berkeley etc.: University of California Press, 2006. P. 1–15; *Ross A. The Rest is Noise*. P. 488–492.

<sup>34</sup> На всякий случай отметим, что данная трактовка терминов *uptown* и *downtown* отличается от принятой в словарях, где *downtown* — деловая часть [американского] города, а *uptown* — окраинные жилые районы.

стей. «Верхний город» в целом богаче и благополучнее, «нижний» — раскованнее. Конечно, границы между «городами» проницаемы, из «нижнего города» вполне можно попасть в «верхний» и наоборот. Так или иначе, в сложившемся к третьей четверти столетия сообществе «верхнего города» были возможны вещи, для раздробленного «нижнего города» скорее немислимые. Практически все упомянутые выше композиторы этого сообщества работали по престижным заказам, их музыка звучала в лучших залах страны в исполнении прославленных музыкантов и записывалась на пластинки самых известных лейблов. Учрежденные в 1943 году Пулитцеровские премии на протяжении 1940–80-х доставались только композиторам «верхнего города»<sup>35</sup>. Символическим событием своего времени стало осуществленное в 1959 году (и записанное на пластинку) исполнение «Свадебки» Стравинского под управлением автора — дуайена всемирного композиторского корпуса, — объединившее четверых деятелей, представляющих разные грани высшего музыкального истеблишмента Америки: пианистами в этом поистине звездном, если не сказать гламурном мероприятии выступили Копленд, Барбер, Сешнз и Фосс.

Ясно, что здесь мы, пользуясь избитой метафорой, прикоснулись только к самой верхушке айсберга. В разветвленную инфраструктуру

<sup>35</sup> Единственным исключением был Айвз — плоть от плоти американского истеблишмента как бизнесмен, но не как композитор, — награжденный в 1947 году за Третью симфонию сорокалетней давности. Среди лауреатов этой главной американской премии в области музыкальной композиции — Уильям Шумен (1943, за кантату «Свободная песня»), Хоуард Хансон (1944, за Симфонию № 4), Аарон Копленд (1945, за балет «Аппалачская весна»), Уильям Пистон (1948 и 1961, за симфонии № 3 и 7), Вёрджил Томсон (1949, за музыку к фильму «Луизианская история»), Джанкарло Менотти (1950 и 1955, за оперы «Консул» и «Святая с Бликер-стрит»), Сэмюэл Барбер (1958 и 1963, за оперу «Ванесса» и Фортепианный концерт), Эллиотт Картер (1960 и 1973, за струнные квартеты № 2 и 3), Леон Кёрчнер (1967, за Струнный квартет № 3), Джордж Крам (1968, за «Эхо времени и реки»), Чарлз Вуоринен (1970, за электронную композицию «Панегирик времени»), Марио Давидовски (1971, за «Синхронизмы», № 6), Джейкоб Дракман (1972, за «Окна»), Доналд Мартино (1974, за *Notturmo* для семи инструменталистов), Нед Рорем (1976, за «Музыку воздуха» для оркестра), Дэвид Дель Тредичи (1980, за «Памяти летнего дня» из цикла об Алисе), Роджер Сешнз (1982, за Концерт для оркестра), Джордж Перл (1986, за Духовый квинтет), Уильям Болком (1988, за «12 новых этюдов» для фортепиано), Гантер Шуллер (1994, за «О воспоминаниях и размышлениях» для оркестра), Джон Корильяно (2001, за Симфонию № 2). Как бы мы ни относиться к сравнительным достоинствам названных опусов, трудно сомневаться в том, что «Аппалачская весна» Копленда, «Ванесса» Барбера, квартеты Картера, «Эхо...» Крама и «О воспоминаниях...» Шуллера были награждены более чем заслуженно.

туру музыкального аптауна было вовлечено великое множество разнообразных творческих личностей, в том числе весьма масштабных и влиятельных, но композиторская продукция многих из них доступна в крайне ограниченном объеме, недостаточном для того, чтобы составить о ней сколько-нибудь определенное мнение, а перспективы возрождения общественного интереса к их творчеству на сегодняшний день не кажутся реальными. Нам остается только перечислить некоторые пока еще не упомянутые в этом тексте, но сравнительно известные по литературе фамилии и названия. Среди видных американских композиторов, чья деятельность была связана с ведущими учебными заведениями и чье собственно композиторское творчество, тяготеющее к консервативному полюсу, похоже, представляет второстепенный интерес по сравнению с их педагогическим, интеллектуальным, административным вкладом в общую картину американской музыки, — ученик Хиндемита, профессор Бостонского университета Норман Делло Джойо (1913–2008), ученики Хансона, профессора нью-йоркской Джульярдской школы и других заведений Уильям Бергсма (1921–1994)<sup>36</sup> и Питер Меннин (1923–1983), джульярдские профессора Винсент Персикетти (1915–1987) и Дэвид Дайамонд (1915–2005), ученик Пистона, Хиндемита и Буланже, профессор Университета Брандейса Гаролд Шейпиро (1920–2013)... К консервативному полюсу тяготеет и язык ряда опер, не без успеха шедших на американских сценах в течение 1950–70-х, но, в отличие от главных произведений Барбера и Менотти, — а тем более от лучших, классических мюзиклов тех же лет<sup>37</sup>, — не занявших прочного места в репертуаре; до некоторой степени исключение составляют разве что своеобразные образцы американского «веризма» «Баллада о Бэби Доу» (*The Ballad of Baby Doe*, 1956) Дугласа Мура (1893–1969), мелодичные арии из которой сохраняются в репертуаре

<sup>36</sup> Интригующий факт: в списке его сочинений фигурирует опера 1973 года «Убийство товарища Шарика» (*The Murder of Comrade Sharik*) на собственное либретто по строгой запрещенному в доперестроечном СССР «Собачьему сердцу» Булгакова. Записей этой оперы не существует или они недоступны, так же как и ее опубликованные ноты.

<sup>37</sup> Перечислим только некоторые из них: «Король и я» (1951) Ричарда Роджерса (1902–1979), «Моя прекрасная леди» (1956) Фредерика Лоу (1901–1988), «Звуки музыки» (1959) Роджерса, «Забавная вещь случилась по пути на Форум» (1962) Стивена Сондхайма (1930–2021), «Хелло, Долли!» (1964) Джерри Хермана (1931–2019), «Скрипач на крыше» (1964) Джерри Бока (1928–2010), «Человек из Ламанчи» (1965) Митча Ли (1928–2014), «Кабаре» (1966) Джона Кандера (1927–), «Маленькая ночная музыка» Сондхайма (1972), «Чикаго» (1975) Кандера, сравнительно недавно экранизированный «ужастик» Сондхайма «Суини Тодд» (1979)... Сюда же — упомянутые выше «Кандид» (строго говоря не мюзикл, а оперетта) и «Вестсайдская история» Бернштейна.

сопрано, и «Сусанна» (1955) Карлайла Флойда (1926–2021) на современную, социально заостренную версию сюжета о Сусанне и старцах. В анналах истории оперы сохранились такие названия, как «Триумф святой Жанны» (1950) и «Судилище в Руане» (1956) Делло Джойо о Жанне д’Арк, «Грозовой перевал» (1958) Флойда по Э. Бронте, «Траур к лицу Электре» (1967) Марвина Дэвида Леви (1932–2015) по Ю. О’Нилу, «О мышах и людях» (1970) Флойда по Дж. Стейнбеку, «Открытка из Марокко» (1971) Доминика Ардженто (1927–2019) по Р.Л. Стивенсону, «Чайка» (1974) Томаса Пасатьери (1945–) по Чехову; некоторые из этих произведений время от времени возобновляются, большей частью на второстепенных сценах и без существенного резонанса.

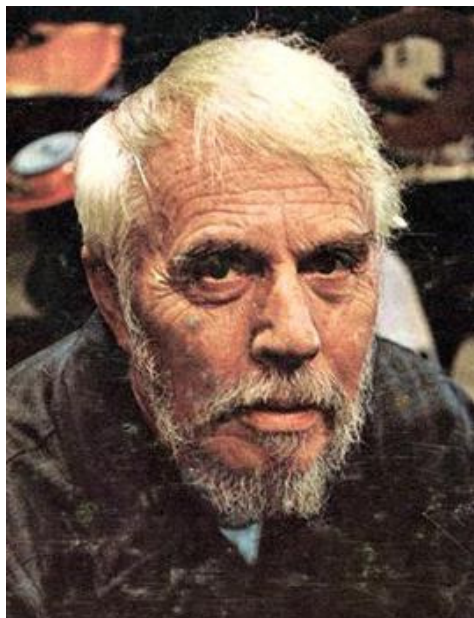
### «Маверики»

Итак, оппозиция «аптаун — даунтаун» имеет отношение не столько к стилистическим параметрам музыки, сколько к социальному позиционированию тех, кто ее создает. Для «нижнего города» это означает отстраненность от тенденций, культивируемых музыкальным истеблишментом, — будь то сериализм, новый романтизм, американизм, стилистический плюрализм, третье направление и т.п., — вплоть до их категорического отторжения. Композиторскую продукцию «нижнего города» при желании также можно ранжировать по степени ее авангардности/традиционализма, но такой подход, по-видимому, будет противоречить ее природе. Более точным показателем была бы мера удаленности ее творцов от структур «большой» музыкальной жизни. Крайние позиции с этой точки зрения занимают радикалы-одиночки — так называемые маверики<sup>38</sup>, — представляющие американскую экспериментальную традицию, освященную именами мавериков прошлого, от Биллингза до Айвза и «ультрамодеิร์นстов» двадцатых годов. Крайние из крайних среди тех, чьи эксперименты оставили заметный след в истории музыки, — Гарри Парч (1901–1974) и Конлон Нэнкэрроу<sup>39</sup> (1912–1997).

Уроженец Калифорнии — штата, где для мавериков традиционно действует режим наибольшего благоприятствования, — Парч

<sup>38</sup> В исходном значении *maverick* — неклеимый теленок; в переносном — маргинал, индивидуалист, «белая ворона». О «мавериках» как определенной категории внутри американского композиторского сообщества см.: *Дубинец Е. Made in the USA. С. 45–46; Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. С. 13–15.*

<sup>39</sup> *Nancarrow. Варианты — Нанкарроу, Нанкэрроу, Нэнкар(р)оу.*



Илл. 6. Гарри Парч

в своем творчестве стремился реализовать идеи «трансэтничности» (transethnicity), «материальности» (corporeality) и «монофонии» (monophony). Первый из этих терминов указывает на преодоление культурных различий между этносами, второй — на преодоление грани между музыкантами и слушателями и на переориентацию музыкального восприятия с «абстрактного» и «духовного» на материальное и осязаемое, третий — на преодоление ограничений равномерно-темперированного строя («монофония» в трактовке Парча означает так называемый чистый строй, обогащенный микрохроматическими интервалами). Еще в 1920х годах Парч начал экспериментировать с чистым строем на струнных инструментах, изготовил «адаптированный альт» (с виолончельным грифом), разработал аппликатуру для исполнения гамм из 29 звуков в пределах октавы и приступил к сочинению большого трактата о «монофонии». В 1930х опыты Парча приобрели определенную известность, и он получил субсидию на продолжение акустических и инструментоведческих исследований в Англии. Вернувшись в США (1935), Парч некоторое время бродяжничал (об этом периоде своей жизни он написал книгу и сочинил пьесу для музыкального театра), затем работал в разных городах, продолжая конструировать новые инструменты и сочинять для них музыку. С середины пятидесятых

жил преимущественно в Калифорнии, где организовал ансамбль Gate 5 для исполнения своих композиций.

В 1949 году Парч опубликовал книгу «Происхождение музыки», где кратко изложил свой взгляд на историю музыкального искусства и подробно — свою концепцию «монофонии» и историю различных систем организации звуковысотной шкалы; на склоне лет он подготовил второе, расширенное издание книги<sup>40</sup>, содержащее подробные иллюстрированные описания сконструированных им инструментов, раздел о нотировании музыки для этих инструментов и развернутые аннотации к некоторым его поздним опусам. Ко времени выхода первого издания книги Парч пришел к оптимальному варианту своего звукоряда, насчитывающему 43 звука, — его структура показана в примере 3<sup>41</sup>.

Для воспроизведения своей «монофонической» музыки Парч изготовил в общей сложности свыше двадцати инструментов различных семейств: две разновидности «адаптированных гитар», несколько «гармонических канонов» (по образцу восточных щипковых инструментов) и кифар (по образцу античного щипкового инструмента), модифицированные маримбы (в том числе басовые), конические гонги и другие ударные с определенной высотой звука, хромелодеоны (модифицированные фисгармонии) и ряд других. Инструменты Парча, хранящиеся ныне в Университете штата Нью-Джерси, Монтклер, выглядят весьма эффектно (некоторые из них выставлялись как произведения изобразительного искусства).

Пьеса «И в седьмой день лепестки опали в Петалуме<sup>42</sup>» (*And on the Seventh Day Petals Fell in Petaluma*, 1966) представляет собой своеобразный парад двадцати трех инструментов Парча. Она делится на 34 «строфы» по одной минуте каждая. В первых 23 строфах инструменты выступают по два или по три (всякий раз в новых сочетаниях), в строфах с 24-й по 33-ю — по четыре или по пять, последняя строфа предназначена для септета. Пьеса (как и вся музыка Парча) привлекает прежде всего своей экзотической («транссэтничной») «материальностью», факторами которой выступают не только неслыханные тембры и своеобразно «искривленные» (для слуха, привыкшего к темперированному строю) интонации, но и напористая «варварская» ритмика; материал каждой строфы складывается из мелких интонационно-ритмических ячеек, повторяющихся с незначительными вариациями.

<sup>40</sup> *Partch H. Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. 2nd edition, enlarged. New York: Da Capo Press, 1974.*

<sup>41</sup> Воспроизводится по: *Gann K. American Music in the Twentieth Century. P. 82.*

<sup>42</sup> Городок в Северной Калифорнии, где Парч устроил свою студию.

Пропорция	Центы	Интервал
1/1	0.0	
81/80	21.5	синтоническая комма
33/32	53.3	
21/20	84.5	
16/15	111.7	полутон
12/11	150.6	ундецимальная «медианная» секунда (1,5 ступени)
11/10	165.0	
10/9	182.4	малый целый тон
9/8	203.9	большой целый тон
8/7	231.2	септимальный целый тон
7/6	266.9	септимальная малая терция
32/27	294.1	пифагорейская малая терция
6/5	315.6	малая терция
11/9	347.4	ундецимальная «медианная» терция
5/4	386.3	большая терция
14/11	417.5	
9/7	435.1	септимальная большая терция
21/16	470.8	септимальная кварта
4/3	498.0	чистая кварта
27/20	519.6	
11/8	551.3	ундецимальный тритон
7/5	582.5	септимальный тритон
10/7	617.5	септимальный тритон
16/11	648.7	
40/27	680.4	
3/2	702.0	чистая квинта
32/21	729.2	
14/9	764.9	септимальная малая секста
11/7	782.5	ундецимальная малая секста
8/5	813.7	малая секста
18/11	852.6	ундецимальная «медианная» секста
5/3	884.4	большая секста
27/16	905.9	пифагорейская большая секста
12/7	933.1	септимальная большая секста
7/4	968.8	септимальная малая септима
16/9	996.1	малая септима
9/5	1017.6	малая септима
20/11	1035.0	
11/6	1049.4	ундецимальная «медианная» септима
15/8	1088.3	большая септима
40/21	1115.5	
64/33	1146.7	
160/81	1178.5	
2/1	1200	октава



<https://www.youtube.com/watch?v=dLd7imfQJDo&t=1s>

Парч – *And On The Seventh Day Petals Fell In Petaluma*. Ансамбль Gate 5

Провозглашаемая Парчем «материальность» непременно предполагает театрализованный, зрелищный исполнительский ритуал. Большинство его произведений — перформансы с декламацией, пением, танцами, шумами и т.п., причем участвующие в спектакле инструменты выступают также в качестве элементов сценического оформления. О склонности Парча к своеобразному юмору с «психиатрическим» оттенком свидетельствуют такие работы, как триптих 1950 года для семи исполнителей *Sonata Dementia* («Соната-слабоумие»), части которого именуются «Абстракция и бред», «Скерцо шизофрения» и «Allegro паранойя», и масштабные сценические действия «Околдованная» (*The Bewitched*, «танцевальная сатира», пост. 1955, Университет штат Иллинойс) и «Бред ярости» (*Delusion of the Fury*, «ритуал сновидения и бреда» на основе драмы японского театра Но и юмористической африканской сказки, 1966, пост. 1969, Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе). На античной мифологии основаны «танцевальная драма» «Эдип» (по Софоклу и Уильяму Батлеру Йейтсу, пост. 1952, Миллз-колледж, Окленд, окончательная редакция 1967), перформансы «Кастор и Поллукс» (пост. 1953, Беркли) и «Дафна дюн» (*Daphne of the Dunes*, музыка для кино, 1958). Собственно музыкальный материал в мультимедиальных композициях Парча в основном однообразен, репетитивен и, с поправкой на необычность звукового колорита, не слишком изыскан. Вместе с тем его «трансэтничный» и «материалистический» (corporeal) подход оказал заметное влияние на американских композиторов следующих поколений, прежде всего на адептов минимализма и «концептуалистов», работающих в жанре мультимедиа. Приверженцами чистого строя по примеру Парча стали, в частности, Лу Харрисон, Ла Монте Янг (речь о них пойдет впереди), непосредственный воспитанник Парча, автор ряда струнных квартетов Бен Джонстон (1926–2019) и его ученик, видный музыковед и композитор экспериментального направления Кайл Гэнн (1955–)<sup>43</sup>; определенный интерес к опытам Парча проявили и европейцы, в том числе Лигети<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Автор ценной книги об американской музыке XX века (*Gann K. American Music in the Twentieth Century*) и текстов о музыке «нижнего города», собранных в: *Gann K. Music Downtown: Writings from the Village Voice*. Berkeley etc.: University of California Press, 2006.

<sup>44</sup> См.: *Ligeti G. Tendenzen der Neuen Musik in den USA*. Steve Reich – Terry Riley – Harry Partch // *Ligeti G. Gesammelte Schriften* / Hrg. von Monika

\*

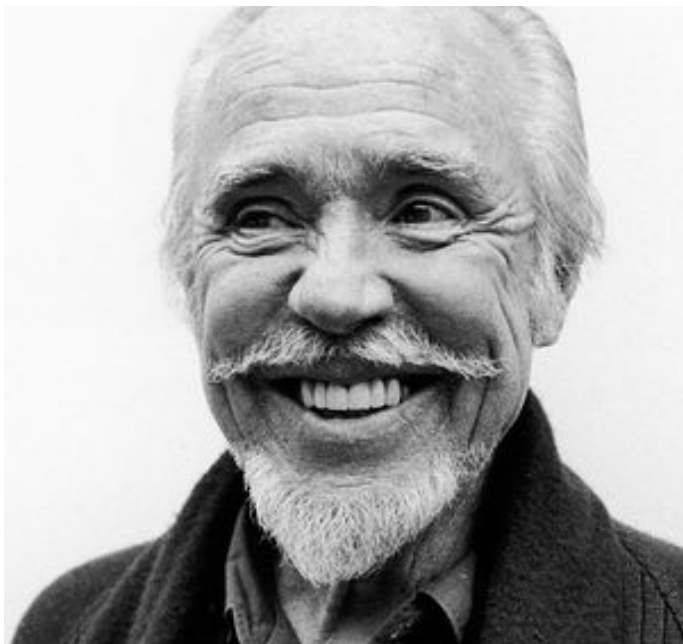
Нэнкэрроу был антиподом Парча в том смысле, что его эксперименты предполагали всемерную редукцию фактора материальности (телесности, зрелищности), поскольку предназначались большей частью для воспроизведения на механическом инструменте без участия живого исполнителя. В отличие от Парча Нэнкэрроу получил солидное музыкальное образование<sup>45</sup>; в середине тридцатых он брал в Бостоне уроки у Пистона, Сешнза и Николаса Слонимского (1894–1995)<sup>46</sup> и в те же годы выступал как джазовый трубач. Под влиянием джаза и «Весны священной» Стравинского заинтересовался возможностями обогащения ритмического языка музыки, однако его первые опыты в данном направлении натолкнулись на неспособность исполнителей воспроизвести его сложные ритмические схемы.

Во второй половине 1930-х Нэнкэрроу, с молодых ногтей обнаруживший склонность не только к эстетическому, но и к политическому нонконформизму, вступил в коммунистическую партию и отправился воевать в Испанию на стороне республиканцев. По возвращении в США (1939) попал в «черный список» неблагонадежных элементов и был наказан лишением паспорта. В 1940 году, не желая находиться под постоянным необоснованным подозрением (к тому времени его былое увлечение коммунистическими идеями прошло), эмигрировал в Мексику, где долгие годы жил в относительной изоляции на унаследованный капитал. Под конец 1940-х он на короткое время вернулся в США и в начале 1949-го, будучи в Нью-Йорке, присутствовал на одном из первых исполнений «Сонат и интерлюдий» Кейджа для подготовленного фортепиано. Это событие, по-видимому, стимулировало творческое воображение Нэнкэрроу. Он приобрел механическое «самоиграющее» пианино (оно же пианола, англ. *player piano*) — устройство, автоматически воспроизводящее музыку, записанную на перфорированной бумажной ленте (отношения звуков по высоте и длительности коди-

Lichtenfeld. Bd.I. Mainz etc.: Schott, 2007. S. 462–469 (републикация текста 1975 года).

<sup>45</sup> Биографические данные о композиторе почерпнуты в основном из обстоятельного обзора его жизни и творчества: *Дубинец Е. Made in the USA. С. 259–283. Фундаментальное исследование о его музыке — Gann K. The Music of Conlon Nancarrow. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.*

<sup>46</sup> О своем студенте, ставшем «настоящей знаменитостью», знаменитый музыковед-энциклопедист вспоминает в книге: *Слонимский Н. Абсолютный слух. История жизни. СПб.: Композитор, 2006. С. 229–230 (английский оригинал — 1988).*



Илл. 7. Конлон  
Нэнкэрроу

руются в конфигурации отверстий на ленте), — вывез его с собой в Мехико и свыше сорока лет (до 1992-го) сочинял только этюды для этого устарелого и трудоемкого инструмента, по тембру похожего на подготовленный рояль или на клавиесин с усиленной ударной, металлической составляющей. Со временем он сконструировал или усовершенствовал еще несколько аналогичных инструментов, добившись, таким образом, относительного тембрового разнообразия. На обращение Нэнкэрроу к *player piano* серьезно повлияла также опубликованная в 1930 году книга Кауэлла о новых средствах музыки, где отмечено, что механическое пианино может быть полезно при реализации сложных ритмических отношений.

Всего Нэнкэрроу создал около пятидесяти этюдов продолжительностью, как правило, не больше 5–7 минут (среди сравнительно масштабных этюдов — несколько многочастных). Этюды не датированы, их нумерация лишь приблизительно соответствует хронологии. Ранние этюды тональны или модальны, часто основаны на интонациях и ритмах блюза, буги-вуги, испанской или латиноамериканской музыки; фоном для сложных полиритмических наложений в таких этюдах служит сквозная остинатная линия. Некоторые из них отличаются от обычной джазовой фортепианной музыки лишь чрезвычайно быстрым темпом, практически недостижимым в живом исполнении;

в таких этюдах Нэнкэрроу развивал технические достижения джазовых пианистов-супервиртуозов Эрла Хайнса (1903–1983) и Арта Тэйтума (1909–1956). Более поздние этюды абстрактнее по стилю, основаны на технике изоритмии или (чаще) канона, причем голоса полифонической ткани, как правило, движутся в разных темпах (лишь в этюдах последней группы — после № 42 — вновь появляются джазовые и испанские мотивы). Со временем эксперименты Нэнкэрроу с подобного рода «темповыми диссонансами» становились все более и более изощренными. Во многих этюдах начиная примерно с № 17 соотношения темпов между голосами канона носят исключительно сложный, иногда иррациональный характер. Если в этюдах № 14, 15 и 18 действуют сравнительно простые соотношения  $4/5$  и  $3/4$ , то в Этюде № 17– $12/15/20$ , в Этюде № 24– $14/15/16$ , в Этюде № 31– $21/24/25$ , в Этюде № 40 — дробь с числом  $e$  (ок. 2,72) в числителе и числом  $\pi$  (ок. 3,14) в знаменателе, а в двенадцатиголосном Этюде № 37 соотношение темпов изоморфно соотношению частот в хроматической гамме чистого строя. Широко использованы возможности механического инструмента для точного расчета ускорений, замедлений, *rubato* и для воспроизведения недоступных пианисту аккордов, арпеджо, *glissandi*, трелей, скачков и т.д.

Компьютерная точность расчета отнюдь не мешает этюдам Нэнкэрроу быть живой, энергичной и увлекательной музыкой. К началу 1960х он, по-видимому, в достаточной мере осознал, что его пьесы способны вызвать живой общественный интерес, и в течение нескольких лет, не сочиняя ничего нового, занимался их переписыванием в виде нотных партитур для возможной публикации. Приведем несколько фрагментов, позволяющих составить определенное представление о некоторых особенностях письма композитора<sup>47</sup>. Ранний Этюд № 3а, выдержанный в джазово-блюзовом духе, начинается как очень быстрое, но все же доступное пианисту буги-вуги — нотный пример 4а; продолжение, как и положено в жанре буги-вуги, основано на той же басовой фигуре, но по ходу музыки, как практически во всех этюдах Нэнкэрроу, возникают осложнения, выходящие за рамки физических возможностей любого живого исполнителя — нотный пример 4б. Для более абстрактной манеры Нэнкэрроу показателен Этюд № 21, озаглавленный «Канон Х». Вначале — нотный пример 5а — на каждую ноту в нижнем голосе канона приходится около одиннадцати нот в верхнем, далее нижний голос медленно и неуклонно ускоряется, тогда как верхний

<sup>47</sup> Примеры из Нэнкэрроу — факсимиле авторских рукописей, вышедших с 1988 года под маркой издательства Schott.

замедляется, пока в какой-то момент их скорости не выравняются — нотный пример 5б. Этот момент символически соответствует точке пересечения линий в букве «X». Далее процесс идет в обратном направлении: верхний голос замедляется, нижний ускоряется<sup>48</sup>, и в конце пьесы на каждую ноту медленного голоса приходится около 48 нот быстрого — нотный пример 5в. Обратим внимание на стремительный темп верхнего голоса в начале этюда и на то, что в конце пьесы нижний голос движется в четыре с лишним раза быстрее; непосредственному восприятию предлагается не абстрактная и в общем несложная конструкция, а динамично разворачивающийся образец головокружительной виртуозности. О том, как Нэнкэрроу организует иррациональные темповые отношения в каноне, можно судить и по двум фрагментам масштабного Этюда № 33, где пропорция темпов выражается дробью  $\sqrt{2}/2$  (примерно 1,414/2), — нотный пример 6а и нотный пример 6б; эта игра несовпадений создает своеобразный «драйв», по своему эффекту не слишком далекий от джазового синкопирования.

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=pp2dWEYRzKY>  
Нэнкэрроу — Этюд № 3а

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=f2gVhBxwRqg>  
Нэнкэрроу — Этюд № 21

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=66Gdbt9-rdI>  
Нэнкэрроу — Этюд № 33

<sup>48</sup> Направшивается параллель с формой пьесы Софии Губайдулиной *In Croce* («Крест-накрест» или «На Кресте») для виолончели и органа (1979).

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked as  $d = 120$ . The dynamics are marked as  $ff$  (fortissimo) and  $sempre$  (sempre). The performance instructions include  $legato sempre$  (legato sempre). The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a melodic line in the right hand. The notation is handwritten and includes various ornaments and slurs.

Пример 4а. Нэнкэрроу – Этюд № 3а

Handwritten musical score for "Этюд № 3а" by Нэнкэрроу. The score is written on two systems of staves. The first system consists of five staves: a vocal line with lyrics "Нэнкэрроу" and "Этюд № 3а", a piano accompaniment, and three bass lines. The second system also consists of five staves: a vocal line with lyrics "Этюд № 3а", a piano accompaniment, and three bass lines. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". A handwritten "(3c)" is visible at the end of the second system's bass line.

Пример 46. Нэнкэрроу — Этюд № 3а



All notes staccato = 120

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked as 120. The instruction "All notes staccato" is written above the first system. The piano part includes markings such as "pp" (pianissimo) and "f" (forte). The vocal line is heavily ornamented with slurs, accents, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The piano accompaniment features a steady bass line with some harmonic support in the right hand.

Пример 5а. Нэнкэрроу – Этюд № 21

The image displays a handwritten musical score for Example 56, titled "Нэнкэрроу – Этюд № 21". The score is organized into five systems, each consisting of two staves. The upper staff of each system uses a treble clef, and the lower staff uses a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the dynamic marking is *mp*. The notation is dense, featuring numerous beamed notes and rests, suggesting a complex rhythmic structure. The first system includes dynamic markings *mp*, *8va*, and *8va*. The second system includes *8va* and *8va*. The third system includes *8va* and *8va*. The fourth system includes *8va* and *8va*. The fifth system includes *8va* and *8va*. The score is presented in a clear, legible handwritten style.

Пример 56. Нэнкэрроу – Этюд № 21

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The notation is highly detailed, featuring numerous accidentals (sharps, flats, naturals), slurs, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *ff*. The first system begins with a treble clef staff containing a few notes, followed by a grand staff with a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues this pattern with similar complexity. The third system shows a more active right hand with many notes and slurs. The fourth system features a grand staff with a very dense and complex melodic line in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment. The fifth system shows a grand staff with a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The sixth system concludes the piece with a grand staff featuring a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand, ending with a double bar line and repeat signs.

The image shows a handwritten musical score for a piano piece, identified as Example 6a. The score is divided into two systems. The first system has a tempo marking of quarter note = 280. The second system has a tempo marking of quarter note = 140 x  $\sqrt{2}$ . The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines. The score is written in a style that suggests it is a study or exercise, with some markings that appear to be corrections or performance instructions.

Пример 6а. Нэнкэрроу — Этюд № 33

Акопян Л. О.  
Case Study: США (часть 2)  
певческой практики XXI столетия

The image displays three systems of handwritten musical notation, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment line. The notation is written on five-line staves. The first system shows a vocal line with a half note followed by a quarter note, and a piano accompaniment with a half note and a quarter note. The second system features a vocal line with a half note and a quarter note, and a piano accompaniment with a half note and a quarter note. The third system includes a vocal line with a half note and a quarter note, and a piano accompaniment with a half note and a quarter note. The handwriting is clear and legible, with various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.

The image displays a handwritten musical score for Example 66, consisting of four systems of piano and bass staves. The notation is complex, featuring various time signatures, dynamics, and articulations.

- System 1:** The piano staff begins with a 3/8 time signature, followed by a 3/4 time signature. It includes a *pp* dynamic marking and a fermata. The bass staff has a 3/4 time signature and a *pp* dynamic marking.
- System 2:** The piano staff features a 3/4 time signature, a 2/4 time signature, and a 3/4 time signature. It includes a *pp* dynamic marking and a fermata. The bass staff has a 3/4 time signature, a 2/4 time signature, and a 5/8 time signature. It includes a *pp* dynamic marking and a fermata.
- System 3:** The piano staff features a 5/8 time signature, a 7/8 time signature, and a 3/4 time signature. It includes a *pp* dynamic marking and a fermata. The bass staff has a 5/8 time signature, a 7/8 time signature, and a 3/4 time signature. It includes a *pp* dynamic marking and a fermata.
- System 4:** The piano staff features a 3/4 time signature, a 5/8 time signature, and a 3/4 time signature. It includes a *pp* dynamic marking and a fermata. The bass staff has a 3/4 time signature, a 5/8 time signature, and a 3/4 time signature. It includes a *pp* dynamic marking and a fermata.

The image displays a handwritten musical score for voice and piano, organized into three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The score is characterized by frequent changes in time signature and dynamic markings.

**System 1:**  
- Time signatures: 3/8, 2/4, 7/8, 3/4.  
- Dynamics: *pp* (pianissimo) is used throughout.  
- The piano part features chords and single notes with stems.

**System 2:**  
- Time signatures: 7/8, 3/8, 3/4, 2/4, 5/8.  
- Dynamics: *pp* and *f* (forte) are used.  
- The piano part includes chords and single notes, with some notes marked with accents.

**System 3:**  
- Time signatures: 5/8, 2/4, 3/8, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4.  
- Dynamics: *pp* and *f* are used.  
- A tempo marking  $\text{♩} = 140 \times \sqrt{2}$  is present.  
- A marking "1000" is written at the bottom right of the system.  
- The piano part includes chords and single notes, with some notes marked with accents.



До середины 1970х творчество Нэнкэрроу оставалось малоизвестно, хотя Картер писал о его опытах еще в 1950х<sup>49</sup>, тогда же не без влияния Нэнкэрроу разработал собственную технику метрической или темповой модуляции (перехода от одного темпа к другому через некую ритмическую пропорцию, см. первую часть настоящего очерка в № 28 ИМТИ) и стал регулярно пользоваться приемом наложения линий, не имеющих общего ритмического знаменателя. Первая пластинка с этюдами Нэнкэрроу, появившаяся в 1969 году, прошла почти незамеченной; подлинное открытие его музыки в международном масштабе состоялось десятилетие спустя. Мэтр авангарда Лигети, чьи популярные этюды для фортепиано (всего 18, 1985–2001) отмечены влиянием Нэнкэрроу и местами звучат почти как музыка для пианолы, назвал его пьесы для механического пианино «одной из вех музыки нашего века»<sup>50</sup> и неоднократно выражал восхищение своим американским коллегой<sup>51</sup>. Другой лидер авангарда, Булез, высоко оценил этюды Нэнкэрроу за тщательную продуманность ритмической структуры, но, будучи приверженцем серийного порядка, неодобрительно отозвался об их звуковысотном аспекте, организованном, по мнению Булеза, без должного внимания<sup>52</sup>. Стоит, однако, заметить, что Нэнкэрроу время от времени экспериментировал и с серийной техникой, хотя диатонические звукоряды и гармонии джазовой или блюзовой окраски для него, конечно же, более характерны.

В 1980х Нэнкэрроу вернулся к сочинению для обычных инструментов. Под конец жизни экстравагантный затворник стал, можно сказать, моден: его творчеству посвящались конференции и фестивали, он удостоился нескольких престижных премий, о нем появилась солидная монография. Благодаря специально изобретенному устройству ветхие перфоленты этюдов удалось оцифровать и тем самым обеспечить их сохранность для потомства. Некоторые из этюдов были аранжированы для различных инструментальных составов; относительно часто звучат обработки для камерного ан-

<sup>49</sup> *Carter E. The Rhythmic Basis of American Music (1955) // Carter E. Collected Essays and Lectures, 1937–1995 / Ed. by J.W. Bernard. Rochester: University of Rochester Press, 1997. P. 61–62.*

<sup>50</sup> *Ligeti G. Rhapsodische Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen // Ligeti G. Gesammelte Schriften / Hrsg. von Monika Lichtenfeld. Bd. II. Mainz etc.: Schott, 2007. S. 130 (текст 1993 года).*

<sup>51</sup> *См., например: Ligeti G. Études pour piano // Ligeti G. Gesammelte Schriften... Bd. II. S. 289 (републикация текста 1993 года). См. также: Дубинец Е. Made in the USA. С. 270.*

<sup>52</sup> *Gann K. The Music of Conlon Nancarrow. P. 11.*

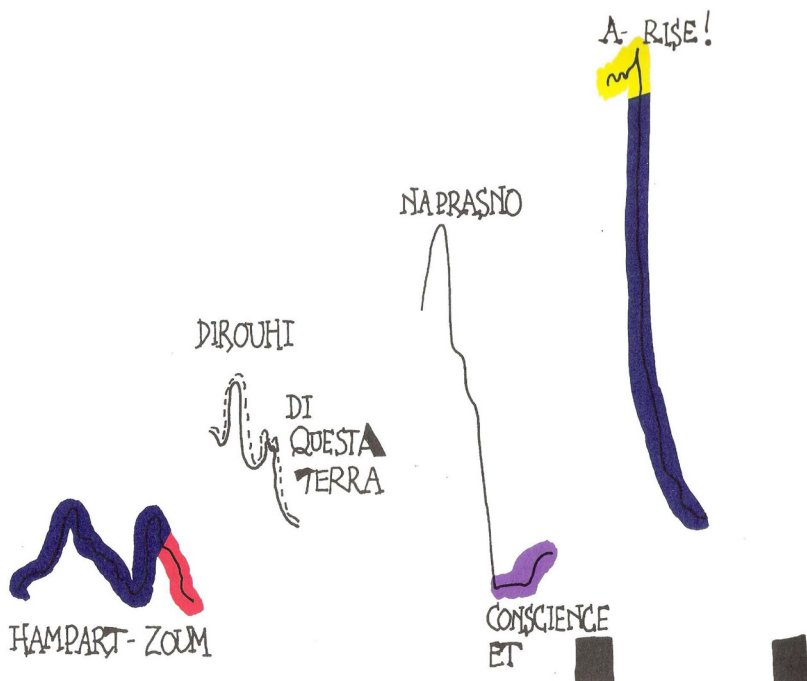
самбля, которые с согласия Нэнкэрроу и по его указаниям выполнил пианист и композитор Айвар Микашов (1941–1993).

## Круг Кейджа

Литература, посвященная некоронованному королю музыкального даунтауна Джону Кейджу (1912–1992), в том числе на русском языке<sup>53</sup>, чрезвычайно обширна и содержательна, набор ее «ключевых слов» общеизвестен: подготовленное фортепиано, «неопределенность» («индетерминизм», indeterminacy) и «операции со случайностями» (chance operations), «4'33''» (273 секунды беззвучного музицирования, 1952), «Ария» (партитура для голоса, состоящая из разрозненных слов на пяти языках и условных знаков, которые каждый может трактовать по своему разумению, 1958; первую страницу см. в примере 7<sup>54</sup>), «Дешевое подражание» (одноголосная линия, воспроизводящая ритмический остов «Сократа» Эрика Сати, 1969), хеппенинги, мезостихи, микология. В квиетистском мировоззрении Кейджа, объединившем созерцательный дзэн-буддизм с философией предтечи современных борцов за опрощение и экологическую гармонию Генри Дэвида Торо (1817–1862), не было места для представления о качественном различии между созданием произведения искусства и другими видами человеческой деятельности. Музыка, по Кейджу, — это всё, что звучит вокруг нас, и композитору (как и любому другому художнику) ни к чему создавать нечто новое, тем самым меняя окружающую прекрасную жизнь; нужно просто приспособиться к реальному миру и принять его таким, каков он

- 53 Вот далеко не полный список оригинальных и переводных работ: Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М.: РАМ имени Гнесиных, 1993; Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции / Ред. Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова, М.В. Переверзева. М.: Московская консерватория, 2004; Дубинец Е. Made in the USA. С. 180–204, 335–374; Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. С. 398–459; Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Перевод с английского. Вологда: БМК, 2012; Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. Киев: Музична Україна, 2012; Костелянец Р. Разговоры с Кейджем / Перевод Г. Шульги. М.: Ad Marginem, 2015; Цареградская Т. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. С. 250–282; Переверзева М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. 2-е издание. М.: Юрайт, 2019.
- 54 В оригинале знаки раскрашены в разные цвета, каждый цвет соответствует определенному стилю пения (джаз, фолк, колоратура, контральто, Sprechstimme и т.п.), причем выбор соответствий остается за вокалистом. Замечу, что первые два слова на этой странице — армянские (реверанс в сторону первой исполнительницы Кэти Берберян): hampartzoum означает «вознесение», dirouhi — «госпожа».

есть. Во всяком случае такая логика «опрошения» и «экологии жизни» следует из множества его высказываний и, частично, из его творческой практики — при том, что в его наследии есть достаточное количество работ, в полной мере отвечающих критериям западной композиторской музыки, хотя и, как правило, подчеркнута простых по материалу.



Пример 7. Кейдж — «Ария»

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=SN9DVjYpyUs>  
Кейдж — «Ария». Сабина Майер (сопрано)

Имея в виду отмеченное обилие легко доступной литературы по «казусу Кейджа», мы воздержимся от обсуждения его опусов, созданных в интересующий нас период. Здесь важно подчеркнуть, что Кейдж весьма значительно повлиял на «золотое поколение» авангарда не только в Америке, но и в Европе. О европейском резонансе Кейджа красноречиво свидетельствует хотя бы его опубликованная

переписка с молодым Булезом (1949–54)<sup>55</sup>, содержащая обсуждение проблем, связанных со структурированием музыкального пространства и с ролью случайности. Как известно, Булез не принял тот род алеаторики («неопределенности»), который культивировал Кейдж, поскольку не был готов самоустраниться от авторской ответственности за готовый художественный продукт. Между тем исторический визит Кейджа в Дармштадт (1958) стимулировал существенную переоценку ценностей среди европейских авангардистов<sup>56</sup>, дав толчок массовому отходу от сериализма в сторону, как выразился Булез, «психологии и театра» (точнее было бы сказать интуиции и хеппининга).

В одном из поздних интервью Булез упомянул Кейджа, наряду с Сати, Айвзом, Шельси и Фелдманом, в числе «анархистов, которые время от времени необходимы, поскольку подрывают основы академизма, к которому стремятся все остальные. Но идеи этих людей не имеют ценности. <...> [Эти] люди будят мысль, но не обладают средствами для реализации своих идей. Или же они реализуют свои идеи слишком упрощенными способами; чтобы в этом убедиться, достаточно пары секунд»<sup>57</sup>. По отношению к Кейджу это строгое суждение, по-видимому, до некоторой степени справедливо, ибо установка Кейджа несовместима не только с изощренными методами наподобие сериализма, но и вообще с любыми мало-мальски сложными композиционными решениями, а в своих крайних проявлениях — с любой структурированной, логически организованной, воспроизводимой целостной формой. Вместе с тем в свое время такая установка могла быть не просто актуальной, но и поистине животрепещущей: ведь она представляла альтернативу не только чрезмерно усложненным академизированным формам музыкального творчества, но и, шире, всей системе ценностей так называемой буржуазной цивилизации, против которой как раз в 1960-х массово ополчились ее благополучные, интеллектуально развитые и творчески состоятельные отпрыски. Личность и творчество Кейджа прямо или косвенно повлияли на Лютославского, Лигети, Штокхаузена, Такэмицу, Кагеля, Буссотти, Лахенмана... Кейджу во многом

55 *Boulez P., Cage J. Correspondance et documents / Éd. J.-J. Nattiez. Winterthur: Amadeus, 1990.*

56 О сенсационном дармштадтском визите Кейджа и о его влиянии на дальнейшее развитие дармштадтского авангарда см., в частности: *Iddon M. New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. P. 196ff.*

57 *Di Pietro R. Dialogues with Boulez. Lanham etc.: The Scarecrow Press, 2001. P. 20.*

обязаны своим появлением движению Fluxus<sup>58</sup> и ранний американский минимализм. На американской почве вокруг Кейджа стихийно сложился круг сподвижников и единомышленников — таких же, как и он, «даунтаунеров», — включавший ряд весьма значительных, независимых и очень разных творческих личностей<sup>59</sup>.

\*

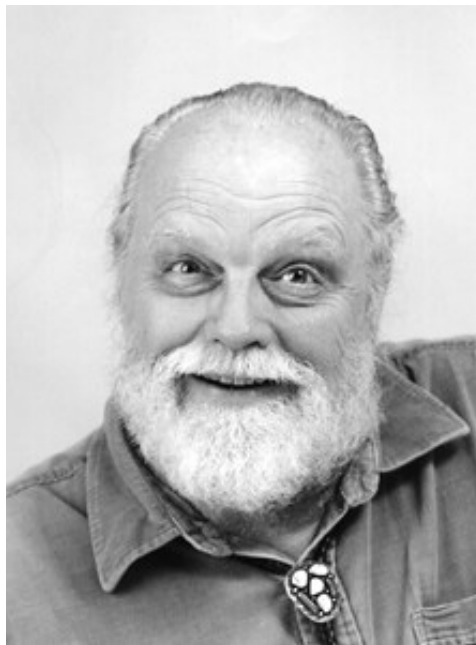
Одним из первых (и сравнительно недолгих) «попутчиков» Кейджа был Лу Харрисон (1917–2003). За свою долгую жизнь он подвизался на самых различных поприщах — как пианист, дирижер, танцовщик, поэт, прозаик, художник, дизайнер, музыкальный критик, эсперантист и общественный деятель (пацифист, борец за чистоту окружающей среды и за права сексуальных меньшинств)<sup>60</sup>. Но в истории Харрисон остался прежде всего как композитор, воплотивший в своем творчестве один из главных принципов американского образа жизни: *keep smiling* — «улыбайся». На своей могиле он завещал выбить такую эпитафию: «Этот старик от души повеселился».

Харрисон родился в Портленде (штат Орегон, Западное побережье США) и большую часть жизни провел в Калифорнии — родном штате Парча и Кейджа, где азиатские (китайские, японские, индийские) влияния всегда ощущались сильнее, чем на востоке страны. В сере-

<sup>58</sup> Движение Fluxus (от лат. «течение», «вытекание») зародилось на рубеже 1950–60-х и пережило расцвет в первой половине 1960-х. Эта модернизированная версия дадаизма объединила представителей разных искусств из разных стран под лозунгами радикального отрицания любых «институционализированных» форм существования культуры, любых форм специализации, коммерциализации, академизма и интеллектуализма, ограничивающих свободу искусства. Основателем Fluxus был американский художник и архитектор литовского происхождения Джордж Мачюнас (1931–1978). Среди примыкавших к движению музыкантов — Ла Монте Янг (1935–), корейский видеохудожник и музыкант Нам Чжун Пайк (1932–2006), будущая супруга Джона Леннона Ёко Оно (1933–) и ее первый муж Тоси Итиянаги (Ichihyanagi, 1933–). В мероприятиях Fluxus эпизодически звучала и музыка более «респектабельных» композиторов, в том числе Фелдмана, Лигети, Штокхаузена, Пендерецкого. О движении Fluxus см., в частности: *The Fluxus Reader* / Ed. by K. Friedman. Chichester: Academy Editions, 1998; *Higgins H. Fluxus Experience*. Berkeley etc.: University of California Press, 2002 (обе книги содержат богатую информацию о роли Кейджа в становлении и функционировании Fluxus).

<sup>59</sup> О месте Кейджа в истории новой музыки см. фундаментальное исследование: *Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond*. 2nd ed. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1999.

<sup>60</sup> Источник биографических данных о Харрисоне: *Miller L.E., Lieberman F. Lou Harrison*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.



Илл. 8. Лу Харрисон

дине тридцатых Харрисон учился в Сан-Франциско у Кауэлла (чьо школу до него прошел Кейдж): посещал его университетский курс музыки народов мира и брал у него частные уроки контрапункта и композиции. Учился также танцам и игре на старинных инструментах. В 1934–43 годах сочинил несколько одночастных сонат для клавесина в подражание Скарлатти и английским вёрджинелистам XVI–XVII веков; их отчетливо выраженный «экзотический» модальный колорит — раннее свидетельство увлечения Харрисона музыкой и культурой незападных цивилизаций. Это увлечение разделял Кейдж, познакомившийся и подружившийся с Харрисоном в 1938 году. На рубеже 1930–40-х Харрисон и Кейдж устраивали концерты музыки для ударных инструментов в городах Западного побережья, используя наряду с настоящими инструментами разного рода бытовые предметы, в том числе найденные на автомобильных свалках и т.п., с целью имитации звучания индонезийского гамелана.

В 1942 году, после отъезда Кейджа из Калифорнии (вначале в Чикаго, затем в Нью-Йорк), Харрисон поступил на работу в департамент танца Калифорнийского университета (Лос-Анджелес), где параллельно посещал класс Шёнберга. В 1943-м перебрался в Нью-Йорк, некоторое время работал в музыкальном отделе газеты *New York Herald Tribune* под руководством Томсона, писал музыкально-

критические статьи для других изданий, выступал как дирижер; в 1946 провел запоздалую премьеру Третьей симфонии Айвза, положившую начало широкому признанию творчества последнего. Получив за эту симфонию Пулитцеровскую премию, композитор-миллионер разделил ее со своим преданным интерпретатором и тем самым обеспечил ему некоторую финансовую стабильность.

Не выдержав жизненного темпоритма, навязанного нью-йоркским аптауном, Харрисон в 1947 году пережил нервный кризис, вслед за которым в его биографии наступил весьма продуктивный период. В 1951–53 годах он преподавал в колледже Блэк-Маунтин (Северная Каролина); этим временем датируется, в частности, камерная опера-сказка «Рапунцель» (в шести коротких актах общей продолжительностью около часа), частично выполненная в технике, близкой додекафонии, и содержащая моменты напряженной экспрессии, для Харрисона в целом не характерной. Примерно тогда же, под влиянием книги Парча о происхождении музыки, Харрисон стал пользоваться так называемым чистым строем — системой темперации, предусматривающей заметное сужение некоторых квинт ради того, чтобы остальные квинты и большинство терций остались чистыми (в противоположность Парчу он не стал умножать число тонов в пределах октавы), — а под влиянием Кейджа сконструировал собственный вариант подготовленного фортепиано — пианино с чертежными кнопками между струнами (*task piano*). Еще одним важным источником влияния в этот период были пионерские работы канадско-американского композитора и этномузыковеда Колина Мак-Фи (McPhee, 1900–1964) по индонезийской музыке.

В 1953 году Харрисон вернулся в Калифорнию, где до конца своих дней вел жизнь свободного художника-маверика. В начале 1960-х он впервые посетил Японию, Южную Корею и Тайвань, где углубил свое знакомство с музыкой и музыкальными инструментами Востока. В дальнейшем много писал для ансамблей, сочетающих европейские и экзотические инструменты, экспериментируя с различными системами темперации и экзотическими (индонезийскими, китайскими и т.п.) ладами. В начале 1970х Харрисон и его друг Уильям Колвиг создали ансамбль, который они называли американским гамеланом: набор металлических труб и плит, жестяных канистр и других подобных предметов, подобранных так, чтобы на них можно было воспроизводить гамму *D-dur* чистого строя. Этот ансамбль использован, в частности, в кукольной опере Харрисона «Молодой Цезарь» (1971), сюжет которой — встреча Цезаря с королем Вифинии Никомедом — имеет отношение к важнейшей для композитора теме единения Запада и Востока. С середины 1970-х Харрисон начал сочинять и для настоящего индонезийского гамелана.



Во внушительном по объему корпусе сочинений Харрисона 1950–70-х годов, помимо упомянутых двух коротких опер, множества небольших пьес и некоторого количества прикладной музыки, в том числе для танцевальных представлений, фигурируют шестичастная Сюита для скрипки, фортепиано и малого оркестра с *tack piano* (1951), маленькая «Симфония в свободном стиле» для экстравагантного ансамбля из 17 флейт, 8 виол, 5 арф, тромбона, колоколов, барабана и *tack piano* (1955), трехчастный Концерт для скрипки и ударных (1959), «Сюита для симфонических струнных» в семи частях (1960), «Концерт в [пентатоническом индонезийском] ладу слендро» для скрипки, челесты, двух *tack pianos* и ударных (1961), *Pacifika Rondo* (в переводе с эсперанто «Тихоокеанское рондо» или же «Пацифистское рондо») для китайских, корейских и европейских инструментов, в семи частях (1963), трехчастная «Музыка для скрипки и разных инструментов» (1967), девятичастный цикл *La Koro Sutro* («Сутра сердце») для хора, арфы и американского гамелана на текст индийской сутры в переводе на эсперанто (1972), пятичастный Концерт для органа, ударных, фортепиано и челесты (1973).

**MP3** <https://yandex.ru/video/preview/8181725252833079686>  
*Харрисон — Концерт для скрипки и ударных. Тодд Рейнолдс (скрипка), ансамбль Third Coast Percussion, Джон Коркилл*

Основное качество музыки Харрисона — мелодичность. Он считал мелодию важнейшим элементом музыки и в шутку называл ее «чистым доходом аудитории»<sup>61</sup>. По его убеждению, композиторы Америки и Европы (в его терминологии — Северо-Западной Азии) веками пренебрегали возможностями мелодии и ритма, поклоняясь вместо этого божеству гармонии<sup>62</sup>. Мелодии Харрисона обычно диатоничны или пентатоничны, складываются из многократно повторяемых и варьируемых ячеек, разворачиваются в неравномерно темпированных строях, часто на фигурированном бурдоне или на четко ритмизованном оstinатном фоне ударных. Модуляционное развитие и полифония применяются весьма экономно. Додекафония и равномерная температура используются только для антивоенных высказываний в качестве символов угрожающей миру механизированной западной цивилизации (такое значение им придается, например, в *Pacifika Rondo*). В многочастных инструментальных

<sup>61</sup> Цит. по: Miller L.E., Lieberman F. Lou Harrison. P. 3.

<sup>62</sup> Ibid.

партитурах Харрисона одна из частей почти непременно носит средневековое жанровое наименование «эстампи» (*estampie*, англ. *stampede*, в одном из значений — «скачка»); Харрисон трактовал его как род быстрого танца-скерцо в трехдольном размере с затейливой диатонической мелодией и частыми синкопами. Еще один излюбленный жанр Харрисона — быстрый двудольный шотландский танец рил (*reel*). В медленных частях циклических опусов и в отдельных пьесах, прежде всего мемориального характера, — таких, как «У гроба Чарлза Айвза» для инструментального ансамбля, включающего тромбон, тамтам, арфы, цимбалы, псалтерии и струнные (1963), и «Плач по [мексиканскому композитору] Карлосу Чавесу» для альты и гамелана (1978), — звучит более интенсивная, элегическая, порой даже мистическая нота. Но основной тон музыки Харрисона — почти всегда светлый и радостный: *keep smiling*.

**MP3** <https://yandex.ru/video/preview/12324568627585541614>  
Харрисон — «У гроба Чарлза Айвза». Американский ансамбль микротональной музыки, дирижер Джонни Райнхард

Образцом мелодического письма Харрисона может служить показанный в нотном примере 8 фрагмент пьесы 1964 года *Avalokiteshvara* («Будда сострадания») для щипкового инструмента (арфы, гитары или псалтерия) в пентатоническом ладу (Харрисон называет его «восхитительным корейским ладом»<sup>63</sup>), с отдельно выписанным остинатным аккомпанементом индийских ударных (двух по-разному настроенных сосудов с водой и барабаном).

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=Ssx1q0aDq14>  
Харрисон — *Avalokiteshvara*. Дэвид Таненбаум (гитара), Уильям Уинант (ударные)

К вершинным достижениям Харрисона, наиболее убедительно свидетельствующим о масштабе и своеобразии его дара, относятся три оркестровые партитуры, созданные уже в последней четверти века: шестичастная Третья симфония (1982), четырехчастный Концерт для [нестандартно настроенного] фортепиано с оркестром, посвященный выдающемуся джазовому и академическому виртуозу, приверженцу чистого строя Киту Джарретту (1985), и четырехчастная

## Avalokiteshvara

Moderately fast, rhythmic, dance-like

$\text{♩} = \text{c.} 138 - 144$

The image shows a six-staff musical score for a vocal part. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderately fast, rhythmic, dance-like' with a quarter note equal to approximately 138-144 beats per minute. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several fingerings indicated by numbers 1-4 above notes. The piece concludes with a double bar line and a final note marked with a forte (ff) dynamic.

### Percussion for "Avalokiteshvara" (two or three players)

Percussion Ostinato

The image shows a percussion score for three parts: Waterbobs or Bells I, Waterbobs or Bells II, and Drums III. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is moderately fast. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The percussion parts are marked with dynamics like *ff* and *mf*. The score concludes with a double bar line.

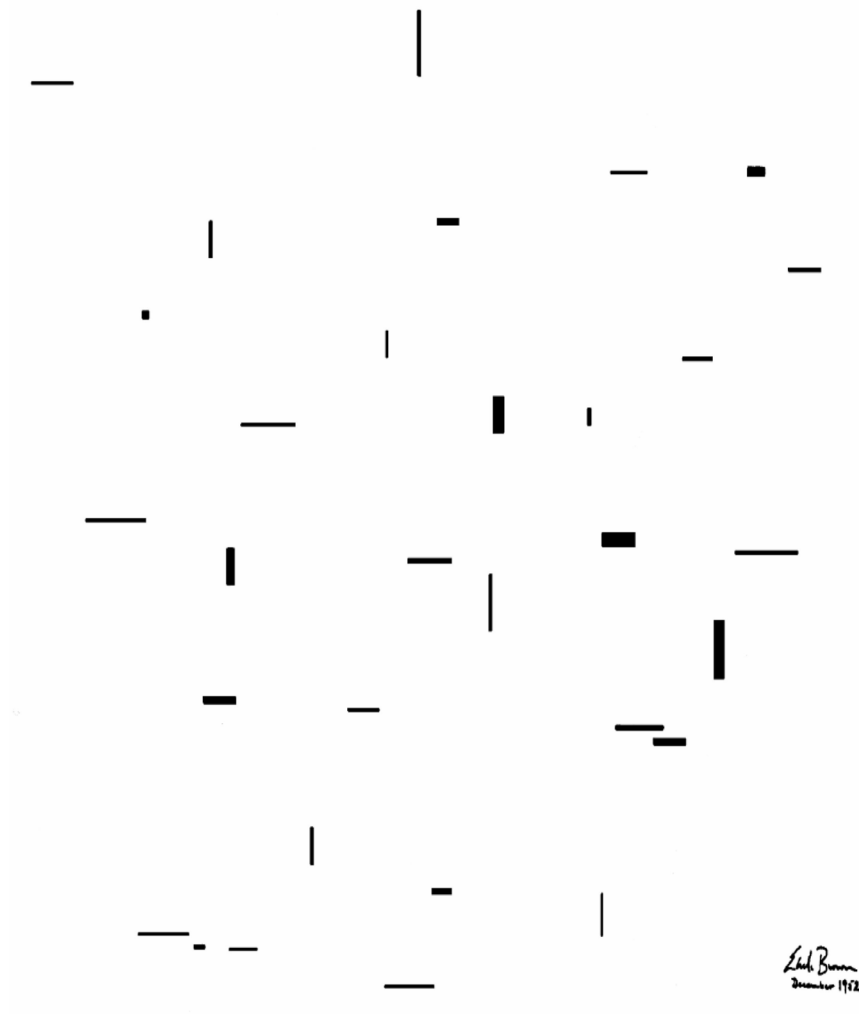
Четвертая симфония (с подзаголовком «Последняя симфония», 1990), в финале которой чтец на фоне звучаний, имитирующих гамелан, рассказывает народные сказки индейцев навахо.

\*

Если музыка Харрисона стилистически родственна работам Кейджа периода «Сонат и интерлюдий» для подготовленного фортепиано (простая мелодика с ориентальным ладовым и тембровым колоритом, активная остинатная ритмика, минимальная гармония), то Эрл Браун (1926–2002), вошедший в ближний круг Кейджа в начале 1950-х — когда тот уже прочно обосновался в Нью-Йорке, — развивал открытия этого недавнего маверика, ставшего лидером даунтаун-культуры, в области алеаторики («индетерминизма», «операций со случайностями») и неконвенциональных способов нотации. Но еще до встречи с Кейджем Браун прошел школу Джозефа (Иосифа) Шиллингера (1895–1943) — уроженца Харькова, ставшего в США модным педагогом композиции. Основу педагогики Шиллингера составляла разработанная им математически выверенная система, позволявшая переводить отдельные компоненты музыки — ритм, звукоряд, гармонию, мелодию, оркестровку — в графические схемы и комбинировать эти схемы согласно простым алгоритмам. Такой метод (Шиллингер называл его «инженерией») считался практически удобным для сочинения легкой и прикладной музыки, что предопределило его коммерческий успех; среди учеников Шиллингера преобладали композиторы, работавшие в кино. Некоторые из разработанных Шиллингером алгоритмов, по его мнению, были в равной степени пригодны для создания произведений музыки и изобразительного искусства (его посмертно изданный трактат называется «Математическая основа искусства») <sup>64</sup>. Браун не стал сочинителем легкой прикладной музыки, но идея о реальном, наглядном и доказуемом единстве музыки и изобразительного искусства оказалась ему близка <sup>65</sup>.

<sup>64</sup> Своеобразная фигура Шиллингера разносторонне представлена в статьях и воспоминаниях о нем, собранных в книге: *Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка* / автор проекта, сост. А. Бретаницкая. М.: Московская консерватория, 2015.

<sup>65</sup> Об обучении молодого Брауна по системе Шиллингера и о том, что он почерпнул из этой системы, см.: *Pine L. Earle Brown's Study and Use of Schillinger System of Musical Composition // Beyond Notation: The Music of Earle Brown* / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 27–79.



Пример 9. Браун — «Декабрь 1952»

Опыт наглядной реализации этой идеи и, одновременно, кейджевского представления об алеаторике как «операций со случайностями», где ничто не предопределено заранее, явилась прославившая Брауна пьеса «Декабрь 1952» из цикла *Folio* для любых исполнителей — ранний и, по-видимому, самый известный образец графической нотации в музыке XX века и одна из самых известных графических работ, созданных специально для перевода в звуковую форму. Партитура выглядит как белая страница, на которую нанесены тонкие черные прямоугольники (всего 31), различающиеся размерами и ориентацией (горизонтальной или вертикальной) — пример 9. В качестве начального импульса можно избрать любой из прямоугольников и продолжать в любом направлении; толщина и длина линий указывают на относительную громкость и/или плотность и/или значимость отдельных звуковых событий, их взаимное расположение — на регистр и на относительную продолжительность пауз, в остальном же собственно музыкальные параметры могут трактоваться более или менее вольно<sup>66</sup>. Судя по аудиозаписи пьесы в интерпретации другого видного музыканта из круга Кейджа, пианиста и композитора Дэвида Тюдора (1925–1996), полученный эффект может быть не лишенным драматизма. В его версии пьеса длится шесть минут с небольшим; нетрудно представить себе исполнение медленное и медитативное, занимающее значительно больше времени.

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=ONTtn462dA>  
Браун — «Декабрь 1952». Дэвид Тюдор (фортепиано)

Многokrатно воспроизведенная в обзорах новой музыки, в своем роде безусловно изящная и гармоничная графическая работа Брауна до некоторой степени заслонила его собственно композиторские достижения. На Брауна, по его собственному признанию, еще до знакомства с Кейджем существенно повлияло искусство Александра Колдера<sup>67</sup> (1898–1976)<sup>68</sup>, создателя знаменитых мобилей — подвес-

<sup>66</sup> Подмечено, что «партитура» Брауна до некоторой степени аналогична тесту Поршаха, активизирующему содержимое сферы бессознательного: *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 95.*

<sup>67</sup> Calder. Варианты: Калдер, Кальдер.

<sup>68</sup> См.: *Ryan D. Energy Fields. Earle Brown, Open Form, and the Visual Arts // Beyond Notation: The Music of Earle Brown / Ed. by R. Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 87.* Значение Колдера для своего творчества Браун настойчиво подчеркивает в предисловиях к изданиям своих партитур.



Илл. 9. Эрл Браун

ных конструкций, образующих при движении разнообразные пространственные и цветовые конфигурации. Отталкиваясь от идеи мобилия, Браун сочинил ряд опусов с частично детерминированными параметрами отдельных блоков и частично или полностью недетерминированной последовательностью этих блоков. Самый ранний и непритязательный образец мобильной (в авторской терминологии — открытой) формы Брауна — «Двадцать пять страниц» (1953), которые могут исполняться в любом порядке любым числом пианистов от одного до двадцати пяти, к тому же верх и низ каждой страницы взаимозаменяемы, а отдельные нотные системы могут читаться как в скрипичном, так и в басовом ключе.

С большей изобретательностью концепция мобильной/открытой формы реализована в ряде позднейших, более зрелых и серьезных опусов Брауна, в том числе в ансамблевых и оркестровых «Доступных формах» (*Available Forms*, 1961–62). Их партитуры состоят из нескольких несшитых листов партитурной бумаги, каждый из которых разделен на несколько пронумерованных сегментов (блоков или, по терминологии самого композитора, «событий»). Часть музыки



Flute  
Oboe  
\* E♭ Clarinet  
\* B♭ Clarinet  
\* Bass Clarinet  
Bassoon  
Horn  
\* B♭ Trumpet  
Trombone  
Tuba  
Percussion1 Marimba  
Percussion2 Vibraphone  
\* Amplified Guitar  
\* Harp C D♭ E♭ F G A B♭  
Piano  
Violin 1  
Violin 2  
Viola

Fl.  
Ob.  
E♭ Clt.  
B♭ Clt.  
Bass Clt.  
Bsn.  
Hn.  
Hr.  
B♭ Trp.  
Trbn.  
Tuba  
Mbo.  
Pno.  
Vln.1  
Vln.2  
Vla.

musical score for a full orchestra with a large red number '1' overlaid on the left side.

Fl.  
Bsn.  
Vln.  
C.B.

musical score for Flute, Bassoon, Violin, and Cello/Bass with a large red number '3' overlaid.

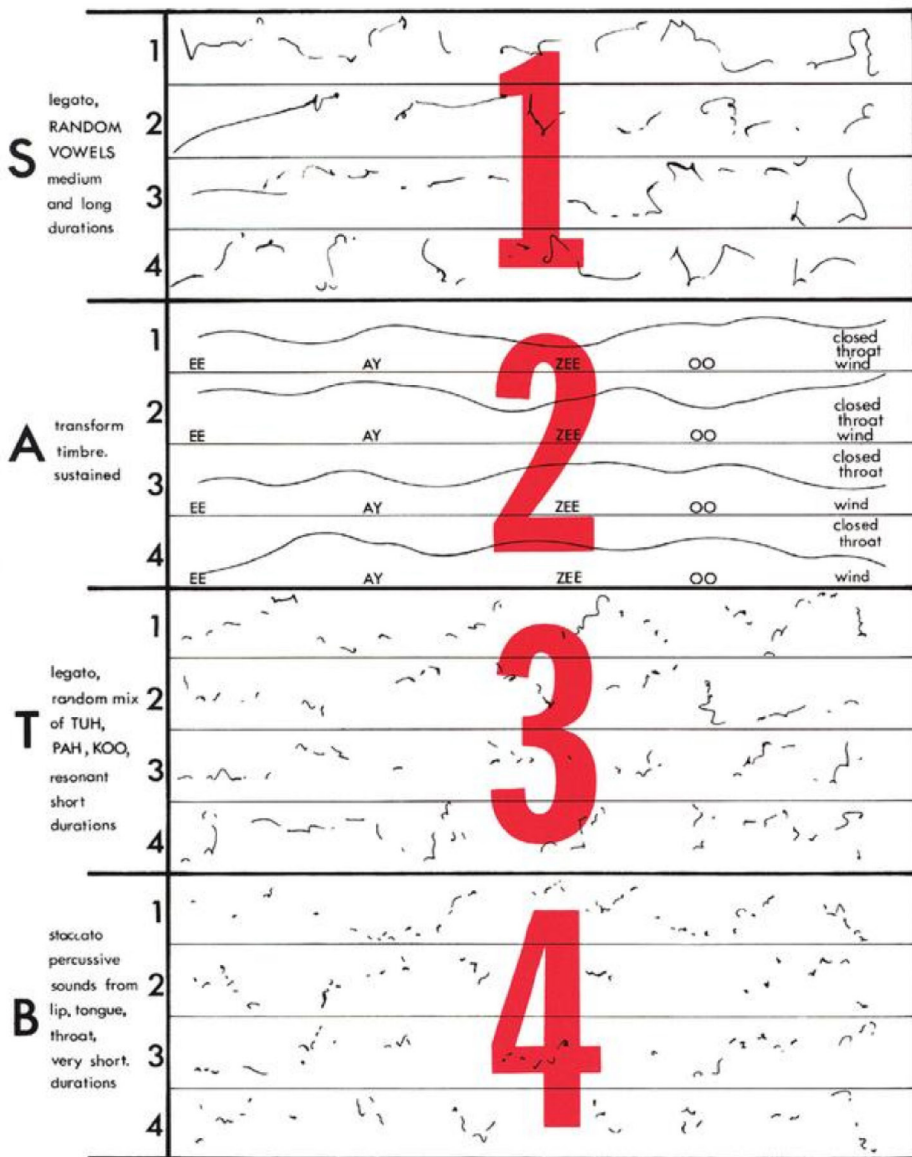
Trp.  
Trbn.  
Vibr.  
Guit.

musical score for Trumpet, Trombone, Vibraphone, and Guitar with a large red number '4' overlaid.

[\* Guitar: bongo = sharp striking of string against neck (fingerboard) of guitar with end or flat of finger.]

Vibr.  
Mbo.  
Guit.  
Hrn. B♭  
Pno.

musical score for Vibraphone, Mellophone, Guitar, Horn/Bassoon, and Piano with a large red number '5' overlaid.



Fl. nat. to Fly nat. nat. to wind *p* *pp*

Trp. harmon mute slow to valve (harmon) (harmon) to wind *mp* *pp*

B. Clar. open tone to closed open open to wind *p* *pp*

Pno. keys to muted keys *p* *Tacet*

Vln.1 nat sul A to tasto to pont. nat. nat. to tratto *p* *pp*

Vln.2 nat to tasto to pont. nat. nat. to tratto *p* *pp*

Vla. nat to tasto to pont. nat. nat. to tratto *p* *pp*

Vic. nat to tasto to pont. nat. nat. to tratto *mp* *pp*

*repeat gives notes singly, in any order, to sustain frequencies at full volume.*

Fl. wind only *p* wind, key slap

Trp. wind only *p* wind, valve slap

B. Clar. wind only *p* wind, key slap

*Through the instrument. (no tone)*

Vln.1 con sord. tasto nat. pizz. arco *p* *mp* *mp* *p* *f* *pp* *mp* *pp*

Vln.2 arco beyond bridge pizz. (hb) *pp* *p* *p* *mp* *p*

Vla. arco beyond bridge pizz. (hb) *pp* *p* *mf* *p*

Vic. con sord. pont. tremolo nat. *pp* *mp* *p* *mf* *pp*

Пример 11. Браун – «Новара»

внутри сегментов записана «эксплицитно» (нотами определенной высоты, в том числе с указанием артикуляции и динамики), часть — «имплицитно» (с помощью фигур и линий, указывающих на общие контуры движения). Отношения длительности и координация партий по вертикали намечены лишь приблизительно (свой метод фиксации длительностей Браун именовал «временной нотацией» [time-notation]). Задача дирижера (в случае «Доступных форм-2» — двух дирижеров) заключается в том, чтобы выбрать порядок событий, указывая инструменталистам номера страниц и расположенных на них событий, установить продолжительность (темп) и динамический профиль событий, обеспечить взаимодействие между инструменталистами. При этом в действиях дирижера спонтанность непременно должна преобладать над предварительной продуманностью. Работу дирижера с музыкальным временем и инструментальными тембрами Браун уподобил работе живописца с холстом и красками; одним из его образцов был классик абстрактного экспрессионизма Джексон Поллок (1912–1956), для которого акт создания картины заключался в разбрызгивании красок по поверхности холста отчасти по заранее намеченному плану, отчасти же путем спонтанных жестов.

В качестве иллюстрации приведем несколько более или менее эксплицитно и имплицитно зафиксированных оркестровых и хоровых событий из выполненной тем же методом и в тот же период композиции «Отсюда» (*From Here*, 1963) — пример 10 (произведение может исполняться в чисто оркестровом варианте, в случае использования хора требуется второй дирижер). Согласно авторскому предисловию к партитуре, ее исполнение должно занять от десяти до двадцати минут.

Сходным образом нотированы и другие опусы Брауна того же периода, предназначенные для разных составов. Еще один пример — страница пьесы «Новара»<sup>69</sup> («Доступные формы-3») для восьми инструментов (1962), где события 1–3 зафиксированы вполне эксплицитно, тогда как в нотации событий 4 и 5 преобладает имплицитность — пример 11

**MP3** [https://www.youtube.com/watch?v=\\_zDe-1qotgc](https://www.youtube.com/watch?v=_zDe-1qotgc)  
Браун — «Новара». Октет инструменталистов под руководством автора

<sup>69</sup> Название города в Италии.

Важно отметить, что полученная в шиллингеровской школе «закваска» удерживает зрелого Брауна от алеаторических крайностей. Хотя при каждом очередном исполнении сочинение принимает новую форму, обусловленную спонтанными решениями дирижера в процессе его взаимодействия со звуковым материалом и с музыкантами, опус всегда остается самим собой, поскольку его содержание могут составлять только звуки и конфигурации, зафиксированные в партитуре. В этом отношении зрелая алеаторика Брауна отличается от тех опытов Кейджа (и раннего Фелдмана), где абсолютно преобладают «имплицитные» методы фиксации материала, и родственна алеаторике мэтров сериализма Штокхаузена (в *Klavierstück XI*, 1956) и Булеза (в Третьей фортепианной сонате, 1957)<sup>70</sup>. Организуя звуковысотность на эксплицитно записанных отрезках, Браун не пользуется серийной техникой, но его в манере «разбрасывать» неповторяющиеся звуки в пространстве (см. еще раз примеры 10 и 11) есть нечто от сериалистского подхода. При этом она отчетливо, по принципу экфрасиса, ассоциируется с методом Поллока, подтверждая приверженность Брауна шиллингеровскому представлению о единой основе разных искусств.

В ряде позднейших партитур Брауна эксплицитная и имплицитная запись, открытые и детерминированные формы взаимодействуют значительно гибче, что позволяет добиваться более плавных переходов между событиями, большего богатства и разнообразия фактуры; форма произведений в крупном плане чаще фиксируется достаточно твердо, хотя внутри нее имеются разделы с более или менее алеаторической структурой. Таков, к примеру, Струнный квартет (1965), где события, эксплицитно записанные временной нотацией (инструменталисты обязаны играть вместе лишь в пунктах, помеченных вертикальными стрелками), сменяют друг друга в определенной последовательности, перемежаясь событиями, нотированными в основном или полностью имплицитно, а концовка решена в открытой форме: каждому исполнителю предоставляется право сыграть некоторое число событий в произвольном порядке независимо от партнеров — пример 12. Диалектика детерминированной и открытой формы в большем масштабе реализована в самых

<sup>70</sup> По утверждению Брауна — завсегдагая Дармштадта с 1956 года, — Штокхаузен и Булез пришли к своим вариантам открытой формы под воздействием упомянутых «Двадцати пяти страниц» (1953), что не может быть ни подтверждено, ни опровергнуто. См.: *Toop R. Their Man in Europe, Our Man in America. Earle Brown and the European Avant-Garde // Beyond Notation: The Music of Earle Brown / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 144–145. На эту тему см. также: Дубинец Е. Made in the USA. С. 257–258.*

Акопян Л. О.  
Case Study: США (часть 2)  
певческой практики XXI столетия

The image displays a complex musical score for a string quartet, likely by John Adams, featuring vocal parts. The score is divided into several systems, each with detailed musical notation and performance instructions.

**System 1 (Top):** Shows vocal parts (MAT, PIZZ) and string parts (Vln, Vla, Vcl, Vcb). It includes instructions like "PLAY PHRASE TWICE, 2nd time more rapidly" and "1st. WRITE FOR INSTRUMENTS & VOICE".

**System 2:** Features a section titled "MAT LEGATO" and "PIZZ. LV". It includes a note: "ENSEMBLE CUES AT APPROX. 20.5" and "ENDING OF EVENTS IS APPROXIMATE".

**System 3:** Shows a section titled "ENSEMBLE CUE EACH CHANGE". It includes instructions like "INDEPENDENT ARRIVAL OF FIRST TWO 'HOLD' CHORDS THE THIRD CUES. DYNAMICS FREE EXCEPT WHERE INDICATED (REMARKS BY MAJORS, HOWEVER)".

**System 4:** Shows a section titled "APAP (after 1st change)" and "APAP (2nd change)". It includes instructions like "NO CUES: INDEPENDENT ARRIVAL AND DEPARTURE FROM CHORDS: DEPARTURES BEGIN ONLY AFTER ALL HAVE ARRIVED AT EACH CHORD".

**System 5 (Bottom):** Shows a section titled "small, transparent, insect-like sounds". It includes instructions like "city events between sound lines in any order independently (optional) of ensemble if played more than once vary the technique, each time (if not) mention basic rhythm & pitch, temp. Free volume of total phrase may be raised or lowered continuously".

Пример 12. Браун — Струнный квартет



значительных партитурах 1970-х — *Centering* («Центрирование») для скрипки и десяти инструментов (1973) и «Поперечные сечения и цветные поля» для большого оркестра (1972–75); под «центрированием» подразумевается игра центробежных и центростремительных движений, под «поперечными сечениями» — эпизоды со стабильным звуковысотным составом и меняющимся тембровым колоритом, а под «цветовыми полями» — темброво однородные эпизоды с изменчивой гармонией.

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=skCF3OOeGxs>  
Браун — *Струнный квартет. Ансамбль Callithumpian Consort*

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=IRGxfPYLmK0>  
Браун — *Centering. Итан Вуд (скрипка), Ансамбль Callithumpian Consort*

Будучи исполнена должным образом, музыка Брауна может быть экспрессивной, красочной и в своем роде гармоничной (как гармоничны, при всей их экспрессивности, картины Поллока). Об этом лучше всего свидетельствуют немногочисленные записи, сделанные под руководством самого композитора.

\*

К так называемой Нью-Йоркской школе, сложившейся вокруг Кейджа к началу 1950-х, помимо Брауна принято относить уже упомянутого Дэвида Тюдора, Мортон Фелдмана (1926–1987) и Крисчена Вулфа (Christian Wolff, 1934–).

Тюдор остался в истории прежде всего как пианист, преданный пропагандист современной музыки. До середины 1960-х он активно концертировал в США и Европе; единолично или в ансамбле с другими музыкантами он осуществил премьеры ряда произведений Кейджа и его сподвижников, а также Мадерны, Булеза, Буссотти, Штокхаузена, Кагеля, Кардью и других мэтров авангарда. Среди исторически значимых опусов, впервые исполненных Тюдором, — «Музыка перемен» и «4'33''» Кейджа и *Klavierstück XI* Штокхаузена. Продукцию Тюдора-композитора составляют главным образом пьесы для ансамбля современного танца Мерса Каннингема, электронные и мультимедиальные композиции.

Сын крупного немецкого издателя Курта Вольфа, Вулф сделал впечатляющую карьеру филолога-классика, преподавал древнегреческий язык и античную литературу в Гарвардском университете



и Дартмут-колледже. Единственным учителем Вулфа по композиции был Кейдж, и Вулф, пожалуй, в еще большей степени, чем Кейдж, придерживался «дадаистического», нарочито наивного подхода к сочинению музыки. В ранних (примерно до 1957 года) композициях Вулфа для фортепиано и подготовленного фортепиано конфигурации, полученные алеаторическим способом, нотированы полностью (как в «Музыке перемен» Кейджа), многие более поздние работы содержат лишь самые общие указания исполнителям, причем фактор исполнительской свободы часто трактуется Вулфом в контексте левых политических идей; характерна предназначенная для любых исполнителей (от восьми и более) композиция «Менять систему» (*Changing the System*, 1972–73), несущая некое не совсем внятное, но несомненно антикапиталистическое послание<sup>71</sup>.

\*

Мортон Фелдман — один из очень немногих композиторов своего времени, чья посмертная репутация заметно выше прижизненной. Нельзя сказать, чтобы при жизни Фелдман был малоизвестен или вынужден владеть маргинальное существование, но за десятилетия, прошедшие со дня его довольно ранней (в 61 год) кончины, его творчество все более и более уверенно подтверждает свою актуальность: число исполнений музыки Фелдмана растет, поток литературы о нем не иссякает<sup>72</sup>. В одной из публикаций (автор которой, вообще говоря, совершенно не склонен к гиперболизированным оценкам) он прямо назван «гением, явившимся в мир против всяких ожиданий» и поэтому все еще признанным не безоговорочно и далеко не всеми:

...любой дирижер, любой профессор музыки уверен в своей готовности распознать и поддержать Нового Великого Композитора наших дней — лишь бы только тот появился на горизонте, — но он ошибается. <...> Всякий Новый Великий Композитор — это непременно личность без прочных социальных корней, и святыни

<sup>71</sup> Об этом и других политически окрашенных алеаторических опусах Вулфа см.: *Ryan D. Changing the System: Indeterminacy and Politics in the Early 1970s // Changing the System: The Music of Christian Wolff / Ed. by S. Chase and Ph. Thomas. Farnham and Burlington VT: Ashgate, 2010. P. 143–169.*

<sup>72</sup> Из работ на русском языке: *Дубинец Е. Made in the USA. С. 205–238; Ляхова А. Позднее творчество Мортон Фелдмана: между идеей и реализацией. Дисс. ... кандидата искусствоведения. М., 2014; Цареградская Т. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. С. 26–50, а также собрание текстов композитора: *Фелдман М. Привет Восьмой улице / Перевод А. Рябина. Санкт-Петербург: Jaromir Hladik press, 2019.**

европейской традиции для него мало что значат; неудивительно, что мир классической музыки отвергает его как дилетанта<sup>73</sup>.

Фелдман, при жизни нередко воспринимавшийся всего лишь как один из сателлитов Кейджа (чьи поздние «пьесы-числа» [*Number Pieces*], впрочем, отмечены «обратным» влиянием Фелдмана), на деле оказался тем самым долгожданным Новым Великим Композитором — подлинно независимым, не вписывающимся ни в какие схемы создателем уникальной художественной вселенной. Основы искусства композиции он проходил под руководством Уоллингфорда Риггера (1885–1961) — мастера с солидной немецкой выучкой, в 1920х примыкавшего к айззовско-варезовскому «ультрамодернизму», но со временем перешедшего на позиции добропорядочного неоклассицизма. Следующим педагогом Фелдмана стал композитор родом из Германии Штефан Вольпе (1902–1972) — ученик Бузони, бывший дадаист и марксист, вынужденный бежать от Гитлера. По воспоминаниям Фелдмана, Риггер не научил его ничему существенному, а занятия с Вольпе сводились в основном к бесплодным дискуссиям<sup>74</sup>. Важное значение для молодого Фелдмана имело знакомство с Варезом, внушившим ему представление о самодовлеющей ценности звука как такового, безотносительно к любым принципам формальной организации звукового пространства<sup>75</sup>.

Приобретенные академические навыки утратили для Фелдмана всякую актуальность после его знакомства с Кейджем, происшедшего в 1950 году: два композитора столкнулись при выходе из концертного зала сразу после исполнения Симфонии соч. 21 Веберна, которая произвела на обоих неизгладимое впечатление. Кейдж стал подлинным духовным отцом Фелдмана. Он ввел его в круг нью-йоркских живописцев авангардного, «иконоборческого» направления, известного как абстрактный экспрессионизм: в этом термине подчеркивается преемственность данного направления от экспрессионизма (иррациональность, особого рода максимализм художественного темперамента) и от абстракционизма (отрицание фигуративности). Абстрактный экспрессионизм — это материализованная на холсте экспрессия в чистом виде, по возможности освобожденная от внешних, поверхностных аксессуаров. Ведущие абстрактные экспрессионисты — Марк Ротко (1903–1970), Виллем де Кунинг (1904–1997), Франц Клайн (1910–1962), Филип Гáстон

<sup>73</sup> Gann K. Music Downtown: Writings from the Village Voice. P. 192–193 (1-я публикация 1996).

<sup>74</sup> Фелдман М. Привет Восьмой улице. С. 9–10.

<sup>75</sup> Morton Feldman Says. Selected Interviews and Lectures 1964–1987 / Ed. by Ch. Villars. London: Hyphen Press, 2006. P. 8.

(1913–1980) и уже упомянутый Джексон Поллок, — каждый по-своему, исповедовали подход к искусству как к спонтанной реализации творческого инстинкта, несовместимой с какими бы то ни было теоретическими системами, интеллектуальными построениями и идейным содержанием.

Оказавшись внутри этого художественного мира, ощутив себя его частью<sup>76</sup>, Фелдман выработал творческую установку, верность которой сохранил до конца жизни. Стремясь адаптировать принципы абстрактного экспрессионизма к музыке, он придавал особое значение ее материальному аспекту: «Новая живопись возбудила во мне жажду звукового мира, более непосредственного, более осязаемого, чем всё, что было прежде»<sup>77</sup>. Здесь Фелдман фактически проводит разделительную черту между собой и Кейджем, для которого главным фактором была тишина. Из этого же высказывания следует, что изобразительное искусство привлекало его, в отличие от Брауна, не структурами, потенциально переводимыми в изоморфные звуковые конфигурации, а непосредственно воспринимаемой визуальностью как источником продуктивных аналогий, помогающих создавать новые звуковые миры (сюда же — его соображение о том, что «музыка может научиться [у живописи] большей восприимчивости» к тайнам собственного материала, если только композиторы не будут «слишком озабочены своим ремеслом»<sup>78</sup>). Принципиальный отказ от дедуктивно-логического подхода к композиции и сосредоточенность на внутренней жизни звуковой материи предопределили своеобразный облик музыки Фелдмана — всегда медленной и почти всегда тихой, чаще всего ритмически расплывчатой и архитектурно не структурированной.

Произведения Фелдмана, датированные 1950–60ми годами, обычно невелики по объему (не более пятнадцати минут) и предназначены для небольших составов. Многие работы 1950х — в частности серия «Проекция» (*Projections I–V* для разных инструментальных составов, 1950–51), отдельные пьесы инструментальных серий «Пересечения» (*Intersections I–IV*, 1951–53) и «Расширения» (*Extensions I–III*, 1951–52), «Атлантида» (*Atlantis*) для 17 инструментов (1959) — записаны нетрадиционным образом, в том числе с помощью особой геометрической («табличной») нотации: ячейка таблицы

<sup>76</sup> Взаимосвязи между Фелдманом и абстрактными экспрессионистами отражены в каталоге дублинской выставки «Мортон Фелдман и изобразительные искусства»: *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*. [Dublin]: Irish Museum of Modern Art, 2011.

<sup>77</sup> Фелдман М. Привет Восьмой улице. С. 11.

<sup>78</sup> Там же. С. 38. См. также: Дубинец Е. *Made in the USA*. С. 207.



Илл. 10. Мортон Фелдман и Джон Кейдж

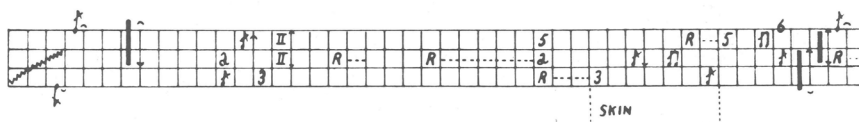
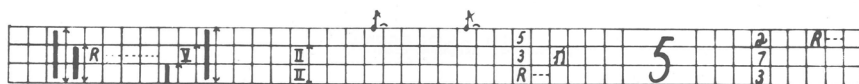
соответствует определенной единице времени, внутри ячеек помещается информация о числе и длительности звуков, которыми следует заполнить эту единицу, об их артикуляции и регистровом положении (либо только о части этих параметров), точная высота звуков не указывается. Образцом может служить «Пересечение-1» для оркестра, фрагмент которого показан в примере 13. Инструменты внутри групп в этой партитуре не дифференцированы, указываются лишь названия групп (деревянные, медные, скрипки и альты, виолончели и контрабасы). Высота звуков дифференцируется только приблизительно, по регистрам (высокие звуки обозначаются знаком □, средние □, низкие □), расстояние между вертикальными пунктирными чертами равно примерно четырем ударам при движении 72 удара в минуту, буквы P, H и Pz у струнных означают, соответственно, *sul ponticello*, флажолет (*harmonic*) и *pizzicato* (отсутствие букв — *arco*).

**MP3**

<https://www.youtube.com/watch?v=QSejEFTXrqc>  
Фелдман — «Пересечение-1». Ансамбль *The Barton Workshop*,  
дирижер Йос Званенбург



ческая» музыка, будучи сыграна с должным пониманием, — может получиться набор нарочитых банальностей, придуманных ad hoc самими музыкантами и при этом ничуть не противоречащих букве партитуры. Табличная нотация наиболее эффективна и «безопасна» на материале ударных, и Фелдман воспользовался ею в пьесе «Король Дании» (1964) — знаке уважения Кристиану X, защитившему евреев в период нацистской оккупации. Фрагмент партитуры, предназначенной для ансамбля, обслуживаемого одним исполнителем, показан в примере 15. Перкуссионист играет пальцами или ладонью, без помощи палочек, молоточков и т.п. Три строки таблицы соответствуют высокому, среднему и низкому регистрам, арабские цифры обозначают число звуков в клеточке/такте, римские — число звуков, совпадающих по вертикали. Состав инструментов определен лишь в самых общих чертах; буквы B, S, C, G, T указывают, соответственно, на колокольные звучания, мембранофоны, тарелку, гонг, литавры, буква R — на тремоло. Остальные знаки понятны без разъяснений. В данном случае такая запись — идеальный способ достижения эффекта «шепота толпы».



Пример 15. Фелдман — «Король Дании»



**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=kuYk2N9dTnse>  
Фелдман — «Король Дании», Колин Франк (ударные)

Как бы то ни было, на фоне работ коллег Фелдмана, обратившихся к графической нотации отчасти под его влиянием, — особенно на фоне элегантных, визуально привлекательных композиций Эрла Брауна, — фелдмановские таблицы выглядели слишком непритязательно. Уже в 1960х Фелдман пользовался нетрадиционной нотацией лишь эпизодически, а с 1970х полностью перешел на обычную нотацию. Впрочем, даже в партитурах, записанных нотами, отдельные партии синхронизированы не всегда: каждый инструмент живет «своей индивидуальной жизнью в индивидуальном звуковом мире»<sup>79</sup>. На этом принципе построены, в частности, пьесы серии «Длительности» (*Durations*). В примере 16 приведено начало второй из них (1960); первое созвучие берется пианистом и виолончелистом одновременно, а далее длительность каждого звука оставлена на усмотрение исполнителя.

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=O2h2RF1jm6w>  
Фелдман — «Длительности-2» — Симон Нагль (виолончель),  
Феликс Нагль (фортепиано)

Приблизительно с 1970 года в творчестве Фелдмана возобладалиopusы более объемистые (продолжительностью от 20–30 минут до нескольких часов), в том числе для больших составов, озаглавленные большей частью по составу исполнителей: «Хор [виолончель, струнный квартет, фортепиано, гобой, флейта, скрипка] и оркестр», «Фортепиано и голоса», «Три кларнета, виолончель и фортепиано», «Струнный квартет» и т.п. Звуковысотные и ритмические соотношения зафиксированы в них традиционным образом, то есть с обычной для любой классической партитуры степенью точности. Но вне зависимости от метода записи — графического (табличного), с помощью нот, но без синхронизации по вертикали, или традиционного, с делением на такты, — Фелдман мыслит музыкальное произведение как подобие абстрактного живописного полотна или многокомпонентного орнамента (важным источником вдохновения для него, помимо творений абстрактных экспрессионистов, служили узоры на старинных восточных коврах). Каждое событие



DURATIONS 2

SLOW SOFT DURATIONS ARE FREE FOR EACH PLAYER.

*Sord.*  $\text{♩}$

VC

PF

The musical score is written for Violin Concerto (VC) and Piano (PF). It consists of 12 staves. The first staff is for the Violin, and the remaining 11 staves are for the Piano. The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The tempo is 'SLOW' and the dynamics are 'SOFT'. The score features various musical notations including notes, rests, and articulation marks. There are several instances of 'Pizz' (pizzicato) and 'Arco' (arco) markings. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system contains 10 staves, and the second system contains 2 staves. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

Пример 16. Фелдман — «Длительности-2»

на оси музыкального времени уподобляется дискретному элементу произведения визуального искусства — пятну, точке, линии. Связи между такими элементами, разнообразными по насыщенности, колориту и конфигурации, выявляются постепенно, в процессе спонтанного заполнения пространства; с другой стороны, как и на любом мастерски выполненном абстрактном полотне или богато декорированном восточном ковре, дискретные элементы связаны не поддающимся определению, но тем не менее осязаемым родством.

Гармонический язык Фелдмана диссонантен и атонален. В самом общем виде его грамматика сводится к следующему: сочетания, которые могли бы трактоваться как принадлежащие той или иной тональности, и микрохроматизмы избегаются; смена гармоний происходит, как правило, медленно и плавно; гармонические комплексы могут неоднократно воспроизводиться подряд, но после некоторого числа повторений больше, как правило, не возвращаются в прежнем виде. Преимущественной концентрации слушательского внимания на гармонии способствует минимизация значимости иных, отвлекающих от нее, элементов музыки: ритмика в целом скорее аморфна, динамика редко поднимается выше *p* или *mp*, звуки обычно атакуются мягко, нестандартные способы звукоизвлечения избегаются. Новые гармонии по ходу музыки «нащупываются» эмпирически, а не вводятся в соответствии с какой-либо логикой или планом.

Некоторое представление о гармонии Фелдмана может дать пример 16 — фрагмент пьесы, зафиксированной не вполне обычной нотацией. В качестве более наглядного примера продемонстрируем начало и конец относительно сжатой (15–20') композиции для скрипки и фортепиано «Весна Хосрова» (*Spring of Chosroes*, 1977)<sup>80</sup>, записанной традиционным способом, — примеры 17а и 17б. Привилегированными структурами на протяжении всей пьесы выступают такие сочетания, которые, будучи приведены к тесному расположению, дают полутоновые кластеры; при этом кластеры как таковые значительно менее характерны, чем созвучия с большой септимой и/или малой ноной. В показанных отрывках собственно кластеры отсутствуют, но они встречаются в середине пьесы; на некоторых участках гармоническая и тембровая атмосфера смягчается, но созвучия со структурой, редуцируемой до [0, 1, 2], все равно количественно преобладают. Формальный анализ по распространенному среди исследователей новой музыки методу «постшенкериянца» Аллена

<sup>80</sup> Хосров — имя нескольких персидских монархов; по-видимому, использование этого имени в заглавии не имеет иного смысла помимо указания на то, что источником вдохновения при ее создании служило персидское искусство ковроткачества.

♩ = 126  
 pizz. (o arco)  
 con sord.

violin

piano

*ppp*

*ppp*

(*loco*)

(*loco*)

(\* delayed triplet)

arco

pizz.

Пример 17а. Фелдман — «Весна Хосрова»

374

3/16 2/4 3/16 2/4 3/16 2/4

380

7/8 7/16

385

2 5 5 5

Пример 176. Фелдман — «Весна Хосрова»

Форта<sup>81</sup> должен был бы признать структуру [0, 1, 2], как первичную по отношению к [0, 1, 11], [0, 2, 13], [0, 11, 13] и [0, 10, 11], ядром (или, по другой терминологии, центральным элементом) гармонической системы пьесы. Однако различные вхождения этих структур настолько существенно определяются конкретными условиями — регистром, расположением, окружением, артикуляцией, — что отнесение всего их множества к одному и тому же исходному типу представляется ничего не разъясняющей формальностью. Композиторы, «слишком озабоченные», по слову Фелдмана, «своим ремеслом», могут придавать единству ядерной структуры субстанциальное значение (именно на этом строится идеология серийной техники во всех ее разновидностях), для Фелдмана же такое единство — не более чем акциденция, не стоящая особого внимания, тогда как подлинную субстанцию его музыки составляет звучание как таковое, во всей подвижной совокупности своих параметров.

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=oRyrzMGbHM0>  
Фелдман — «Весна Хосрова». Пол Закофски (скрипка),  
Урсула Опенс (фортепиано)

Отдельного разговора заслуживает «Капелла Ротко» для альты, сопрано, смешанного хора, ударных (один исполнитель) и челесты (1971) — наиболее часто исполняемая композиция Фелдмана и, возможно, одно из ключевых произведений всей американской музыки<sup>82</sup>. Своим названием этот опус обязан экуменической (межконфессиональной) молельне в Хьюстоне (Техас), украшенной монументальными полотнами Марка Ротко. Вскоре по завершении работы над ними художник покончил с собой; партитура Фелдмана посвящена его памяти. Произведение, продолжительностью около 25 минут (427 тактов), складывается из пяти разделов аттасса, с краткими интерлюдиями. Каждый из разделов наделен собственной тембровой и тематической «физиономией»: протагонистом первого раздела выступает альт, во втором ведущая роль отведена хору на остинатном фоне литавр, третий заполнен долгим едва слышимым кластером у хора и тишайшими аккордами колоколов, четвертый подобен респонсорию для сопрано (без слов) и альты, с отдаленным

<sup>81</sup> Forte A. The Structure of Atonal Music. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

<sup>82</sup> Вместе с тем следует отметить, что сам Фелдман в лекции 1982 года назвал «Капеллу Ротко» «не особенно значительным» сочинением: Morton Feldman Says. P. 148.

Акопян Л. О.  
 Case Study: США (часть 2)  
 певческой практики XXI столетия

110

Score for measures 110-115. Instruments: S, A, Ch., T, B, Cel., Perc. (Timp., Chimes (T. Bells) with vibc sticks), Via.

115

Score for measures 115-120. Instruments: S, A, Ch., T, B, Cel., Perc. (Chms., Vibc.), Via.

Пример 18. Фелдман — «Капелла Ротко»

The musical score is arranged in a system with seven staves. The vocal parts are labeled S (Soprano), A (Alto), Ch.1 (Chorus 1), T (Tenor), and B (Bass). The instrumental parts are Solo Alto, Timp. (Timpani), and Via. (Viola). The score is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The Solo Alto part is marked *mp* and the Viola part is marked *pp* and *p*. The vocal parts have a melodic line with some rests and a bass line with a steady rhythm.

Пример 19. Фелдман — «Капелла Ротко»



The musical score is arranged in two systems. The first system includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), and a Viola (Vla.) part. The second system includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), a Timpani (Timp.) part, and a Viola (Vla.) part. The vocal parts feature dynamic markings of *mf*, *molto*, and *ppp sub.*, along with performance instructions such as *div.* and *ppp sub.*. The instrumental parts include dynamic markings of *mp* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. The Timpani part features a 5/2 and 3/2 time signature. The Viola part features a *mf* dynamic marking.

тремоло литавр в паузах между их высказываниями, пятый вносит яркий и совершенно неожиданный контраст<sup>83</sup>. Музыка, как всегда у Фелдмана, разворачивается медленно и почти не выходит за рамки различных оттенков *piano*. Ударные, прежде всего литавры и колокола, создают строгий фон, подобающий духовной атмосфере молельни. Отдельные эмоционально насыщенные реплики альты — в особенности две одинаковые нисходящие фразы незадолго до конца первого раздела, пример 18 (такты 110–112 и 114–115) — воспринимаются как выражение почти невыносимой душевной боли.

Во втором разделе обращает на себя внимание необычайно выразительный, поистине кульминационный (несмотря на нюанс *ppp subito* или, скорее, как раз благодаря ему) гармонический штрих. Длительное (с такта 135) «стояние» на простейшей гармонии [*des-c*] (в партиях хора и альты) на фоне остинато *d-H* (в партии литавр) в такте 170 сменяется аккордом *gis-a-h-c1-d1-es1-g1-des2*, который в данном контексте, вопреки принципам акустики (узкие интервалы внизу, широкие вверху), звучит не как пикантный диссонанс, а как долгожданное разрешение накопившейся напряженности. Взятая вне контекста, такая смена гармонии могла бы восприниматься как спокойный, мягкий сдвиг, вносящий умеренную дозу разнообразия, но в предлагаемых Фелдманом условиях разреженной фактуры, заторможенного темпа и преобладания *piano* она приобретает статус своего рода чрезвычайного происшествия. Часть долгого «предыкта» к этому ключевому аккорду (с такта 154) и сам аккорд показаны в нотном примере 19.

В «респонсории» предпоследнего раздела хроматика альтовых реплик противопоставлена неполной пентатонике партии сопрано — пример 20. Фразы сопрано ассоциируются с ритуальным (синагогальным?)<sup>84</sup> пением. Этот эпизод, по утверждению автора, звучит несколько «по-Стравински», ибо сочинялся в дни смерти и отпевания Стравинского (апрель 1971). В заключительном разделе альт на фоне фигурированного «бурдона» вибратона четырежды интони-

<sup>83</sup> По Фелдману разделов четыре: «1. Продолжительное декламационное вступление; 2. Более неподвижный “абстрактный” раздел для хора и колоколов; 3. Мотивная интерлюдия для сопрано, альты и литавр; 4. Лирический финал для альты в сопровождении вибратона, к которому потом присоединяется хор <...>»: *Фелдман М.* Привет Восьмой улице. С. 161. То, что обозначено выше как второй раздел, автор считает частью «продолжительного декламационного вступления» с ведущей ролью альты, не придавая особого значения тому, что с некоторого момента альт отходит на второй план, уступая авансцену хору и литаврам.

<sup>84</sup> По словам композитора, «некоторые интервалы [“Капеллы Ротко”] <...> звучат на синагогальный манер»: *Фелдман М.* Привет Восьмой улице. С. 161.

Акопян Л. О.  
Case Study: США (часть 2)  
певческой практики XXI столетия

The musical score consists of five systems, each with a Soprano Solo part and a Viola part. Measure numbers 243, 250, 255, 260, and 270 are circled at the beginning of their respective systems.

- System 1 (Measures 243-249):** Soprano Solo part begins with a circled measure number 243. The Viola part starts with a circled measure number 243. Dynamics include *pp* and *mp*. Performance instructions include *pizz.* and *sul G*. Fingering numbers (5, 7, 8, 5, 4, 2, 3, 5, 7, 8) are written below the Viola staff.
- System 2 (Measures 250-255):** Soprano Solo part begins with a circled measure number 250. The Viola part starts with a circled measure number 255. Dynamics include *pp*. Performance instructions include *arco* and *pp*.
- System 3 (Measures 260-269):** Soprano Solo part begins with a circled measure number 260. The Viola part starts with a circled measure number 260. Dynamics include *pp*. Fingering numbers (2, 4, 3, 2, 3, 3, 4, 5, 4, 5) are written below the Viola staff.
- System 4 (Measures 270-275):** Soprano Solo part begins with a circled measure number 270. The Viola part starts with a circled measure number 270. Dynamics include *pp*. Fingering numbers (5, 3, 4, 2, 3, 3, 2, 4, 11, 8) are written below the Viola staff.
- System 5 (Measures 276-276):** The Viola part starts with a circled measure number 276. Dynamics include *pp*. Fingering numbers (11, 8, 7, 8, 3, 4, 2, 5, 2, 3) are written below the Viola staff.

Пример 20. Фелдман — «Капелла Ротко»

$\text{♩} = 52$  exactly 315

Vibr.  *et sim.*

Via. 

320 325

Vibr. 

Via.  *mp very, very simply*

330

Vibr. 

Via. 

335

Vibr. 

Via. 

Пример 21. Фелдман — «Капелла Ротко»

рует «очень, очень простую» пасторальную (по определению автора «квазиеврейскую»<sup>85</sup>) мелодию, сочиненную Фелдманом в возрасте пятнадцати лет — пример 21: редкий у Фелдмана случай стилистической неоднородности, завершающий целое выразительным катарсисом (другие партитуры Фелдмана, как правило, не столько «завершаются», сколько произвольно «прекращаются»).

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=1ZZ0DYIkaP8&t=6s>  
Фелдман — «Капелла Ротко». Карен Филлипс (альт),  
Грегг Смит (дирижер)

В 1977 году появилась одна из очень немногочисленных у зрелого Фелдмана композиций со словесным текстом — пятидесятиминутная моноопера *Neither* (что можно перевести как «Ничто» или даже «Ни», но оба варианта будут неточны) для сопрано и оркестра на специально написанный короткий (87 слов) текст Сэмюэла Беккета. Фелдман близок Беккету своим даром сочетать почти полную бессобытийность с детализированной, вибрирующей, «дышащей» фактурой. В тексте Беккета затрагивается идея движения «от внутренней тени к внешней» ('from inner to outer shadow'), а в словах «не замечая пути, поглощен то одним проблеском, то другим» ('heedless of the way, intent on the one gleam or the other') нетрудно усмотреть в высшей степени точную поэтическую дефиницию творческой установки Фелдмана. Последняя строка текста Беккета гласит: «несказанное жилище» ('unspeakable home'). Весь этот круг смутных образов живо ассоциируется с духом музыки Фелдмана с ее «проблесками» артикулированного звука в пространстве между «теньями», с неотчетливостью, «несказанностью» ее форм.

**MP3** <https://www.youtube.com/watch?v=SaBNzE7a8r8&t=1s>  
Фелдман — *Neither*. Сара Аристуиду (сопрано), СО Венского радио,  
Роланд Клуиттис

Для позднего Фелдмана характерна тенденция к увеличению масштаба блоков однородного материала и к большей плавности переходов внутри них и между ними. Соответственно некоторые его композиции необычайно длинны; так, «Струнный квартет 1» (1979) в полной версии длится около 100 минут, «Для Филипа Гастона» для

флейты, ударных и фортепиано/челесты (1984) — четыре часа, а «Струнный квартет 2» (1983) — шесть часов. На столь обширных пространствах, в условиях разреженной фактуры и абсолютного преобладания тихих нюансов, отдельные звуковые события, по мысли Фелдмана, должны восприниматься и переживаться особенно интенсивно. Слушание таких многочасовых опусов уподобляется процессу созерцания висящей на стене картины: постепенно адаптируясь и привыкая, вы сживаетесь с ней и в конечном счете, возможно, начинаете мыслить ее неотъемлемой частью своего существования<sup>86</sup>. Самых преданных и терпеливых Фелдман иногда вознаграждает неожиданным поворотом мысли, «модуляцией» в сферу простой, почти инфантильной диатоники; правда, его поздние экскурсы такого рода никогда не достигают той же степени экспрессивности, что завершение «Капеллы Ротко».

Как сторонник чисто интуитивного творчества Фелдман считал преподавание композиции делом бессмысленным и ненужным, а современную академическую музыку — областью абстракций, никак не связанных с реальной жизнью. Тем не менее с 1973 года до конца своих дней он занимал кафедру композиции имени Вареза в Университете штата Нью-Йорк (Буффало), то есть, в сущности, стал человеком «верхнего города».

Залог жизнеспособности фелдмановского наследия — в его эссе. Фелдман «наивен» в высоком, шиллеровском (разъясненном в трактате «О наивной и сентиментальной поэзии») смысле этого слова. Он чужд рефлексии, он не стремится к выяснению отношений с историей своего искусства (кстати, в творчестве своих любимых художников он специально отмечал последнее качество: «абстрактный экспрессионизм не полемичен — это не реакция на историю, а непосредственное переживание»<sup>87</sup>). Он черпает из неких первичных источников — из того, пользуясь ключевым словом Беккета, «несказанного», где еще нет ясных форм и устоявшихся структур. При этом Фелдман, в отличие Кейджа и его последователей, также всячески культивировавших наивность, нацелен на создание новых ценностей и обладает для этого должной технической подготовкой. Как и почитаемый им Варез, Фелдман мог быть «неуклюжим»<sup>88</sup> — у него встречаются участки явно неотшлифованной звуковой ма-

<sup>86</sup> Gann K. Music Downtown: Writings from the Village Voice. P. 195.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Ср. приведенное в диалогах Стравинского и впоследствии широко растиражированное высказывание Вареза: «Мне нравится известного рода неуклюжесть в произведении искусства»: *Стравинский И.* Диалоги / Перевод В. Линник под ред. Г. Орлова, послесловие и общ. ред. М. Друскина. Л.: Музыка. 1971. С. 117.

терии и неловкие мелодические обороты, не все найденные им тембро-гармонические краски обладают безусловной эстетической привлекательностью<sup>89</sup>, — но в своих лучших образцах искусство Фелдмана, подобно живописи абстрактного экспрессионизма и шедеврам восточного ковроткачества, излучает величественную мистическую ауру. На фоне большей части усталой, перегруженной историческими ассоциациями академической музыки рубежа XX и XXI веков Фелдман, действительно, выглядит «гением, явившимся в мир против всяких ожиданий». Не будем упрекать автора этих слов в склонности к преувеличениям.

В заключение разговора о Фелдмане заметим, что его партии, не будучи технически трудными в привычном смысле, тем не менее исключительно сложны для исполнения: впечатление от этой музыки может быть безнадежно испорчено даже самыми невинными проявлениями исполнительской рутины. Для артистов со «звездным» статусом Фелдман может не представлять особого интереса — хотя ситуация и в этом отношении с некоторых пор меняется, — зато его музыка нередко удается музыкантам более скромного ранга, безоговорочно преданным ей и способным полностью погрузиться в ее стихию.

\*

Окружение Кейджа регулярно пополнялось неопитами. Одним из них был Фредерик Жевски<sup>90</sup> (1938–2021). Одаренный пианист, он получил серьезнейшее композиторское образование в Гарварде и Принстоне под руководством Рэндалла Томпсона (1899–1984), Пистона, Сешнза и Бэббитта, и продолжил обучение в Италии у Даллапикколы. Ранний этап его карьеры был отмечен, в частности, опытами в стандартной серийной технике (Интродукция и Соната для двух фортепиано, 1958–59) и пьесами, свидетельствующими о влиянии «Нью-Йоркской школы» (показательны два фортепианных этюда в пуантилистической фактуре, 1961). В начале 1960-х Жевски сотрудничал со Штокхаузеном; первым сыграл и записал вторую редакцию его виртуознейшей пьесы *Klavierstück X* (1962). В 1966 году вместе с такими же,

<sup>89</sup> Фелдман мог быть «неуклюжим» также в своих привычках, социальном поведении (о чем существуют многочисленные мемуарные свидетельства) и публичных высказываниях. Одно из самых ярких приводит его безусловный почитатель Кайл Гэнн: «<...> я хочу стать первым великим композитором-евреем»: *Gann K. Music Downtown: Writings from the Village Voice*. P. 194. Комментарий Гэнна: «А Мендельсон? Шёнберг? Впрочем, Бог с ними. А как насчет Малера?»

<sup>90</sup> Rzewski. Версии «Ржевски» и «Рзевски» некорректны.



как он, американскими стипендиатами Элвином Карреном (Curran, 1938–) и Ричардом Тейтелбаумом (1939–2020) основал в Риме группу живой электроники и коллективной импровизации Musica Elettronica Viva (MEV), функционировавшую (в разных составах) до 2017 года. Основу ее идеологии составляла радикальная версия высказанной примерно тогда же мысли Кейджа об искусстве, рождаемом в процессе общения: факт искусства в этом понимании — это «не объект, создаваемый конкретной личностью, а процесс, запускаемый группой людей»<sup>91</sup>, стремящихся обогатить друг друга (а также публику) новым опытом. На раннем этапе деятельности MEV Жевски неоднократно устраивал сеансы групповой импровизации с участием профессиональных музыкантов и любителей, часто на городских улицах; целью этих сеансов было создание благоприятной звуковой среды, нейтрализующей нежелательные шумы<sup>92</sup> (этим Жевски отличался от Кейджа, готового признать музыкой всё, что звучит вокруг). К самым известным экстравагантным акциям того времени относится пьеса «Панурговы бараны» (*Les moutons de Panurge*) «для любого числа музыкантов, играющих на мелодических инструментах, и для любого числа немусыкантов, играющих на чем угодно» (1969) — пример 22<sup>93</sup>. Участникам этого хеппенинга, своеобразно иллюстрирующего известный эпизод из романа Рабле, предписано играть ноты этой мелодии, по возможности в унисон, громко и постепенно ускоряясь, в следующем порядке: 1, 1–2, 1–2–3, 1–2–3–4 и т.д. до 1...65, — а затем отнимая по одной ноте слева: 2...65, 3...65 и т.д. до 63–64–65, 64–65 и 65. Простота и эффектность идеи сами по себе восхитительны, а увлеченное, слаженное исполнение делает музыку неотразимой.

Begin ca. ♩=150, accelerate to ca. ♩=300.

*ff sempre (use amplification)*

33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65

(last note only)

Пример 22. Жевски — «Панурговы бараны»

<sup>91</sup> Высказывание 1967 года цит. по: Cage Talk. Dialogues with and about Cage / Ed. by P. Dickinson. Rochester: University of Rochester Press, 2006. P. 215.

<sup>92</sup> О Жевски в связи с MEV см.: Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond. P. 128–131.

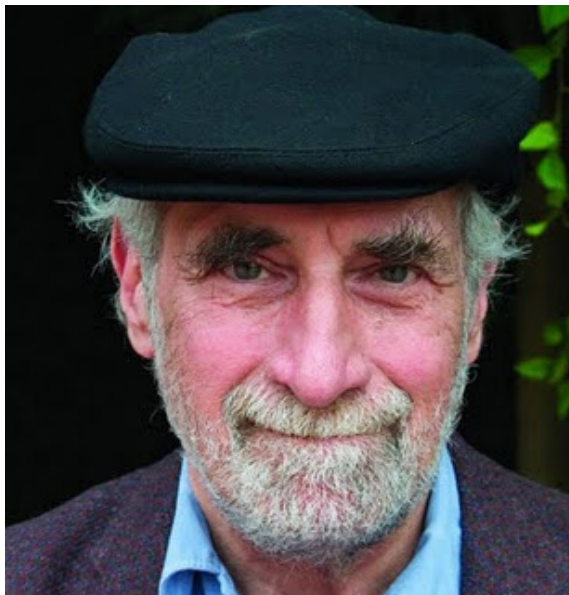
<sup>93</sup> Партитура воспроизведена также в: Ibid. P. 158.

**MP3** [https://www.youtube.com/watch?v=UNebbar\\_Cm8](https://www.youtube.com/watch?v=UNebbar_Cm8)  
Жевски — «Панурговы бараны». Ансамбль *eighth blackbird*

373

Вскоре Жевски отошел от этого пост-кейджевского неоадаизма и стал писать подчеркнуто традиционным языком, часто на основе народных и популярных мелодий. «Демократизм» стиля композитора был прямо связан с его приверженностью социалистическим идеям. К периоду максимальной политической ангажированности Жевски относится его самое известное произведение — 36 вариаций для фортепиано на песню чилийского композитора-коммуниста Серхио Ортеги (1938–2003) «Когда народ един, он непобедим!» (исп. *¡El pueblo unido jamás será vencido!*, англ. *The People United Will Never Be Defeated!*, 1975). Чрезвычайно популярная в 1970-х, эта песня была своеобразным гимном чилийских социалистов, а после военного переворота и убийства президента-социалиста Сальвадора Альенде в 1973 году на некоторое время стала международным символом политической левизны. Помимо песни Ортеги в цикле разрабатываются мотивы политической песни Ганса Айслера «Солидарность» (*Solidaritätslied*, слова Бертольта Брехта), созданной незадолго до краха веймарской Германии, и гимна итальянских коммунистов «Красное знамя» (*Bandiera rossa*). Вариационный цикл Жевски — убедительное свидетельство в пользу того, что даже сомнительные во многих отношениях идеи могут стать питательной средой для эстетически полноценного серьезного искусства. Мастерски выстроенный, изобилующий темповыми, динамическими, фактурными, регистровыми и стилистическими контрастами пятидесятиминутный опус включает в себе широчайший спектр пианистических красок и приемов, рассчитан на первоклассных виртуозов и, безотносительно к своей идейной подоплеке, обнаруживает преемственные связи с «Диабелли-вариациями» Бетховена, «Симфоническими этюдами» Шумана и «Вариациями на тему Паганини» Брамса.

В традициях романтического пианизма выдержаны и другие «политизированные» фортепианные опусы Жевски, в том числе сравнительно часто звучащие «Североамериканские баллады» (4 пьесы, 1979–80). Со временем он, оставаясь социально озабоченным художником, разнообразил свою стилистику, но это уже произошло за пределами занимающего нас здесь периода.



Илл. 11. Фредерик Жевски

\*

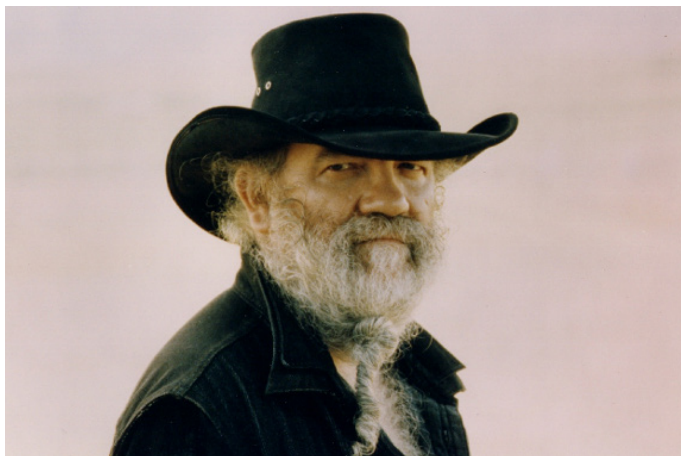
Колоритной символической фигурой богемного даунтаун-сообщества был Ла Монте Янг (1935–). Молодые годы он провел в Калифорнии, музыкальное образование получил в университетах Лос-Анджелеса и Беркли, выступал как джазовый саксофонист, сочинял в серийной манере, а во второй половине 1950х пришел к гипертрофированному варианту пуантилизма: чередованию длинных (до минуты и даже больше) тянущихся звуков и столь же длинных пауз. Этот прием одновременно явился исходной формой так называемого минимализма, а написанное на его основе Струнное трио Янга (1958), исполнение которого может длиться час и больше, вошло в историю музыки XX века как первый образец нового стиля. Начало Трио показано в примере 23. По признанию самого Янга путь к новой «статической» музыке ему указал Веберн<sup>94</sup>, но в дальнейшем Янг отошел от двенадцатитоновой гармонии.

<sup>94</sup> *Potter K. Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2000. P. 28ff. Здесь же — подробный анализ Трио. Внешние характеристики Трио — медленный темп, тихая динамика, обилие пауз, атональный гармонический язык, — сближают его с музыкой Фелдмана, чья эстетика, однако, далека от минимализма в любом понимании этого термина.*

The musical score consists of four systems of three staves each. The first system is in 8/8 time with a tempo of quarter note = 80. It includes markings for 'senza vibr.', 'ppp', and fingerings 5, 8, and 13. The second system has a tempo of quarter note = 100, followed by a section with quarter note = 132 and 'sul tasto' markings. The third system includes 'rit.', 'con sord.', 'sul tasto', and 'pp' markings. The fourth system features 'cresc.', 'mf', 'pp', and 'rit.' markings. The score is highly detailed with various performance instructions and dynamic markings.

Пример 23. Янг — Струнное трио

В 1959 году, будучи слушателем курсов новой музыки в Дармштадте, Янг познакомился с Кейджем, который оказал серьезное влияние на его дальнейшую деятельность. В Беркли Янг и другой пионер минимализма, Терри Райли, сочиняли шумовое оформление в духе Кейджа к экспериментальным танцевальным представлениям. В 1960 году Янг обосновался в Нью-Йорке, присоединился к движению Fluxus, обратил на себя внимание хеппенингами и минималистскими пьесами (образец — *Composition No. 7 1960* из двух выдержанных звуков, *fis* и *h*), а в 1963 году основал Театр вечной музыки (*Theatre of Eternal Music*) — ансамбль из нескольких исполнителей, в котором сам Янг играл на саксофоне-сопранино, а его жена, художница и дизайнер Мариан Зазила (*Zazeela*, 1940–),



Илл. 12.  
Ла Монте Янг

обеспечивала вокальный бурдон. Для творчества Янга этого периода, замешенного на восточном мистицизме и галлюциногенных наркотиках, характерны циклы «Четыре сна о Китае» (1962) и «Черепаша, ее грезы и путешествия» (1964). С 1970 года Янг, Зазила и Райли осваивали индийскую музыку под руководством Пандита Пран Натха (Prân Nath, 1918–1996); в 1971-м Янг возглавил центр индийской классической музыки Kirana Center. Для своих композиций и световых шоу Янг и Зазила создали несколько огромных инсталляций — «домов сновидений» (dream houses), рассчитанных на многолетнее функционирование; по замыслу авторов, время в таких домах течет крайне медленно (свою повседневную жизнь супруги организовали так, как если бы в сутках было больше 24 часов). Действа в «домах сновидений» разыгрывались на фоне электронно генерируемых бурдонов, иногда почти невыносимо громких<sup>95</sup>.

Будучи приверженцем чистого строя, Янг с середины 1960х сочиняет свой ответ «Хорошо темперированному клавиру» — гигантский опус под названием «Хорошо настроенное фортепиано» (*The Well-Tuned Piano*), импровизируемый по заданному плану, предусматривающему семь больших разделов по несколько подразделов в каждом; музыка не нотирована, ее характер подсказывается названиями разделов и подразделов, их общая продолжительность составляет 5–6 часов. В структурном отношении «Хорошо настроенное фортепиано» не столь «минималистично», как большинство

<sup>95</sup> Представление об образе жизни, творческих устремлениях и взглядах этой супружеской пары дает небольшое собрание их текстов: *Young L. M., Zazeela M. Selected Writings*. München, Heiner Friedrich, 1969.

других работ Янга, поскольку предусматривает не только повторение, но и определенное развитие (варьирование, расширение, комбинирование) материала, и даже местами демонстрацию пальцевой беглости. Подготовка инструмента (рояля Bösendorfer) для исполнения «Хорошо настроенного фортепиано» занимает до двух недель. Публичная премьера одной из версий опуса состоялась в 1974 году в Риме. Диски «Хорошо настроенного фортепиано» в авторском исполнении — одна из немногих коммерческих записей музыки Янга.

## Заключение

Характернейшим порождением даунтаун-культуры шестидесятых — раскованной, космополитичной, неагрессивно-нонконформистской, несколько легковесной, но знающей толк в интеллектуальных трендах и наделенной социальной ответственностью, — явилось течение, названное одним из его лидеров «музыкой репетитивных структур» (*music with repetitive structures*)<sup>96</sup> и повсеместно известное под менее точным наименованием «минимализм». Историю минимализма принято вести от упомянутого Струнного трио Янга<sup>97</sup>, но тот род музыки репетитивных структур, который вошел в моду в середине 1960-х и породил множество подражаний по всему миру, имеет мало общего с эзотерикой названного опуса. Эта музыка коммуникабельна и демократична, рождена стремлением уйти от чрезмерной сложности и индивидуализма музыки академических жанров, а также от нарочитой бесструктурности и ритмической аморфности опусов Кейджа и его последователей; она воспроизводит модели массовой музыки и ассимилирует элементы незападных музыкальных культур. Троица ее лидеров у всех на слуху: Терри Райли (1935–), Стив Райч<sup>98</sup> (1936–), Филип Гласс (1937–); не менее знаменит и главный «минималист» следующего поколения, Джон К. Адамс (1947–), делавший в семидесятых свои первые, но уже впечатляющие шаги на профессиональном поприще (и со временем достаточно далеко отошедший от исходных минималистских позиций). Как одна из последних влиятельных новаций композиторской музыки второй половины XX века, получившая распространение далеко за пределами США,

<sup>96</sup> Этот термин Филипа Гласса широко растиражирован; см. хотя бы его биографию на официальном сайте: <https://philipglass.com/biography> (дата обращения: 26.11.2023).

<sup>97</sup> См. хотя бы: *Mertens W. American Minimal Music. La Monte Young. Terry Riley. Steve Reich. Philip Glass.* London: Kahn & Averill, 1983. P. 21; *Fink R. Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005. P. 117.

<sup>98</sup> Reich. Варианты: Райх, Райш.

минимализм выдвигает определенные теоретические проблемы, которым будет посвящен специальный раздел настоящей работы.

Еще одно важное ответвление той же культуры — поле творческих практик, не имеющее отчетливо выраженных границ и, ввиду отсутствия лучшего определения, именуемое концептуализмом. Согласно широко распространенному представлению, для концептуального искусства важна прежде всего интересная (неожиданная, социально значимая, шокирующая, сатирическая и т.п.) идея, воплощенная, предпочтительно, в действенной и наглядной форме, апеллирующей к непосредственной восприимчивости адресата, не предполагающей сложной и изысканной организации, не рассчитанной на долговременное эстетическое воздействие. В развитых мультимедиальных видах концептуального искусства — перформансах, инсталляциях — музыкальный компонент («живой» или электронный звук) может играть заметную, иногда существенную, но скорее неавтономную роль, и для его создателей приверженность традиционным композиторским навыкам рискует стать скорее помехой, чем гарантией успеха; такое искусство требует специфического профессионального подхода, о чем свидетельствует хотя бы опыт Вареза («Электронная поэма»), Парча, Кейджа и Fluxus, практиковавших этот тип творчества еще до того как термин «концептуализм» вошел в широкий обиход<sup>99</sup>. В 1960-х важным очагом концептуального искусства и экспериментальной музыки было объединение ONCE Group, устраивавшее фестивали в известном университетском городе Анн-Арбор, штат Мичиган; среди участников этих мероприятий — композиторы Роберт Эшли (Ashley, 1930–2014), Элвин Люсье (Lucier, 1931–2021), Полин Оливерос (1932–2016), Роджер Рейнолдс (1934–), Гордон Мамма (Mumma, 1935–)<sup>100</sup>, известные прежде всего своими достижениями в области электронной музыки и мультимедиа. Теоретические и эстетические проблемы, выдвигаемые концептуальным искусством, во многом выходят за рамки собственно музыкознания и, соответственно, за рамки квалификации автора этих строк.

<sup>99</sup> Источником термина считается эссе связанного с Fluxus литератора, философа и немного музыканта Генри Флинта (1940–) 'Concept Art' (1961, опубл. 1963).

<sup>100</sup> О деятельности ONCE Group см.: *Weingarten E. The Music of ONCE: Perpetual Innovation. S. p., 2009.*



ЛИТЕРАТУРА

- 1 Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. Киев: Музична Україна, 2012.
- 2 Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка / автор проекта, сост. А. Бретаницкая. М.: Московская консерватория, 2015.
- 3 Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции / Ред. Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова, М.В. Переверзева. М.: Московская консерватория, 2004.
- 4 Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М.: РАМ имени Гнесиных, 1995.
- 5 Дубинец Е. Made in the USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006.
- 6 Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Перевод с английского. Вологда: БМК, 2012.
- 7 Костелянец Р. Разговоры с Кейджем / Перевод Г. Шульги. М.: Ad Marginem, 2015.
- 8 Купровская-Денисова Е. Прикасаюсь к тайне. Пауль Клее и композиторы XX века. М.: Музиздат, 2011.
- 9 Ляхова А. Позднее творчество Мортон Фелдмана: между идеей и реализацией. Дисс. ... кандидата искусствоведения. М., 2014.
- 10 Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010.
- 11 Переверзева М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. 2-е издание. М.: Юрайт, 2019.
- 12 Слонимский Н. Абсолютный слух. История жизни. СПб.: Композитор, 2006.
- 13 Стоппард Т. До-ре-ми-фа- соль-ля-си-Ты-свободы-попроси / Перевод О. Варшавер // Иностранная литература. 2012. № 12. С. 137–163.
- 14 Стравинский И. Диалоги / Перевод В. Линник под ред. Г. Орлова, послесловие и общ. ред. М. Друскина. Л.: Музыка. 1971.
- 15 Фелдман М. Привет Восьмой улице / Перевод А. Рябина. Санкт-Петербург: Jaromír Hladík press, 2019.
- 16 Цареградская Т. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018.
- 17 Щедрин Р. Опера в драматическом театре // Юность. 1982. № 2. С. 86–89.
- 18 Boulez P., Cage J. Correspondance et documents / Éd. J.-J. Nattiez. Winterthur: Amadeus, 1990.
- 19 Bruhn S. Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000.

- 20 Cage Talk. Dialogues with and about Cage / Ed. by P. Dickinson. Rochester: University of Rochester Press, 2006.
- 21 *Carter E.* The Rhythmic Basis of American Music (1955) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures, 1937–1995 / Ed. by J.W. Bernard. Rochester: University of Rochester Press, 1997. P. 57–62.
- 22 *Di Pietro R.* Dialogues with Boulez. Lanham etc.: The Scarecrow Press, 2001.
- 23 *Dolan J.D.* [An Interview with] David Del Tredici // BOMB. No. 60 (Summer 1997). P. 42–45.
- 24 *Fink R.* Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005.
- 25 *Forte A.* The Structure of Atonal Music. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- 26 *Foss L.* Improvisation versus Composition // The Musical Times. Vol. 105. No. 1436 (October 1962). P. 684–685.
- 27 *Foss L.* The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue // Perspectives of New Music. Vol. 1. No. 2 (Spring 1963). P. 45–53.
- 28 *Foss L.* Work-Notes for *Echoi* // Perspectives of New Music. Vol. 3. No. 1 (Autumn – Winter 1964). P. 54–61.
- 29 *Gann K.* The Music of Conlon Nancarrow. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- 30 *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997.
- 31 *Gann K.* Music Downtown: Writings from the Village Voice. Berkeley etc.: University of California Press, 2006.
- 32 *Higgins H.* Fluxus Experience. Berkeley etc.: University of California Press, 2002.
- 33 *Iddon M.* New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- 34 *Knussen O.* David Del Tredici and 'Syzygy' // Tempo. No. 118 (1976). P. 8–15.
- 35 *Ligeti G.* Rhapsodische Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen // *Ligeti G.* Gesammelte Schriften / Hrsg. von Monika Lichtenfeld. Bd. II. Mainz etc.: Schott, 2007. S. 123–134.
- 36 *Ligeti G.* Études pour piano // *Ligeti G.* Gesammelte Schriften... Bd. II. S. 288–289.
- 37 *Ligeti G.* Tendenzen der Neuen Musik in den USA. Steve Reich – Terry Riley – Harry Partch // *Ligeti G.* Gesammelte Schriften / Hrsg. von Monika Lichtenfeld. Bd. I. Mainz etc.: Schott, 2007. S. 456–469.
- 38 *Mertens W.* American Minimal Music. La Monte Young. Terry Riley. Steve Reich. Philip Glass. London: Kahn & Averill, 1983.

- 39 Miller L.E., Lieberman F. Lou Harrison. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- 40 Moravec P. An interview with David Del Tredici // *Contemporary Music Review*. 6 (1992) 2. P. 11–22.
- 41 Morton Feldman Says. Selected Interviews and Lectures 1964–1987 / Ed. by Ch. Villars. London: Hyphen Press, 2006.
- 42 Nyma M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2nd ed. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1999.
- 43 Partch H. *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*. 2nd edition, enlarged. New York: Da Capo Press, 1974.
- 44 Pine L. Earle Brown's Study and Use of Schillinger System of Musical Composition // *Beyond Notation: The Music of Earle Brown* / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 27–79.
- 45 Rochberg G. *The Aesthetics of Survival. A Composer's View of Twentieth-Century Music*. Revised and Expanded Edition. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.
- 46 Ross A. *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- 47 Ryan D. *Changing the System: Indeterminacy and Politics in the Early 1970s* // *Changing the System: The Music of Christian Wolff* / Ed. by S. Chase and Ph. Thomas. Farnham and Burlington VT: Ashgate, 2010. P. 143–169.
- 48 Ryan D. *Energy Fields. Earle Brown, Open Form, and the Visual Arts* // *Beyond Notation: The Music of Earle Brown* / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 80–112.
- 49 Schuller G. *Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Oxford etc.: Oxford University Press, 1986.
- 50 Schuller G. *The Compleat Conductor*. Oxford etc.: Oxford University Press, 1997.
- 51 Schuller G. *A Life in Pursuit of Music and Beauty*. Rochester: University of Rochester Press, 2011.
- 52 Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. In 5 vols. Vol. 5: *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 2005.
- 53 *The Fluxus Reader* / Ed. by K. Friedman. Chichester: Academy Editions, 1998.
- 54 Toop R. *Their Man in Europe, Our Man in America. Earle Brown and the European Avant-Garde* // *Beyond Notation: The Music of Earle Brown* / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 142–158.
- 55 *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*. [Dublin]: Irish Museum of Modern Art, 2011.
- 56 Weingarten E. *The Music of ONCE: Perpetual Innovation*. S. p., 2009.
- 57 Wright R. David del Tredici: *Final Alice*. Barbara Hendricks (soprano), Chicago SO c. Sir Georg Solti. Decca SXDL 7516 // *Tempo*, New Series. No. 139 (Dec. 1981). P. 54.

## REFERENCES

- 1 *Grigorenko E.* Dzhon Keydzh. Tvorchestvo [John Cage. Oeuvre]. Kyiv: Muzichna Ukraina, 2012.
- 2 Dve zhizni Iosifa Shillingera. Zhizn' pervaya: Rossiya. Zhizn' vtoraaya: Amerika [Joseph Schillinger's Two Lives. Life 1: Russia. Life 2: America] / conceived and compiled by A. Bretanickaya. Moscow: Moskovskaya konservatoriya [Moscow Conservatoire], 2015.
- 3 Dzhon Keydzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: materiali nauchnoy konferencii [John Cage. To the 90th Anniversary of His Birth. Materials of a Scholarly Conference] / Ed. by Yu.N. Kholopov, V.S. Cenova, M.V. Pereverzeva. Moscow: Moskovskaya konservatoriya [Moscow Conservatoire], 2004.
- 4 *Drozdeckaya N.* Dzhon Keydzh: tvorcheskiy process kak èkologiya zhizni [John Cage. The Creative Process as the Ecology of Life]. Moscow: RAM imeni Gnesinikh [Russian Gnesin Academy of Music], 1993.
- 5 *Dubinec [Dubinets] E.* Made in the USA: Muzika — èto vsè, chto zvuchit vokrug [Made in the USA: Music is Everything that Sounds Around You]. Moscow: Kompozitor, 2006.
- 6 *Keydzh Dzh [Cage J.].* Tishina. Lekcii i stat'i [Silence. Lectures and Articles] / Translated from English. Vologda: BMK, 2012.
- 7 *Kostelyanec [Kostelanetz] R.* Razgovori s Keydzhem [Conversations with Cage] / Translated by G. Shul'ga. Moscow: Ad Marginem, 2015.
- 8 *Kuprovskaya-Denisova E.* Prikasayas' k tayne. Paul' Klee i kompozitori XX veka [Touching a Mystery. Paul Klee and the 20th Century Composers]. Moscow: Muzizdat, 2011.
- 9 *Lyakhova A.* Pozdnee tvorchestvo Mortona Feldmana: mezhdru ideey i realizaciy [Morton Feldman's Late Works: Between Idea and Realization]. PhD Dissertation in Art History. Moscow, 2014.
- 10 *Manullkina O.* Ot Ayvza do Adamsa: amerikanskaya muzika XX veka [From Ives to Adams: the 20th Century American Music]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakh [Ivan Limbakh's Publishing House], 2010.
- 11 *Pereverzeva M.* Dzhon Keydzh: zhizn', tvorchestvo, èstetika [John Cage: Life, Work, Aesthetics]. 2nd edition. Moscow: Yurayt, 2019.
- 12 *Slonimskiy [Slonimsky] N.* Absolyutniy slukh. Istoriya zhizni [Perfect Pitch. A Life Story]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2006.
- 13 *Stoppard T.* Do-re-mi-fa-sol'-lya-si-Ti-svobodì-poprosi [Every Good Boy Deserves a Favour] / Translated by O. Varshaver // Inostrannaya literatura [Foreign Literature]. 2012. No. 12. P. 137–163.
- 14 *Stravinskiy [Stravinsky] I.* Dialogi [Dialogues] / Translated by V. Linnik, Russian version edited by G. Orlov, postface and general editorship by M. Druskin. Leningrad: Muzika. 1971.
- 15 *Feldman M.* Privet Vos'moy ulice [Give My Regards to Eighth Street] / Translated by A. Ryabin. Saint Petersburg: Jaromír Hladík Press, 2019.

- 16 *Caregradskaya* [Tsaregradskaya] T. Muzikal'niy zhest v prostranstve sovremennoy kompozicii [The Musical Gesture in the Area of Contemporary Composition]. M.: Kompozitor, 2018.
- 17 *Shchedrin R.* Opera v dramaticheskom teatre [Opera in Drama Theatre] // *Yunost'* [Youth]. 1982. No. 2. P. 86–89.
- 18 *Boulez P., Cage J.* Correspondance et documents / Éd. J.-J. Nattiez. Winterthur: Amadeus, 1990.
- 19 *Bruhn S.* Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000.
- 20 *Cage Talk.* Dialogues with and about Cage / Ed. by P. Dickinson. Rochester: University of Rochester Press, 2006.
- 21 *Carter E.* The Rhythmic Basis of American Music (1955) // *Carter E. Collected Essays and Lectures, 1957–1995* / Ed. by J.W. Bernard. Rochester: University of Rochester Press, 1997. P. 57–62.
- 22 *Di Pietro R.* Dialogues with Boulez. Lanham etc.: The Scarecrow Press, 2001.
- 23 *Dolan J.D.* [An Interview with] David Del Tredici // *BOMB*. No. 60 (Summer 1997). P. 42–45.
- 24 *Fink R.* Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005.
- 25 *Forte A.* The Structure of Atonal Music. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- 26 *Foss L.* Improvisation versus Composition // *The Musical Times*. Vol. 103. No. 1436 (October 1962). P. 684–685.
- 27 *Foss L.* The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue // *Perspectives of New Music*. Vol. 1. No. 2 (Spring 1963). P. 45–53.
- 28 *Foss L.* Work-Notes for *Echoi* // *Perspectives of New Music*. Vol. 3. No. 1 (Autumn – Winter 1964). P. 54–61.
- 29 *Gann K.* The Music of Conlon Nancarrow. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- 30 *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997.
- 31 *Gann K.* Music Downtown: Writings from the Village Voice. Berkeley etc.: University of California Press, 2006.
- 32 *Higgins H.* Fluxus Experience. Berkeley etc.: University of California Press, 2002.
- 33 *Iddon M.* New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- 34 *Knussen O.* David Del Tredici and 'Syzygy' // *Tempo*. No. 118 (1976). P. 8–15.

- 35 *Ligeti G.* Rhapsodische Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen // *Ligeti G. Gesammelte Schriften* / Hrsg. von Monika Lichtenfeld. Bd. II. Mainz etc.: Schott, 2007. S. 123–134.
- 36 *Ligeti G.* Études pour piano // *Ligeti G. Gesammelte Schriften...* Bd. II. S. 288–289.
- 37 *Ligeti G.* Tendenzen der Neuen Musik in den USA. Steve Reich — Terry Riley — Harry Partch // *Ligeti G. Gesammelte Schriften* / Hrsg. von Monika Lichtenfeld. Bd. I. Mainz etc.: Schott, 2007. S. 456–469.
- 38 *Mertens W.* American Minimal Music. La Monte Young. Terry Riley. Steve Reich. Philip Glass. London: Kahn & Averill, 1983.
- 39 *Miller L.E., Lieberman F.* Lou Harrison. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- 40 *Moravec P.* An interview with David Del Tredici // *Contemporary Music Review*. 6 (1992) 2. P. 11–22.
- 41 Morton Feldman Says. Selected Interviews and Lectures 1964–1987 / Ed. by Ch. Villars. London: Hyphen Press, 2006.
- 42 *Nyman M.* Experimental Music: Cage and Beyond. 2nd ed. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1999.
- 43 *Partch H.* Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. 2nd edition, enlarged. New York: Da Capo Press, 1974.
- 44 *Pine L.* Earle Brown's Study and Use of Schillinger System of Musical Composition // Beyond Notation: The Music of Earle Brown / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 27–79.
- 45 *Rochberg G.* The Aesthetics of Survival. A Composer's View of Twentieth-Century Music. Revised and Expanded Edition. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.
- 46 *Ross A.* The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- 47 *Ryan D.* Changing the System: Indeterminacy and Politics in the Early 1970s // Changing the System: The Music of Christian Wolff / Ed. by S. Chase and Ph. Thomas. Farnham and Burlington VT: Ashgate, 2010. P. 143–169.
- 48 *Ryan D.* Energy Fields. Earle Brown, Open Form, and the Visual Arts // Beyond Notation: The Music of Earle Brown / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 80–112.
- 49 *Schuller G.* Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller. Oxford etc.: Oxford University Press, 1986.
- 50 *Schuller G.* The Compleat Conductor. Oxford etc.: Oxford University Press, 1997.
- 51 *Schuller G.* A Life in Pursuit of Music and Beauty. Rochester: University of Rochester Press, 2011.
- 52 *Taruskin R.* The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5: Music in the Late Twentieth Century. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 2005.

- 53 The Fluxus Reader / Ed. by K. Friedman. Chichester: Academy Editions, 1998.
- 54 *Toop R.* Their Man in Europe, Our Man in America. Earle Brown and the European Avant-Garde // Beyond Notation: The Music of Earle Brown / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 142–158.
- 55 Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts. [Dublin]: Irish Museum of Modern Art, 2011.
- 56 *Weingarten E.* The Music of ONCE: Perpetual Innovation. S. p., 2009.
- 57 *Wright R.* David del Tredici: *Final Alice*. Barbara Hendricks (soprano), Chicago SO c. Sir Georg Solti. Decca SXDL 7516 // Tempo, New Series. No. 139 (Dec. 1981). P. 54.