

ИСКУССТВО МУЗЫКИ. теория и история

СОДЕРЖАНИЕ

- 8 Лебедева-Емелина
Музыкальная
«Московских и
- 164 Чувашов А. В.
Духовная муз
для домашней
- 194 Золотова Е.В.
Полемика Н.И
В.М. Металло
- 214 Николай Компа
Об искажении
ропесов
Публикация и к
- 232 Букина Т.В.
Утраченные к
мировоззрени
Б.В. Асафьева
- 256 Петухова С. А.
Юрий Келдыш
- 298 Кожевникова В.
Постирония и
музыке
- 336 Кошелева Ю.А.
Об особенност
в «Героическо

№

31

ИСКУССТВО МУЗЫКИ. теория и история

№ 31 2024

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2307-5015

art
of music.
theory and
history

No. 31 2024

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

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

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'ichna

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 ведомостей» 1787 год**
- 164** *Чувашиов А. В.*
**Духовная музыка Д. С. Бортнянского в переложениях
для домашнего музицирования (к постановке проблемы)**
- 194** *Золотова Е.В.*
**Полемика Н.И. Компанейского и священника
В.М. Металлова о принципах обработки знаменного
ропева**
- 214** *Николай Компанейский*
**Об искажении [В. М.] Металловым подлинных церковных
ропевов**
Публикация и комментарии Е.В. Золотовой и Н.Ю. Плотниковой
- 232** *Букина Т.В.*
**Утраченные контексты: отзвуки органического
мировоззрения в исследовательской методологии
Б.В. Асафьева 1920-х годов**
- 256** *Петухова С. А.*
Юрий Келдыш: биография и тексты
- 298** *Кожевникова В.А.*
**Постирония и ее воплощения в постсоветской русской
музыке**
- 336** *Кошелева Ю.А.*
**Об особенностях авторского метода композиции
в «Героической колыбельной» А. Вустина (1991)**

CONTENTS

- 8 *Antonina Lebedeva-Emelina*
Moscow's Musical Life as Reflected in the Newspaper
Moskovskie Vedomosti ('Moscow Gazette') Year 1787
- 164 *Aleksey Chuvashov*
Dmitriy Bortnyansky's Sacred Music in Arrangements
for Domestic Music-Making (Setting a Problem)
- 194 *Ekaterina Zolotova*
Controversy Between N. I. Kompaneyskiy and Priest
V. M. Metallov on the Principles of Arranging
the *Znamenniy* Chant
- 214 *Nikolay Kompaneyskiy*
On the Distortions of Authentic Church Tunes Made
by [V. M.] Metallov
Publication and comments by E. V. Zolotova and N. Yu. Plotnikova
- 232 *Tat'yana Bukina*
Lost Contexts: Echoes of the Organic Worldview in Boris
Asaf'yev's Research Methodology of the 1920s
- 256 *Svetlana Petukhova*
Yuriy Keldish: Biography and Texts
- 298 *Viktoriya Kozhevnikova*
Postirony and Its Embodiments in Post-Soviet Russian Music
- 336 *Yuliya Kosheleva*
About the Peculiarities of the Author's Method
of Composition in Aleksandr Vustin's *Heroic Lullaby* (1991)

Ключевые слова

«Московские ведомости», 1787, путешествие Екатерины II, Таврида, Петровский театр, концерты, музыкальная школа Стабингера, балетмейстеры Ф. и К. Морелли, Ш. Ле Пик, музыкальные инструменты.

Лебедева-Емелина А. В.

Музыкальная жизнь Москвы на страницах «Московских ведомостей» 1787 год*

Впервые представлен свод объявлений из «Московских ведомостей» за 1787 год. При описании путешествия императрицы Екатерины II в Тавриду он дополнен материалами «Камер-фурьерского церемониального журнала» и свидетельствами современников.

Во время многомесячного вояжа на юг империи Екатерина II слышала разнообразное церковное пение, ее приветствовали фанфарами в исполнении трубачей и литавристов, кантатами, кантатами в исполнении крепостных хоров и оркестров, в городских театрах показывали оперы, комедии. На праздновании в Москве 25-летнего юбилея ее восшествия на престол был разыгран пролог сочинения М. М. Хераскова с музыкой А. Булландта (она не сохранилась). Празднества, устроенные Г. А. Потемкиным в Кременчуге, городах Екатеринославской губернии и Крыму, включали в себя театрализованные сражения, морской бой, торжественный спуск на воду новопостроенных кораблей, балы, маскарады, во время обедов крепостная капелла князя исполняла сочинения Гайдна, Сарти, Тица, Боккерини.

Из других событий 1787 года отметим концертные выступления в Петровском театре флейтиста Х. К. Гартмана, гобоиста Гарентона, арфиста К. Т. Нимечека, пианистов И. А. Шгейна, И. Х. Фирнгабера, скрипача А. Галетти, певца Н. В. Соколовской, Дж. Каталди, Л. Тоди, дирижера М. Керцелли. Объявления давал М. Стабингер, сообщая о музыкальной школе в собственном доме, балетмейстер К. Морелли — о танцевальной школе. В корреспонденциях из Парижа и Вены читатели ведомостей получали сведения о премьерах опер Дж. Паизиелло, А. Гретри, А. Саккини, А. Сальери, Ф.-А. Филидора, Н.-А. Дезеда. Публикация содержит 50 иллюстраций.

*Комплект ведомостей 1787 года имеет дополнение «Разные известия», со сквозной нумерацией. Еще имеются вклеенные Прибавления к газетам со своей нумерацией.

Key Words

Moskovskie vedomosti, 1787, Catherine II's journey, Taurida, Petrovsky Theatre, concerts, Stabinger's music school, choreographers F. and K. Morelli, musical instruments

Antonina Lebedeva-Emelina

Moscow's Musical Life as Reflected in the Newspaper *Moskovskie Vedomosti* ('Moscow Gazette') Year 1787

For the first time, a collection of announcements from the *Moskovskie vedomosti* ("Moscow Gazette") of 1787 is presented. In describing the journey of Empress Catherine II to Taurida, it is supplemented by materials from the Chamber Fourier Ceremonial Journal and testimonies of contemporaries.

During her months-long voyage to the south of the empire, Catherine II heard a variety of church singing, she was greeted with fanfares performed by trumpeters and timpanists, cants and cantatas performed by serf choirs and orchestras; operas and comedies were shown in city theatres. At the celebration in Moscow of the 25th anniversary of her accession to the throne, the prologue of M.M. Kheraskov's composition with music by A. Bulandt (which has not survived) was performed. The festivities organized by Prince G.A. Potemkin in Kremenchug, the cities of the Yekaterinoslav province and the Crimea included theatrical battles, a naval battle, the ceremonial launching of newly built ships, balls, masquerades; during dinners, the Prince's serf chapel performed works by Haydn, Sarti, Tietz, and Boccherini.

Among other events of 1787, we note the concert performances at the Petrovsky Theatre of the flutist H.K. Hartmann, the oboist Garenton, the harpist K.T. Niemetschek, the pianists I.A. Stein and I.H. Firmhaber, the violinist A. Galetti, the singers N.V. Sokolovskaya, G. Cataldi, L. Todi, and the conductor M. Kertselli. M. Stabinger advertised a music school in his own home; the ballet master C. Morelli advertised his dance school. Due to reports from Paris and Vienna, the readers received information about the premieres of operas by G. Paisiello, A. Grétry, A. Sacchini, A. Salieri, F.-A. Philidor, N.-A. Dezède. The publication contains 50 illustrations.

От автора

Самым важным политическим событием 1787 года была полугодовая поездка императрицы Екатерины II в Тавриду. Предпринятое путешествие в «полуденные страны», то есть в Крым и в Екатеринославскую губернию для обозрения присоединенных территорий, было задумано монархиней к 25-летию со дня восшествия на российский престол. Поездка вылилась в дело невиданного размаха, невозможного в Европе, имела большие последствия для истории и вызвала к жизни много явлений культурной жизни.

Выезд Государыни из Царского Села состоялся 7 января¹, возвращение в царское село — 11 июля². Было пройдено 5211 верст по суше и 446 по воде. За полгода Екатерина II посетила следующие города и села: Лугу, Порхов, Вижаницы, Великие Луки, Смоленск, Кричев, Чечерск, Стародуб, Новгород Северский, Чернигов, Нежин, Киев, Канев, Кременчуг, Никополь, Херсон, Бериславль, Перекоп, Бахчисарай, Инкерман, Севастополь, Симферополь, Карасу-Базар, Старый Крым, Феодосию, Кривой Рог, Полтаву, Харьков, Белгород, Курск, Борисоглебск, Орел, Мценск, Тулу, Серпухов, Москву, Клин, Тверь, Торжок, Вышний Волочек, Валдай, Крестцы, Новгород Великий.

Свиту императрицы (около 3000 человек) составляли многие известные лица: флигель-адъютант А.М. Дмитриев-Мамонов

- ¹ Практически во всех материалах, публикуемых по Таврическому вояжу Екатерины II, говорится, что путешествие началось 2 января. Это не совсем точно: 2 января императрица выехала из Зимнего дворца в Царское Село, чтобы там отметить конец святок (до Крещения, 6 января). Путешествие началось 7 января.
- ² Приводимые мною даты, названия городов, через которые проезжала императрица, не всегда совпадают со сведениями, опубликованными в интернете. Информацию мы черпали из дворцового Камер-фурьерского журнала и «Московских ведомостей» 1787 года, дополняя их мемуарной литературой, оставленной современниками. См.: «Московские ведомости». 1787. № 1–55; Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. СПб., 1886.

(последний фаворит), обер-камергер И.И. Шувалов, обер-шталмейстер Л.А. Нарышкин, граф А.А. Безбородко, граф И.Г. Чернышев, шталмейстер В.М. Ребиндер, камергер-поэт А.Ю. Нелединский-Мелецкий, кабинет-секретарь А.В. Храповицкий, Г.И. Бибиков, Ф.С. Бярятинский, С.Ф. Стрекалов, генерал-майор В.И. Левашев, И.С. Рожерсон и пр. В Киеве к императрице присоединился князь Г.А. Потемкин, с ним — множество поляков (князя Любомирский и Сапега, графы Браницкий, Потоцкий, Мнишек, Виельгорский). Императрицу приветствовали представители киевского дворянства: губернатор П.А. Румянцев-Задунайский, губернский предводитель дворянства В.В. Капнист, В.В. Энгельгардт. В камер-фурьерском журнале упоминается о присутствовавших за обедами в киевском дворце фельдмаршалах и полководцах А.В. Суворове, М.И. Кутузове, Ф.Ф. Ушакове, Ю.В. Долгорукове, генерал-поручике А.Н. Самойлове (у него воспитывалась дочь императрицы Елизавета Темкина). Из придворных дам в поездку с государыней отправились фрейлины А.С. Протасова, Е.И. Чернышева, Е.В. Скавронская, А.В. Браницкая (две последние — племянницы Потемкина).

Свиту дополняли лейб-хирург И.З. Кельхен, доктора М.А. Вейкарт, А.И. Мессинг, аптекарь Гревс, камердинеры, пажи, парикмахеры, кофешенк³ с 3 помощниками, мундшенк⁴ с 3 помощниками, тафельдекер⁵ с 3 помощниками, кондитер с подмастерьями и учениками, метрдотели со служителями для обеденных и вечерних столов, камер-лакей, отвечающий за столовое серебро, работник для чистки серебра, канцелярист с помощником, 2–3 скорохода, 3 арапа для прислуживания, 3 лакея, отвечавших за гардероб императрицы, ответственный за игральные карты. В свите также были портной, кроватный подмастерье, 4 истопника. После Киева сопровождение императрицы пополнилось значительным количеством морских офицеров, матросов и гребцов.

Из иностранных гостей постоянными спутниками монархини были австрийский император Иосиф II (он путешествовал инкогнито под именем графа Фалькенштейна), который присоединился к вояжу в Херсоне, австрийский посол граф Л. фон Кобенцель, великобританский чрезвычайный посланник А. Фицгерберт, французский полномочный министр граф Ф. Л. де Сегюр. В Киеве к императрице прибыли австрийский принц К. Г. де Нассау, французский принц Ш.-Ж. де Линь, польские графы Миро и Дилан, шевалье де Ласен, венесуэлец

³ Кофешенк — ответственный за подачу кофе и чая.

⁴ Мундшенк — служитель, заведующий напитками.

⁵ Тафельдекер — служитель, ответственный за сервировку царского стола и всех принадлежностей столового убранства.

Ф. де Миранда⁶. На встречу с Екатериной II в Канев приехал польский король Станислав Август Понятовский.

Спешили к российской императрице и другие послы: в Херсон с визитом приехал посол Сицилии маркиз де Галло, желая приветствовать Екатерину II «в связи с благополучным прибытием к полуденным границам империи, орошаемым водами, простирающимися до королевства Неаполитанского»⁷. Прибыл и российский полномочный министр из Константинополя Я.И. Булгаков. Тогда же монархине были представлены посланник Римско-императорского Интернунция при Порте Оттоманской барон Герберт, секретарь Великого княжества Литовского граф Машинский, сын Неаполитанского министра «в Царьграде пребывающего» граф Модолф. В Севастополе государыню приветствовал капитан А.К. Псаро, русский поверенный в делах на Мальте, привезший Екатерине II пальмовую ветвь, украшенную цветами в знак победного приобретения Россией Тавриды.

Ведомости, как и Камер-фурьерский церемониальный журнал, подробно освещали события переезда государыни из города в город, фиксировали детали торжественных встреч императрицы губернским начальством, городским магистратом, духовными лицами. Ритуал встречи императрицы был следующим. На границах губерний и наместничеств приветствовать государыню прибывал губернатор или наместник, он был рядом с императрицей весь путь по вверенной ему территории (в донских землях атаман А.И. Иловайский привел с собой для сопровождения 3 500 казаков). Вблизи каждого города на встречу выезжал городской глава с чинами городского правления, они были ответственными за церемонию торжественного въезда Екатерины II в город (то же повторялось и при ее отъезде). За несколько верст до приближения путешественников к намеченному городу раздавался колокольный перезвон, при въезде в город начинали палить из пушек. Полки, расставленные вдоль дороги, отдавали честь ружейным огнем, склоняя знамена до земли. Народ, толпившийся вдоль улиц (купечество, мещане, ремесленники), кричал «ура», женщины и дети бросали в царскую карету цветы. У церквей и монастырей Екатерину II благословляло духовенство с крестами, с поднесением икон и хлебов.

- ⁶ Мемуары о поездке: *Миранда Фр. де*. Путешествие по Российской империи / Пер. с исп. М.С. Альперовича, В.А. Капанадзе, Е.Ф. Толстой. М.: МАИК «Наука» / Интерпериодика, 2001; [*Сегюр Ф.-Л.*] Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II. 1785–1789. Пер. с франц. СПб, 1865; *Принц Нассауский*. Императрица Екатерина II в Крыму, 1787 г. [Отрывки из дневника и переписки] / Перевод и публ. В.В.Т. // Русская старина. 1893. Т. 80. № 11. С. 283–299.
- ⁷ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 415.

Таким образом, подобные шествия (или выезды) монархов под пушечную пальбу, ружейный салют, колокольный звон, фанфары труб с литаврами и боем барабанов, под пение торжественных кантов являлись неотъемлемой частью придворного церемониала царских выездов, который Россия восприняла от европейских государств.

К 1787 году во множестве городов, через которые пролегал путь императрицы, дворянство воздвигло триумфальные арки. Именно около триумфальных ворот происходил ритуал торжественной встречи монархини с чтением речей, с пением хорами приветственных песнопений. Певчие и музыканты на триумфальных воротах возглашали славу обычно под фанфары труб с боем литавр и барабанов.

Различные упоминания о музыке, звучавшей на триумфальных воротах или около ворот поясняют, где было принято размещать оркестры и хоры во время церемониала встречи монархини. Если музыканты стояли по разные стороны ворот, то канты и фанфары трубачей звучали антифонно. Если музыкантам приходилось влезать на площадку поверх ворот, то звуки хора, труб и литавр как бы «падали» вниз на проходившую процессию.

Камер-фурьер в отчетах и корреспонденты «Московских ведомостей» практически никогда не упоминали о деятельности придворных и губернских певчих (такое невнимание могло означать низкий статус этих служителей при Дворе). Между тем хор присутствовал в царском поезде с момента выезда из Царского села: 13 февраля певчие причащались в Успенском соборе в Киеве («по сем приобщались же разные чины и придворные большие и малые певчие» [выделено мною. — А. Л.-Е.]⁸), а 26 марта на Страстную неделю, в Великий Четверг, придворные певчие при выносе плащаницы шли вместе с 12 киевскими иеромонахами с зажженными свечами⁹.

Граф Сегюр, описывая плавание по Днепру, заметил, что «на каждой из галер была своя музыка»:

По берегам появлялись толпы любопытных, которые беспрестанно менялись и стекались со всех сторон, чтобы видеть торжественный поезд и поднести в дар императрице произведения различных местностей... Города, деревни, усадьбы, а иногда простые хижинки так были изукрашены цветами, расписанными декорациями и триумфальными воротами, что вид их обманывал взор и они представлялись какими-то дивными городами, волшебными созданными замками, великолепными садами. *Гармонические звуки музыки с наших галер*

⁸ Там же. С. 162.

⁹ Там же. С. 243.

[выделено мною. – А. Л.-Е.], различные наряды побережных зрителей разнообразили эту роскошную и живую картину¹⁰.

В Камер-фурьерском журнале о певчих и оркестрантах упоминается редко и весьма однообразно, но даже редкие сообщения составляют общую картину музыкального церемониала (в «Московских ведомостях» подобная информация почти полностью отсутствует):

...Во время стола играла духовая музыка...

Во время обеда играла придворная духовая музыка.

[В день отъезда из Киева, 22 апреля, во всей флотилии] играла музыка на трубах с литаврами и били в барабаны в вечерней заре.

[При отбытии с галеры] отдана честь музыкою на трубах с литаврами и барабанным боем.

[Во время прогулок по воде] на всех галерах и водоходных суднах играли на трубах с литаврами и отдана была караулов честь с барабанным боем¹¹.

Если обратиться к «Реестру награждениям денежным, от Ея Императорского Величества всемилостивейше пожалованным», то выясняется, что придворные певчие сопровождали императрицу все полгода, за что в декабре им было выдано денежное вознаграждение в 1400 рублей¹². В свите Екатерины II были и придворные актеры, так как 31 декабря 1787 года им пожаловали 2300 рублей¹³.

Императорский «поезд», отправившийся в январе из Царского села, был весьма внушительным: 14 карет, 124 саней с кибитками и 40 запасных саней. Среди экипажей имелся почивальный возок. Он состоял из кабинета, гостиной на 8 персон, игорного стола и небольшой библиотеки. В него запрягли 30 лошадей.

Императорская флотилия, в которой продолжили путешествие по Днепру, включала в себя 18 галер крупного размера, более двух десятков мелких гребных судов и шлюпок, имелись катера для офицеров и матросов. Для разъездов командующего флотилией был выделен восьмивёсельный баркас. Сигналом к «съезду» на обед в столовую

¹⁰ [Сегюр Ф.-Л.] Записки графа Сегюра. С. 184–185.

¹¹ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 327, 334, 380, 399.

¹² Реестр награждениям денежным, от Ея Императорского Величества всемилостивейше пожалованным, находившимся в походе придворным чинам и служителям // Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. Приложение. С. 57.

¹³ Расходы комнатной суммы по изустным Высочайшим повелениям // Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. Приложение. С. 91.

галеру императрицы и ее гостей служил выставленный на ней алый флаг, Екатерина II приплывала на императорской шлюпке. На ночь суда вставали на якорь. Время от времени совершались прогулки на шлюпках мимо идущих галер. Во время шествия каравана судов мимо монастырских сел на берегах реки монархиню встречали священники с крестами и толпы ликующего народа. Путешествие по воде, начавшись в Киеве, закончилось у порогов Днепра, после чего императрица со свитой пересели вновь в кареты и продолжили путь в сторону Херсона.

Все остановки и ночлеги были продуманы заранее: в путевых дворцах (многие из них были специально выстроены в 1787 году), усадьбах придворных вельмож, в домах местной знати, в монастырских помещениях (например, Потемкин в Киеве жил в доме архимандрита Киево-Печерской лавры). К приезду императрицы все города были красочно иллюминированы. Если государыня задерживалась где-то на несколько дней, то местные власти давали бал или маскарад перед отъездом, в последний вечер зажигали фейерверк.

По периодике того времени известно, что балы в присутствии императрицы состоялись в Смоленске, Новгороде Северском, в Чернигове, Херсоне, Орле, Харькове (они были открыты «при обыкновенной музыке»¹⁴, видимо, играл губернаторский оркестр). В Киеве, где императрица прожила почти 3 месяца (29 января — 22 апреля), было проведено множество балов, организован один маскарад и несколько куртагов. Все время Великого поста императрица провела в Киеве, и куртаги «были без музыки». В Страстную седмицу Двор присутствовал на богослужениях каждый день¹⁵. На балу, устроенном в Киеве на Пасху 28 марта, играли оркестранты П.А. Румянцев-Задунайского и музыканты пехотного Днепровского полка¹⁶.

«Заключительным аккордом» пребывания Двора в Киеве явились торжества, посвященные дню рождения Екатерины II (21 апреля). Они проходили по модели обычного церемониала — утром императрица присутствовала на литургии в Софийском соборе, где проповедь произнес киевский «златоуст» Иоанн Леванда, затем внимала поздравлению полков «музыкою и барабанным боем»¹⁷ (видимо, был устроен парад), во время торжественного обеда палили из 51-й пушки, вечером был бал и фейерверк в течение 49 минут, по окончании фейерверка зажжена иллюминация перед дворцом. У простого народа

¹⁴ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 80, 547.
¹⁵ Там же. С. 232.
¹⁶ Там же. С. 263.
¹⁷ Там же. С. 302.

было свое празднество: его угощали жареными рыбами и калачами на блюдах, пивом и медом в деревянных сосудах¹⁸.

Вероятно, для более пышных торжеств в Киеве 16 февраля из Петербурга были дополнительно отосланы четверо придворных музыкантов во главе со скрипачем Ф. Тицем (Дицем), а 31 марта — еще 12 придворных музыкантов¹⁹. Сведения о полученных ими деньгах мы встречаем в ведомости «Расходов комнатной суммы <...> по изустным Высочайшим повелениям»²⁰.

Среди развлечений, предложенных Ее Величеству в поездке, были обыденные и экзотические: в Кричеве была показана французская комедия, в Чечерске с ратуши звучала еврейская музыка, в Бахчисарае и других крымских городах императрица слышала татарскую музыку, игранную «на разных инструментах, при битии в большие и малые бубны»²¹, в Каневе был устроен гигантский фейерверк на горе, освещающий обелиск со светящимся вензелем императрицы.

Особые музыкальные развлечения были приготовлены Потемкиным для императрицы в Кременчуге, тогдашней южной столице Екатеринославского наместничества. Певчие князя встречали государыню пением «Воспойте, людие, боголепно в Сионе»²². Во время торжественного обеда в Тронной зале состоялся концерт, «составленный из 186 певцов и музыкантов, принадлежавших Его Светлости», который продолжался около часа²³. Вечером была традиционная иллюминация не только города, но и огромного сада (подобный эффект Потемкин спустя 4 года вновь использует на своем празднестве в Таврическом дворце).

Все дни пребывания Двора в Кременчуге Екатерину II «потчевали» концертами певчих, игрой духового и рогового оркестров, любые выезды сопровождалась фанфарами (30 апреля — 3 мая)²⁴. Прибытие в Херсон также происходило под звуки «составленного оркестра

¹⁸ Там же. С. 307.

¹⁹ Первая партия музыкантов получила на проезд и прогоны 1117 руб. 20 коп., вторая партия получила на проезд, прогоны, покупку трех карет и кибиток и нечаянные в пути расходы — 4833 руб. 40 коп.

²⁰ Расходы комнатной суммы по изустным Высочайшим повелениям // Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. Приложение. С. 78, 80.

²¹ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 367.

²² Там же. С. 353.

²³ Там же. С. 359.

²⁴ В Кременчуге Екатерина II обратила внимание на талантливого художника Владимира Лукича Боровиковского, который участвовал в росписях новопостроенного дворца. Отметив работу иконописца, императрица повелела ему переехать в Петербург.

с 186 музыкантами и певчих, принадлежавших Его Светлости»²⁵. Совпадение цифр — 186 человек — не может быть случайностью: судя по всему, Потемкин возил с собой большую капеллу музыкантов для сопровождения императрицы по всей Новороссии и Крыму²⁶.

Театральные и музыкальные впечатления готовили и местные власти почти в каждом городе, через который пролегал путь императрицы. В Харькове высоких гостей услаждало пение хора воспитанников Харьковского казенного училища²⁷. В Орле в доме губернатора Неплюева гостям показали «русскую комедию» «Солиман Второй»²⁸ и комическую оперу «Ворожея», а «по окончании оной действующие лица пели составленный хор для радостного прибытия Ея Императорского Величества»²⁹. В Туле сыграли русскую комедию «Хвастун» Я.Б. Княжнина, ее представили на театре «актеры из воспитанников и воспитанниц московских»³⁰. Для ожидаемого приезда императрицы в Тамбов по инициативе губернатора Г.Р. Державина была подготовлена постановка оперы Е.И. Фомина «Ямщики на подставе» на либретто Н.А. Львова. Но Екатерина II в Тамбов не заехала³¹.

Помимо театральных зрелищ Екатерине II, по крайней мере, трижды показали игровые сражения: одно из них представляло собой историческую русско-шведскую баталию под Полтавой, донская конница А.И. Иловайского вблизи Перекопа изобразила сцены отброса врага натиском казаков; увидела царица в Крыму и знаменитую роту амазонок, которая по замыслу Потемкина должна была символизировать собой греческих воительниц древних времен.

²⁵ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 416, 426.

²⁶ Любопытно, что цифра «186» в «Санкт-Петербургских ведомостях» в отчете о путешествии императрицы превратилась в 86 музыкантов. См.: Санкт-Петербургские ведомости. 1787. 21 мая.

²⁷ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 547

²⁸ На самом деле гостям показали французскую комедию «Солиман Второй или Три султаны» драматурга Ш.-С. Фавара (постановка в Москве — 1784). Упоминание о русской комедии свидетельствует, что представление шло на русском языке.

²⁹ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 573. Что имелось в виду под оперой «Ворожея» установить сложнее — возможно, это была опера «Деревенский ворожея» И.И. Керцелли на либретто В.И. Майкова (сюжет заимствован из «Деревенского колдуна» Ж.-Ж. Руссо) или местная переделка французского первоисточника.

³⁰ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 585. Означает ли эта информация, что в Тулу были отосланы питомцы театрального класса Воспитательного дома, сказать трудно.

³¹ См. об этом: *Келдыш Ю.В.* К истории оперы «Ямщики на подставе» // *Келдыш Ю.В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Советский композитор, 1978. С. 138–140.

В Севастополе гостям приготовили особую «фейерверковую» картину: на берегу был сооружен деревянный городок, который необходимо было сжечь залпами корабельных орудий; когда стемнело, новый бомбардирский корабль «Страшный» начал обстрел берега и 5-м выстрелом городок был зажжен. В Симферополе, как и в Каневе на горе, соорудили из масляных плошек фигуру со светящимся вензелем с именем Екатерины II.

Обзор Черноморского флота в числе 15 военных кораблей, фрегатов, бомбардирного корабля и 10 транспортных судов³², обзор городских крепостных сооружений, спуск на воду кораблей в Херсоне³³, поездка на тульский Арсенал, уже упомянутые «исторические сражения» — все это для австрийского императора Иосифа II и иностранных дипломатов и послов демонстрировало мощь и процветание Российской империи, что для многих явилось, конечно, полной неожиданностью (напомним, Крым отошел к Российской Империи после первой русско-турецкой екатерининской войны, в 1775 году).

На глазах иностранных гостей, императора Иосифа II на поклон к русской императрице приезжали армянский архиепископ Иосиф Араратский, грузинский царевич Давид, молдавский господарь А. Маврокордато, крымский хан Селим Гирей, киргизский Сацкой орды султан Джиангир со свитой, посланники от Запорожского войска, депутаты от осетинского народа (от племен Тезюванского, Кубадоского и Карабучинского). Чтобы «принести благодарность за монаршее покровительство», многие иноверцы просили на встрече Св. Крещения. Царский поезд время от времени оберегали конные дивизионы из 1500 вольных татар, вступивших в службу, не говоря уже про упомянутую трех с половиной тысячную конницу Иловайского.

Важная роль в поездке предназначалась духовенству. Маршрут был выстроен таким образом, чтобы в субботы и воскресенья императрица могла отдохнуть от дороги в крупных губернских центрах, где в соборных храмах совершались торжественные богослужения (всенощные бдения, литургии, молебны). Екатерина II могла составить впечатление не только о зодчестве южных городов, но и о местных традициях певческой культуры. Она присутствовала на богослужениях в соборной церкви Св. Пророка Илии в Смоленске, соборном храме Новгорода Северского³⁴, соборной Спасской церкви в Чернигове,

³² Камер-фурьерский журнал 1787 года. С. 472.

³³ 15 мая 1787 года были спущены на воду корабли «Иосиф» (80 пушек), «Владимир» (70 пушек), «Александр» (50 пушек). На церемонии спуска на воду кораблей императрица и высокие гости «слушали молебное с водоосвящением пение».

³⁴ Увидев в центре наместничества обветшавший Спасо-Преображенский

церкви Св. Екатерины в Херсоне (где «изволила слушать молебное пение»³⁵), в Крестовоздвиженском монастыре в Полтаве, Троицкой церкви в Белгороде, церкви Иоанна Предтечи в селе Дубровицы под Москвой и т.д.

В Киеве императрица присутствовала во множестве церквей и могла слышать мужское а cappella пение монахов Лавры, хор Киевской академии, женское монастырское пение и хоры за обычными городскими службами: она побывала в Успенском соборе Киево-Печерской лавры, Софийском соборе, церкви Рождества Богородицы в Софийском монастыре, Михайловском-Златоверхом монастыре, монастыре Св. Николая Чудотворца, Братском Богоявленском монастыре, женских монастырях Св. Фрола и Богословском на Подоле, Андреевском соборе на вершине Андреевского спуска, Десятинной церкви, «Китаевой пустыни» (Свято-Троицком монастыре) близ Киева. Несколько раз она слушала проповеди замечательных проповедников митрополита Самуила и Иоанна Леванды в Софийском соборе.

Интересные впечатления о православных богослужениях записал Ф. де Миранда³⁶:

Побывали в церкви. Хоровая музыка (единственно допускаемая) довольно приятна (26 ноября 1786 г.) <...>.

В девять часов утра императрица вошла в церковь и после торжественной обедни по православному обряду, с бесчисленными коленопреклонениями, причастилась хлебом и вином, вслед за архиереем Ее величество повторила Символ веры. Потом поклонилась мощам, с целованием и стоянием на коленях. Непонятно, как колени все это выдерживают... (13 февраля 1787 г.) <...>

[Про Пасху в Киеве]: должен признать, что порядок проведения и продолжительность этой церемонии более разумны, чем у нас, и она более торжественна.³⁷

собор Екатерина поручила Джакомо Кваренги выстроить в Новгороде Северском новый храм.

³⁵ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 415.

³⁶ Миранда-и-Родригес де Себастьян Франсиско (1750–1816), венесуэльский национальный герой, борец за свободу. В 1786–1787 г. приехал в Россию, получил покровительство Екатерины II, сблизился с Г.А. Потемкиным, А.В. Суворовым, А.А. Безбородко. Оставил подробное описание поездки по Крыму с характеристикой православного богослужения, музыкальных вкусов общества.

³⁷ *Миранда Фр. де.* Путешествие по Российской империи. Пер. с исп. М.С. Альперовича, В.А. Капанадзе, Е.Ф. Толстой. М.: МАИК Наука/Интерпериодика, 2001. С. 35, 88, 128.

Какую духовную и светскую музыку могла услышать Екатерина II в 1787 году? Многочисленные многолетия, виваты, осанны в провинции могли петься в духе петровских времен.

Упомянутый хор «Воспойте, людие, боголепно в Сионе», которым встречала императрицу капелла Г.А. Потемкина, по нашему мнению, мог оказаться двухорным концертом Дмитрия Бортнянского. Был ли сам Бортнянский в поездке? Скорее всего нет, так как в течение 1786–1787 годов композитор был занят постановкой собственных опер при Дворе наследника престола Павла Петровича (11 октября 1787 года состоялась премьера оперы «Сын-соперник, или Новая Стратоника»). Вряд ли сопровождал придворных певчих в поездке и директор Капеллы Марк Полторацкий: в июле «Ведомости» сообщили, что он прибыл в Москву из Твери на встречу с возвращающейся из путешествия императрицей.

Посещение Братского Богоявленского монастыря в Киеве наводит на мысль, что императрице могли петь концерты Артемия Веделя. В те годы Киевская духовная академия размещалась на территории именно этого монастыря, 20-летний Ведель в 1787 году должен был окончить «философический класс» Академии. В последние годы учебы он управлял академической капеллой и сочинял для нее духовные концерты. В Камер-фурьерском журнале имеется заметка, что после литургии 11 апреля императрице преподнесена была ода, сочиненная гимназистами Братского Богоявленского монастыря «на вожделенное прибытие в Киев». Если Ведель в феврале того года еще числился в Академии, то именно он мог сочинить хвалебные песнопения для встречи императрицы.

Вокальная сольная музыка, принятая во время обеда в путешествии Екатерины II, могла исполняться придворным итальянским певцом Комаскино — он сопровождал Ее Величество от Петербурга до Киева (13 марта певец отправился на родину в Италию, получив 100 червонных, или 290 рублей на проезд)³⁸.

В течение 3-х дней в Кременчуге императрица слушала инструментальную музыку Л. Боккерини, Й. Гайдна, Ф. Тица, о чем упомянул в дневнике Франсиско де Миранда. Прочитируем его мнение о роговом оркестре князя:

³⁸ Комаскино-Арнабольди Христоф (Комоскино, Комашино) — певец-солист, числился в придворной итальянской труппе с 1778 до 1787 года. См.: Ведомость подробная о расходе комнатной суммы во время путешествия Императрицы из Санкт-Петербурга в Крым и обратно // Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. Приложение. С. 100.

...Пополудни слушали знаменитый оркестр русских охотничьих рожков — поистине лучшее, что придумали до сих пор, чтобы получился звук, глубокий и в то же время приятный. Исполнителей было свыше 65, а размер рожков составлял от 12 футов до менее одного. Каждый из них берет только одну ноту, а потому некоторые музыканты играют на двух инструментах. Все вместе производит впечатление органа, с тем преимуществом, что «крещендо» звучит очень хорошо, а «диминуендо» дает превосходный звук, гораздо более насыщенный и красивый, нежели издаваемый каким-либо иным инструментом. Даже трели прекрасно выводят два рожка. Рожечниками дирижирует г-н Лоу (немец), а прочими исполнителями — Росеттер. Хор, как мне сказали, насчитывает свыше 80 человек. Оркестр играл почти весь вечер, и князь велел специально для меня исполнить нечто особенное: ораторию Сарти, сочиненную по сему случаю. Она показалась мне превосходным произведением, наилучшим из всего услышанного³⁹.

В 1787 году домашним капельмейстером у Потемкина был Сарти. За годы работы у князя маэстро создал огромное количество «викториальной музыки». Его кантаты звучали в качестве столовой музыки, произведений для прогулок, для запуска фейерверка, для концертов, для театральных представлений, в качестве музыкальных поздравлений хозяину. По заказу Потемкина композитор сочинил оратории «Да воскреснет Бог» (1785), «Господи, воззвах к тебе», «Тебе Бога хвалим» на взятие Очакова (1789), «Юпитер, Слава и Смерть» (1790), *Te Deum* на взятие крепости Килия (1790), «Слава в вышних Богу» (1792)⁴⁰. Думается, что яркость и мастерство музыкальных композиций Сарти в той поездке смогла ощутить Екатерина II, потому что спустя несколько лет именно этому композитору поручила написание музыки к ряду сцен своего исторического представления «Начальное управление Олега» (1790).

³⁹ *Миранда Ф.* Цит. соч. С. 77.

⁴⁰ Джузеппе Сарти сочинил также кантаты для августейшего семейства Екатерины II и Павла I — «Ода миру» (1793), «Гимн Церере» (1793), «Песнь брачная Порфирородной чете» (1793), «Будь свят, о моя возлюбленная, этот прекрасный день» (1795), «Хор на крестины великого князя Николая» (1796), «Добрый гений России» (1797), Концертный гимн на коронацию Павла I (1797), «Приношение Павлу I, преподнесённое и исполненное его дочерьми» (ок. 1799), «Слава Гименею» (1799). Несколько приветственных хоров Сарти написал для Н. П. Шереметева («Будь здрав, будь здрав, любезный граф», кантата «Счастье Афины», до 1802). См.: *Лебедева-Емелина А. В.* Оратории и кантаты, приветственные хоры, торжественные песни и другие кантатные жанры в России второй половины XVIII — начала XIX веков. Каталог // *Лебедева-Емелина А. В.* Хоровая культура России екатерининской эпохи. М.: Композитор, 2009. С. 168–231.

Из других культурных событий, о которых сообщали читателям Москвы в 1787 году, отметим концертные выступления известных музыкантов на сцене Петровского театра: гобоиста Гарентона, члена Королевской Шведской академии (№ 12. С. 112; № 15. С. 142), флейтиста Христиана Карла Гартмана, члена Королевской Французской академии (№ 8. С. 72; № 13. С. 122; № 18. С. 172; № 19. С. 182; № 46. С. 426; № 16. С. 151–152; в этом концерте принимал участие малолетний певчий Гурьев «заслуживший одобрение от публики»), арфиста К.Т. Нимечека (инициалы не удалось раскрыть, № 15. С. 142; № 17. С. 162), пианистов Иоганна Андреаса Штейна (№ 19. С. 182; № 23. С. 225; № 59. С. 548; № 96. С. 902), Иоганна Христиана Фирнгабера (№ 90. С. 836), Бернгарда (№ 22. С. 216), скрипача Андреа Галетти (№ 13. С. 122), певиц Натальи Соколовской (№ 18. С. 172), Джулианы Каталди (№ 18. С. 172), Луизы Тоди (№ 20. С. 194; № 22. С. 216; № 28. С. 270; № 32. С. 304). К большому сожалению, программы концертов печатались отдельно, выдавались гостям при входе в театр, редкие комплекты «Ведомостей» содержат подобные материалы в виде Приложений к основным номерам.

Важным событием для концертной жизни того года стало устройство 10 инструментальных и вокальных концертов, организованных Михаилом Керцелли и Андреа Галетти в Петровском театре в период Великого поста, концерты проходили каждую неделю (см. № 5. С. 450). Москвичи смогли познакомиться с мастерством многих европейских знаменитостей. В этих концертах Галетти выступал как скрипач, Керцелли управлял оркестром. 16 ноября 1787 года объявили серию концертов Маттиас Стабингер и Феликс Сартори, эти собрания происходили в доме Шокарева у Сретенских ворот по вторникам. Устроители сообщали, что «в другие дни [подписчики могут] пользоваться музыкой⁴¹ между себя, оный зал всегда открыт быть может для каждого, где могут всегда найти в готовности музыкальные ноты и инструменты» (№ 90. С. 852).

Один раз концерт в Великий пост объявил некий г. Албертаци (№ 18. С. 172; № 19. С. 182). Многие европейские виртуозы пытались сами устраивать свои концерты, привлекая публику подпиской на мероприятия. Среди таковых флейтист Гартманн, обещавший, что в заключении концерта будут сыграны «арии из Женитьбы Фигаровой с вариациями» (№ 8. С. 72), гобоист Гарентон, предупреждавший, что в его концерте «будут играть и петь и другие виртуозы» (№ 12.

41 То есть, могли пользоваться музыкальными инструментами и нотами.

С. 112). Практика привлечения к выступлениям знаменитых солистов других музыкантов оказалась очень удобной и была популярной на протяжении всего XIX столетия: любой объявленный сольный концерт (особенно вокалистов) подразумевал участие других певцов, инструменталистов, даже оркестра. Билеты на подобные мероприятия продавались как в кассе Петровского театра, так и в музыкальных лавках, и в домах самих виртуозов.

Впервые в Москве в Петровском театре 20 февраля прозвучала оратория Дж. Сартти «Господи, воззвах к тебе», «с большим оркестром, роговою музыкой и с хорами певчих. В оной Оратории всех музыкантов и певчих будет около 100 человек». Сочинение было повторено на встрече Екатерины II в Кременчуге крепостными музыкантами и певчими Г.А. Потемкина.

Любопытно, что скрипач И.Е. Хандошкин в том же 1787 году проживал не в Петербурге, а в Москве около Тверских ворот напротив Страстного монастыря и занимался продажей «за сходную цену» скрипок (№ 16. С. 153).

Капельмейстер Петровского театра Маттиас Стабингер устроил у себя в доме музыкальную школу с обучением мальчиков «музыкальной теории, познанию всех ключей и петь по-русски и по-итальянски» (№ 9. С. 86; № 24. С. 238; № 24. С. 238; № 91. С. 860). Он планировал преподавать курс в течение нескольких лет, но предупреждал желающих, что обучение не может быть менее одного года. Учитель собирался устраивать концерты вместе со своими учениками, а также предлагал «исправлять» плохо наученных музыке крепостных. В объявлениях Стабингера часто присутствуют списки его собственных сочинений, выставленных на продажу, что всегда ценно для истории русской музыки XVIII века. Так, в одном из объявлений мы узнаем об опере «Пигмалион и Галатя», которую композитор предлагал купить в виде рукописной партитуры (отметим, что со времен Н.Ф. Финдейзена это сочинение определяли как ораторию; см.: № 100. С. 944)⁴².

Балетмейстер Петровского театра Козьма Морелли, брат главного балетмейстера театра Франческо Морелли, летом 1787 года открыл в Москве свою танцевальную школу для всех желающих. Еще ранее — в январе — об открытии школы извещал москвичей танцмейстер Мисоли, предлагавший научить всех желающих танцевать кадрили и контрдансы (№ 2. С. 16; № 59. С. 552). Стремился держать публичный танцзал и танцмейстер Московского университета г. Потто (№ 87. С. 825).

⁴² Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. С. 169.

Среди новинок Петровского театра, представленных москвичам в 1787 году, были:

- балеты «Похождение Телемака Ф. Морелли, «Мельники, или Молодой влюбленный офицер» (возможно Ф. Морелли), «Торговка французскими чепчиками» К. Морелли, «Александр и Кампаспе» Ш. Ле Пика, «Дезертир» Ш. Ле Пика (возможно, по опере П. Монсиньи), «Невинная любовь торжествует» (скорее всего, Ф. или К. Морелли), «Женщина философка, или Торжествующая любовь» К. Морелли;
- оперы «Сбитеньщик» А. Булланда, «Притворная любовница» («Мнимая любовница») Дж. Паизиелло, «Дровосек, или Три желанья» Ф.А. Филидора, «Полигимния» супругов Савиеро и Луизы Тоди, «Самнитские браки» А. Гретри (последняя была показана в Кусково);
- комедии «Корзина с бельем» неизвестного драматурга, «Шаман Сибирский» Екатерины II;
- пролог к памятной дате восшествия императрицы Екатерины II на престол «Счастливая Россия, или Двадцатипятилетний Юбилей» (помимо июльских показов в череде праздничных увеселений, пролог был повторен 22 сентября, см. № 76. С. 726).

Самой главной премьерой года в Москве, безусловно, было комедия «Фигарова женитьба» П.-О. Бомарше, об успехах постановок которой в Париже много раз извещали корреспонденты ведомостей. В Москве комедию показывали на русском языке в переводе А.Ф. Лабзина, спектакль заканчивался балетом (№ 4. С. 32; № 5. С. 42; № 6. С. 52).

Важным событием для москвичей явилось открытие при Петровском театре Ротонды, специально выстроенной для проведения балов, маскарадов и собраний (см.: № 101. С. 955).

Довольно много в том году владельцы музыкальных магазинов публиковали объявления о продаже музыкальных инструментов и нот (например, Карл Зандмарк, Тимофей Полежаев, Григорий Рейнсдорп, Иван Шох, купец Фурман)⁴³. Среди музыкальных инструментов лидировали английские фортепиано, их звук был усилен флейтовыми, кларнетовыми и фаготовыми регистрами, распространенными у домашних органчиков⁴⁴. Этот гибридный музыкальный инструмент

⁴³ О московских ното- и книгопродавцах см.: МВ. 1787. № 2. С. 15; № 5. С. 43; № 13. С. 123; № 17. С. 163; № 18. С. 173; № 25. С. 245; № 61. С. 569; № 97. С. 913.

⁴⁴ О продаже фортепиано и его разновидностей см.: МВ. 1787. см.: № 1. С. 8; № 5. С. 43–44; № 9. С. 83; № 14. С. 135 «у клавикордного учителя г. Шенлейна»; № 17. С. 164 «в доме графа Воронцова», № 64. С. 595; № 95. С. 895.

в истории музыки известен под названием *fortepiano organisé*, хотя подобное название в московских газетах того времени не встречается. Фортепиано с органами, дорожными инструментами, клавиесинами, органами, роялями продолжали активно торговать братья Самуил и Иоганн Губинеты, часть из выставленных на продажу инструментов делалась ими самими в своих мастерских (№ 5. С. 44; № 47. С. 437; № 103. С. 975). Первый магазин Губинетов в Москве располагался напротив Златоуспенского монастыря.

Помимо фортепиано у москвичей были востребованы многочисленные разновидности барочных флейт, гобоев, кларнетов, фаготов, валторн, труб, тромбонов, почтовые и охотничьи рога (№ 12. С. 113, № 18. С. 173; № 38. С. 357). Порой отдельно продавались скрипичные, виолончельные и контрабасовые струны (№ 95. С. 895)⁴⁵.

В 1787 году продолжали подаваться объявления в газеты либо от владельцев крепостных капелл, либо от вольнонаемных музыкантов, желающих найти себе работу в Москве (см. № 1. С. 8; № 15. С. 146; № 19. С. 187; № 29. С. 281; № 37. С. 357; № 82. С. 778; № 93. С. 877). Впервые нам встретилось объявление от девицы, прочившей себя в учительницы музыки (№ 20. С. 199; № 31. С. 290).

И по-прежнему мы встречаем в ведомостях объявления о торговле крепостными музыкантами (№ 1. С. 8; № 4. С. 33; № 22. С. 217), о побеге домашних оркестрантов. Предлагались к продаже даже целые капеллы (№ 17. С. 166).

Из зарубежных музыкальных событий 1787 года отметим ряд важных оперных премьер. В Вене в начале года Двору Иосифа II была представлена опера «Редкая вещь» Мартина-и-Солера, после которой «император подарил капельмейстеру дорогую золотую табакерку и некоторую сумму денег» (№ 12. С. 110). По сведениям корреспондента, сбор от постановки оперы К. Диттерсдорфа «Доктор и аптекар» простирался до 963 гульденов, помимо этой суммы композитор лично получил от императора Иосифа II 50 червонцев в подарок (№ 20. С. 189).

Достаточно хорошо московская публика была осведомлена и о парижских премьерах. Зная интерес москвичей к французским

⁴⁵ О разновидностях барочных и классицистских флейт см.: Пустлаук А. Траверс-флейта – к истории инструмента. Пер. и коммент. Е. Дряжиной // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 128–137.
О разновидностях валторн см.: Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Дисс. ... доктора иск. М.: Моск. гос. консерватория, 2000; Фурукин А. В. Натуральная валторна: история, теория, исполнительская практика. Дисс. ... канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2015.

оперным новинкам в «Московских ведомостях» в 1787 году сделали рубрику «О театральных новостях в Париже». Рассказывали о версальской постановке оперы «Король Теодор в Венеции» Дж. Паизиелло, переведенной на французский язык (№ 16. С. 150); о постановке комической оперы «Граф д'Альбер» А. Гретри в Париже, которую сыграли с одноактным продолжением сюжета («La Suite du Comte d'Albert»). Отметим, что подобная практика «многосерийных» постановок станет популярной во многих странах в первой трети XIX века: оперные сцены наполнятся различными версиями (частями) «Дунайских», «Днепровских русалок» со сходными событийными ситуациями, но созданными разными либреттистами и композиторами. Подробно описав содержание оперы «Граф д'Альбер» и ее продолжения, корреспондент «Ведомостей» все же отметил, «что обе сии пьесы по правилам драматического искусства... заслуживают много попреков»⁴⁶. Гретри в том же году представил парижанам и свою совместную с 15-летней дочерью Люсиль оперу «Антуанетта и Луи», сочиненную для королевской четы. Таланты дочери известного композитора были отмечены публикой.

Довольно часто, чтобы заинтересовать читателей, «Ведомости» печатали пространные либретто европейских новинок. Мы уже упомянули про «Графа д'Альбера» Гретри. Таким же образом были представлены в Москве премьеры следующих опер: последнего сочинения А. Саккини на либретто Н.-Ф. Гийяра (по Софоклу) «Эдип в Колонне» (№ 37. С. 346–347), оперы Н. Далеирака «Аземия или Дикие» (№ 71. С. 682–684), оперы А. Дезеды «Альциндор» (№ 67. С. 616–617). Читателям рассказали об опере «Тарар» А. Сальери, показанной в Париже 8 июня (№ 52. С. 480–481), и о переделке этого сочинения в новую оперу «Аксур, царь Ормуза», заказанную Сальери по случаю бракосочетания принцессы Елизаветы Вюртембергской с австрийским эрцгерцогом Францем (№ 103. С. 970).

И конечно, «Московские ведомости» не могли не откликнуться на премьеру «Дон Жуана» Моцарта в Праге, отметив, что эта опера «столь прекрасна, что подобной ей в Праге никогда еще не представляли» (№ 94. С. 881).

О гайдновской музыке «Семь слов Спасителя на Кресте», сочиненной композитором для собора в Кадисе (о первой редакции сочинения, чисто инструментальной) было опубликовано подробное описание. Современник не поскупился описать читателям состав оркестра Гайдна, дать небольшую характеристику музыкальным эпизодам. Также любителям музыки рассказали о награждении

Гайдна «прекрасной с золотой эмалью табакеркой и ассигнацией на 500 гульденов», полученной им от неаполитанского короля. Главное, было признано, что «каждый почитатель музыки радуется, что заслуги сего великого композитора везде уважаются» (см.: № 69. С. 632; № 89. С. 839).

В Гарнизонной церкви в Потсдаме вновь прозвучал «Реквием» по Фридриху Великому И. Ф. Рейхардта, в его исполнении «число всех музыкантов простиралось до 420 человек» (№ 80. С. 758).

Не забыли издатели поместить в газеты отчеты о генделевских торжествах в Лондоне в 1787 году — сколько музыкантов (певцов, хористов, оркестрантов) было задействовано при исполнении ораторий композитора, сколько денег было выручено устроителями после концертов (№ 54. С. 497; № 56. С. 518).

«Московские ведомости» не прошли мимо и кончины в Вене знаменитого композитора Глюка, сообщив, что тот «оставил после себя и имения на 300 тысяч гульденов» (№ 99. С. 929).

Бывали, хотя и не часто, курьезные сообщения в газетах, в частности, читателям рассказали о побеге в Мадриде содержателя Итальянской оперы Монтальди, который решил таким образом скрыться от своих кредиторов (он был им должен 200 000 пиастров, см.: № 77. С. 732).

Принципы публикации газетных материалов в предлагаемой подборке 1787 года те же, что и ранее (см. ИМТИ, вып. 28 и 29). Частично сохранена стилистика первоисточника, особенно в названиях музыкальных инструментов, частично стилистика приведена к принятым нормам (это касается, в первую очередь, осовременивания устаревших окончаний прилагательных [«-аго», «-яго»], снятия твердых знаков в концах слов, замены букв «i» принятой буквой нынешней орфографии). Пунктуация в ряде случаев также приближена к общепринятым нормам. Ряд заглавных букв записаны строчными (типа «Г», то есть «господин»), чтобы не путать читателя, который настроен видеть инициалы перед фамилией. Заведомые опечатки в тексте исправлены без комментариев.

В моих комментариях к историческим материалам я пользовалась необходимой информацией из словарей, энциклопедических изданий («Музыкальный Петербург. XVIII век», «Балет»), мемуаристики екатерининского времени, характеризуя театральные постановки вводила сведения из хронологических таблиц А. М. Соколовой в третьем томе «Истории русской музыки» (М., 1985), репертуарной сводки Т. Н. Ельницкой в первом томе «Истории русского драматического

театра» (М., 1977), обширно привлекала я также материалы интернет-сайтов, особенно в процессе подбора иллюстраций.

Надеемся, что данная публикация будет интересна не только историкам музыки, исполнителям, театроведам, но и всем любителям хроники, описаний и сочинений художественной жизни конца XVIII века.



Ил. 1. Заставка к номерам «Московских ведомостей» в 1787 году

№ 1. 2 января, суббота.

С. 1. Из Берлина, декабря 19.

Первого на десять числа сего месяца скончался здесь Вильгельм Мейер, скульптор и ректор Королевской Академии образовательных художеств, на 61 году от рождения своего. Германия теряет в нем великого художника. Последняя его работа, изваянная на меди, в колоссальной величине, изображение Ея Императорского Величества, Самодержицы Всероссийской, предаст на веки память его потомству⁴⁷.

С. 6. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, января 3, представлена будет трагедия *Синав и Трувор*⁴⁸, а после нее балет, дивертиссеман и маскерад.

⁴⁷ Немецкий художник и скульптор Мейер Вильгельм Христиан (Meуer, Wilhelm Christian; 1726, Гота (или 1723) – 11 декабря 1786, Берлин). Прославился небольшими декоративными фарфоровыми скульптурными композициями, нередко его работы предназначались для украшения праздничного десертного стола. С 1757 года состоял на службе у Карла IV, курфюрста Палатина в Дюссельдорфе, затем у курфюрста Клеменса Августа I Баварского. С 1783 г. работал на Берлинской фарфоровой мануфактуре и 11 февраля 1786 г. стал ее директором. Работы Мейера имеются в коллекции Эрмитажа.

⁴⁸ *Синав и Трувор*, трагедия в 5 действиях в стихах А.П. Сумарокова; в репертуаре с 1750 г. Издана: СПб., 1751.

С. 8. В городе, во Французской лавке, противу Певчей, продается отменный аглинской фортепиано с флейтами, кларнетами и фаготами самого лучшего мастерства. Там же продаются и другие фортепиано⁴⁹.



Ил. 2. Fortepiano organiséé фирмы «Эрар». 1791. Изображение взято из издания: Смирнов А.В. Мольберт Эвтерпы. С. 149.

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.

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

⁴⁹ Гибридный музыкальный инструмент, сочетавший клавирную механику с органичными трубами флейтового, кларнетового и фаготового регистров. Подобный инструмент получил название организованного фортепиано (fortepiano organiséé). См.: Смирнов А.В. От fortepiano organiséé до серинетов: органичные раритеты классической эпохи // Мольберт Эвтерпы. Статьи и материалы по музыкальной иконографии. М.: Белый город, 2020. Изд. 2-е. С. 143–161.

№ 2. 6 января, среда.

С. 9. Из Рязани, декабря 10.

Минувшего ноября 24 дня, то есть в высокотожественный день тезоименитства Всеавгустейшей нашей Монархини, в городах Рязанской губернии Зарайске, Касимове и Скопине открыты были нижние народные двухклассные Училища. Учеников вступило в Зарайске 29, в Касимове 30, а в Скопине 78 человек⁵⁰.

С. 14. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет драма *Укусник*⁵¹, а после нее опера *Говорящая картина*⁵², по окончании же всего будет маскарад.

В четверг, января 7, представлена будет трагедия *Эмилия Галотти*⁵³, а после нее опера *Баба Яга*⁵⁴. Сей спектакль дается на счет актеров и актрис, которые покорно просят почтенную публику удостоить их своим посещением.

В пятницу, января 8, представлена будет большая комедия *Три султанши*⁵⁵ и балет.

С. 15. У книгопродавца *Карла Зандмарка*⁵⁶, близ Кузнецкого моста, в доме г. Полуехтова в продажу вступили: <...> Шесть старинных

⁵⁰ 5 августа 1786 г. был издан устав народных училищ, ставший первым основным законом по начальному образованию в России. Народное образование было признано делом государства, провозглашено создание общеобразовательной бессловной школы. Государственные народные училища делились на 2 разряда — главные (5 лет обучения) и малые или нижние (2 года обучения). Преподавались чтение, письмо, Закон Божий, священная история, арифметика, русская грамматика, чистописание, рисование. В каждом губернском городе полагалось иметь одно главное училище, а в остальных городах — по нижнему училищу. В них обучались, в основном, дети купцов и мещан. См.: *Студеникин М. Т.* Становление и развитие школьного исторического образования в России XVI — начала XX вв. М.; 2011. 226 с.

⁵¹ *Укусник*, драма в 3 действиях Л.С. Мерсье. Пер. с франц. М., 1785.

⁵² *Говорящая картина*, комическая опера в 1 действии А. Гретри, либретто Луи Ансома. Пер. с франц. И.С. Хилкова.

⁵³ *Эмилия Галотти*, трагедия в 5 действиях Г.Э. Лессинга. В 1787 году шла в переводе некоего А. (изд.: СПб., 1784), с 1788 г. — в пер. с нем. Н.М. Карамзина.

⁵⁴ *Баба-яга*, комическая опера в 3 действиях с балетом, музыка М. Стабингера. Опера считалась новинкой, ее премьера была в Петровском театре 2 декабря 1786 г.

⁵⁵ *Солиман второй, или Три султанши*, комедия в 3 действиях Ш.С. Фавара. М.: у Хр. Клаудия, 1785.

⁵⁶ *Лавка Карла Зандмарка* на Кузнецком мосту открылась в мае 1786 года, многие годы до основания собственной книжной торговли владелец ее занимался в Москве переплетным делом.

русских песен *Хандошкина*, 2 руб.⁵⁷; Собрание наилучших Российских песен с нотами, 4 части, каждая по 80 коп.⁵⁸; Новые вариации на русские песни, 1 руб.⁵⁹

Повтор: № 3. 9 января. С. 23–24. № 4. 13 января. С. 34.

В новой лавке возле Никольской аптеки у купца *Фурмана* продаются вновь привезенные товары, а именно: фортепиано с органами, флейтами, кларинетами и гобоами (sic!); еще фортепиано с органами и флейтами, также инструмент с гармоникою, другие инструменты без орган, еще маленький дорожный фортепиано и проч.

Повтор: № 3. 9 января. С. 24. № 4. 13 января. С. 34.

С. 16. *Танцмейстер Мисоли*⁶⁰ 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: № 99. 11 декабря. С. 938 («Также он почтенной публике извещает, что он имеет разные новые контрдансы и кадрили. Особ же, которые желают пользоваться его наставлением, уведомляет, что он обязуется, ежели компания от 12 до 24 персон соберется в один дом, в 4 урока совершенно выучить каждый контраданец и кадрилию, за что ему платит вся компания 25 руб. за контраданец и за каждую кадрилию 30 руб. за 4 урока»). № 100. 15 декабря. С. 948. № 101. 18 декабря. С. 958.

⁵⁷ Издание сохранилось: Шесть старинных русских песен, с приложенными к оным вариациями для одной скрипки и алто-виолы, сочиненныя в пользу любящих играть сего вкуса музыку придворным камер-музыкантом Иваном Хандошкиным, изданная же иждивением книгопродавца Фридриха Мейера. СПб., 1786 (РНБ).

⁵⁸ Издание сохранилось: Собрание наилучших российских песен Для фп. с надпис. текстом и букв.-цифр. обозначением. СПб.: Иждивением книгопродавца Ф. Майера, 1781.—11 с. (РГБ).

⁵⁹ Чтобы понимать уровень цен того года приведем следующие данные: пуд ржаной муки стоил 53 коп., килограмм осетрины, севрюги и белуги — 2 руб. 20 коп., семга хорошая — 4 руб. 40 коп. (информация из ведомостей).

⁶⁰ Биографических сведений о танцмейстере не сохранились. Несколько его объявлений было опубликовано в 1786 году. См.: *Лебедева-Емелина А.В.* Музыкальная жизнь Москвы на страницах «Московских ведомостей». 1786 год // Искусство музыки: теория и история. 2023. № 29. С. 20, 106.

№ 3. 9 января, суббота.

С. 21. Дания. Из Копенгагена, декабря 23.

В среду представлена была здесь на Королевском Театре оригинальная трагедия в 5 действиях, называемая *Кирлайхед Уден Стремпер*, то есть *Любовь без чулок*, сочиненная умершим недавно здесь изящным стихотворцем г. *Весселем*⁶¹. Весь сбор сего спектакля назначен был, по королевскому повелению, в пользу оставшегося после сочинителя малолетнего сына.



Ил. 3. Йохан Герман Вессель

⁶¹ Вессель Йохан Герман (6 октября 1742–29 декабря 1785) – датско-норвежский поэт и драматург. Большую часть жизни прожил в Копенгагене, умер в возрасте 43 лет. Сын поэта, Йонас Вессель, родился в 1781 году.

С. 22. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, января 10, представлена будет опера *Земира и Азор*⁶² и балет, по окончании же всего будет маскарад.

В понедельник, января 11, представлена будет опера *Мельник*⁶³, а после нее новый балет, называемый *Похождение Телемака*, сочинение балетмейстера *Ф. Мореллия*⁶⁴, музыка же сочинения славного капельмейстера *Усташи [Евсташио]*. Сей спектакль дается на счет *г. Ф. Мореллия*, который просит почтенную публику удостоить оной своим присутствием.

№ 4. 13 января, среда.

С. 29. Из Санкт-Петербурга, января 5.

Сего января 1, то есть в день Нового года, при Дворе Ея Императорского величества происходило следующее: <...> после литургии с обеих здешних крепостей производилась пушечная пальба <...> пред дворцом чинено поздравление от Гвардии и других полков музыкой и барабанным боем. Вечеру ... в присутствии Ея Императорского Величества и Их Императорских Высочеств ... и Государя Великого князя Александра Павловича в галерее был бал...

С. 32. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет большая комедия *Евгения*⁶⁵ и балет *Ацис и Галатя*⁶⁶.

В пятницу же, января 16, представлена будет большая новая комедия в 5 действиях, которая на здешнем театре никогда еще не была играна, переведенная с французского языка и называемая *Фигарова свадьба*⁶⁷ с балетом.

⁶² 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.

⁶³ Мельник, колдун, обманщик и сват, комическая опера в 3 действиях, текст А.О. Аблесимова, музыка М.М. Соколовского. М., 1779. К январю 1787 года в Москве состоялся 20-й спектакль.

⁶⁴ Сюжет взят из «Приключений Телемака» Фр. Фенелона (1699). К премьере балета в Москве было отпечатано либретто: Балет Похождение Телемака. В Москве: Печатано в типографии при театре у Хр. Клаудия, 1787. 9 с. (РНБ). Композитор Евсташио (Эусташио) в 1787 году был назначен капельмейстером Петровского театра, современникам был известен как пианист и органист.

⁶⁵ Евгения, комедия в 5 действиях П. Бомарше. Пер. Н. Пушкинова. Изд.: СПб., 1770.

⁶⁶ Ацис и Галатя — балет на мифологический сюжет из «Метаморфоз» Овидия. В 1787 году в Москве, скорее всего, использовали постановку Ж.Ж. Новера (Вена, 1772) на музыку Ф. Аспельмайра.

⁶⁷ Фигарова женитьба, комедия в 5 действиях П.-О. Бомарше. Пер. с франц. А.Ф. Лабзина. Изд.: М., 1787. Это была российская премьера произведения.

С. 33. В 7 части, 1 квартала под № 12, в приходе Троицы на Арбате продается музыкант 35 лет с женой и дочерью...

С. 35. Живущему господину в 8 части, 2 квартала, под № 144, надобен капельмейстер, который бы обучал как на инструментальной, так и на духовой музыке... Желающие могут явиться в оном доме у самого господина.

Повтор: № 5. 16 января. С. 46. № 6. 20 января. С. 56.

№ 5. 16 января, суббота.

С. 42. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего января 17 дня, то есть в воскресенье, представлена будет во второй раз большая комедия *Фигурова свадьба* с балетом.

С. 43. На Никольской улице против Казанского собора на углу под № 1, в новозаведенной книжной лавке у купца *Тимофея Полежаева* продаются вновь вышедшие петербургские книги: <...> 7) комическая опера *Новгородский богатырь Боеслаевич*, 45 коп. в пер.⁶⁸
8) Подражание Шакеспиру, историческое представление из жизни Рюрика, 50 коп. в пер.⁶⁹

Повтор: № 8. 27 января. С. 73. № 9. 30 января. С. 86.

С. 43–44. В 8 части, 3 квартала, под № 307, у Никитских ворот, в доме у Щербатова портного продаются фортепиано с флейтами и без флейт, да двои подержанные клавикорды.

Повтор: № 6. 20 января. С. 54. № 7. 23 января. С. 65.

⁶⁸ Новгородский богатырь Василий Боеславович, опера-балет, сочинен Е.И. Фоминым на либретто императрицы Екатерины II. Премьера состоялась в Эрмитажном театре в Петербурге 27 ноября 1786 г. Продавалось, разумеется, либретто: *Екатерина (императрица российская)*. Новгородской богатырь Боеслаевич опера комическая, составлена из сказки, песней русских и иных сочинений. В Санктпетербурге: при Императорской Академии наук, 1786. 41 с. (РНБ).

⁶⁹ *Екатерина II*. Из жизни Рюрика. Подражание Шакеспиру, без сохранения театральных обыкновенных правил. СПб., 1786. Одно из сочинений императрицы на темы русской истории (в том же 1786 году она опубликовала текст «исторического представления» à la opera seria «Начальное управление Олега»).



Ил. 4. Клавикорды И.А. Хассе. Гамбург, 1755.
Иллюстрация взята с сайта: <https://clck.ru/3DxZpn>

С. 44. У старой Полиции, под № 98, у инструментального мастера *Самуила Губинета*⁷⁰ продается фортепиано с флейтами, фагот, кларнет и флейтраверсы с разными переменами.

Повтор: № 6. 20 января. С. 54. № 7. 23 января. С. 65. № 47. 12 июня. С. 437 («Напротив Златоустенского монастыря у инструментального мастера Губинета продается сделанное им самим фортепиано с двумя регистрами флейт, фагота и кларнета и одним регистром флейтраверсным»). № 49. 19 июня. С. 456. № 50. 23 июня. С. 466.

⁷⁰ Самуил (Самойла) Губинет, один из братьев клавикордных мастеров, начал торговать фортепиано в Москве в 1786 году. Магазин, упомянутый в объявлении, был в Мещанской части города возле старой Полиции. Другой магазин располагался на Мясницкой улице напротив Златоустого монастыря. Губинеты сами изготавливали инструменты для продажи. См.: *Кошелев В.В. Губинеты // Музыкальный Петербург. Кн. 1. С. 281.*

С. 45. Господа *Михайла Керцелли и Галети [Галетти]*⁷¹ уведомляют почтенную публику, что они намерены дать 10 инструментальных и вокальных концертов, в которых разные чужестранные виртуозы, кои сюда придут, свои таланты сказывать будут. Весь оркестр состоять будет из лучших иностранных музыкантов, кои играть будут разные новейшие пьесы. Оные концерты начнутся в начале Великого поста, по 3 раза в неделю. Цена с каждого кавалера по 10 руб. и с каждой дамы по 5 руб. Билеты можно получить в главной Голландской музыкальной лавке у г. *Щоха*⁷². Как скоро вышеупомянутые господа *Михайла Керцелли и Галети* то число пронумерантов найдут, которое им надобно для управлений своих расходов, то они почтенной публике чрез газеты и объявления о месте, где концерты даваться будут, и о тех пьесах, кои в первом концерте играть станут, знать дадут.

Повтор: № 7. 23 января. С. 66. № 8. 27 января. С. 76.

№ 6. 20 января, среда.

С. 47. Журнал высочайшему Ея Императорского Величества путешествию из Санктпетербурга в Киев⁷³.

Января 7 в 9 утра Ея Императорское Величество изволила отправиться в путь... <...> Как в Рождествене, так и в Луге Ея Императорское Величество встречена была дворянскими предводителями с тамошними дворянами и городничими, с прочими чиновниками...

Января 9, Солецкому посаду, претерпевшему пожар в сентябре месяце минувшего года, Ея Императорское Величество пожаловать изволила на каждый двор по 20 руб. и деньги сии для 95 дворов, составляющие 1900 руб. ассигнованы из Кабинета. <...>

⁷¹ Андреа Галетти – скрипач-виртуоз, компаньон Михаила Францевича Керцелли, московского композитора и скрипача. Первые совместные выступления музыкантов состоялись в марте 1785 года, они исполнили концертную симфонию для двух скрипок с оркестром (см. также: МВ. 1787. № 13. С. 122). См.: [Сербин П. Г.] Керцелли Михаил Францевич // Википедия. URL: <https://clck.ru/3DxZzp>.

Нам известно также о первой певице итальянской труппы *А. Галетти*, выступавшей в 1793 году (*Соколова А. М.* Концертная жизнь. Хронологические таблицы // История русской музыки. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 260, 267).

⁷² Лавка книго- и нотопродавца располагалась на Ильинке в Воскресенском подворье.

⁷³ Начиная с конца января в «Московских ведомостях» публиковались отчеты о поездке в виде особого Прибавления. Параллельно подробная информация о путешествии записывалась в Камер-фурьерском журнале. 7 января при отъезде из Царского села «с Царскосельской батареей произведена пушечная пальба». См.: Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. СПб., 1886. С. 25.



Ил. 5. Дорожный возок императрицы. Гравюра Г. Гоппе, 1885 г.

С. 52. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет трагедия *Магомет*⁷⁴ и балет *Притворная смерть Арлекина*⁷⁵.

В пятницу же, января 22, представлена будет в третий раз большая комедия *Фигарова женитьба* с балетом.

С. 56. Содержатель пансиона Иван фон Бракель и его супруга, имеющие дозволение от Приказа Общественного Призрения, объявляют почтенной публике, что они принимают обоего пола благородных детей для обучения Закону Божьему и Гражданскому, французскому, немецкому и российскому языкам по грамматическим правилам с переводом, также географии, истории и чистой математике, рисовать, танцевать и играть на фортепиано; сверх сего будут впредь обучать ездить верхом в манеже. Учителей содержат имеющих должные аттестаты. Живет он за Московью рекою, в 4 части, под № 351, против Съезжей.

Повтор: № 7. 23 января. С. 65. № 8. 27 января. С. 76.

⁷⁴ Магомет пророк, или Фанатизм, трагедия в 5 действиях Вольтера. Пер. с франц. стихами П.С. Потемкина. СПб., 1798. Первая постановка в Москве – в апреле 1782 г.

⁷⁵ Притворная смерть Арлекина, или Обманутый Панталон, балет Ф. Морелли (1782).

№ 7. 23 января, суббота.

С. 62. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, января 24, представлена будет малая комедия *Влюбленный слепец*⁷⁶ и малый балет, а после нее опера *Добрые солдаты*⁷⁷, по окончании же всего будет маскарад.

В понедельник же, января 25, представлена будет опера *Розана и Любим*⁷⁸, а после нее новый балет, называемый *Мельники, или Молодой влюбленный офицер*. Сей спектакль дается на счет первой танцовщицы *г-жи Безести*⁷⁹, которая покорно просит почтенную публику удостоить оный своим посещением.

№ 8. 27 января, среда.

С. 67. Продолжение Журнала путешествия...

Из Смоленска. Января 20. Ея Императорское Величество, проехав благополучно чрез Псковскую и Смоленскую губернии, <...> соизволила изъявить свое благоволение...⁸⁰

[Из воспоминаний французского посланника Ф. Л. де Сегюра:

...Екатерина решила остаться три дня в Смоленске. Это отдалило наше пребывание в Киев, где нас ожидало множество приезжих со всех стран Европы. Государыня, помолвившись в соборе, удалилась в свой дворец. Но на другой день она принимала дворянство, городские власти, купечество, духовенство, а вечером дала пышный бал, на котором было до трехсот дам, в богатых нарядах; они показали нам, до какой степени внутри империи дошло подражание роскоши, модам и приемам, которые встречаешь при блистательнейших дворах европейских. Наружность во всем выражала образование; но за этим легким

⁷⁶ Влюбленный слепец, комедия в 1 действии И.Я. Соколова. Изд.: М., 1784.

⁷⁷ Добрые солдаты, комическая опера в 3 действиях Г.Ф. Раупаха, либретто М.М. Хераскова. СПб.: Тип. Вейтбрехта и Шнора, 1779.

⁷⁸ Розана и Любим, драма с голосами, музыка И.И. Керцелли, текст Н.П. Николева. М., 1781.

⁷⁹ Может быть под фамилией Безести в «Московских ведомостях» была записана фамилия балерины Терезы Вестрис (1726, Флоренция – 1808, Париж). Балерина выступала во многих европейских театрах. Тереза являлась старшей сестрой балетного танцора Гаэтано Вестриса («бога танца»), и Анжиоло, которые стали заниматься балетным искусством благодаря ей. См. также: МВ. 1787. № 19. С. 182.

⁸⁰ Во время визита императрицы в городе сгорел деревянный дом княгини Соколинской. На его месте Екатерина II приказала возвести каменную двухэтажную усадьбу. Кроме того, она пожаловала городу 4500 руб. на строительство Богоявленского собора, 200 руб. на содержание сирот, а также распорядилась увеличить жалованье персонала Смоленской семинарии ежегодно на 2000 руб. См.: Посещения императрицей Екатериной II города Смоленска во время ее путешествий по России. URL: <https://clck.ru/3DxZyp>.

покровом внимательный наблюдатель мог легко открыть следы старобитной
Москвии...

...Я обрадовался, когда миновали эти три дня, которые императрице угодно было
величать днями отдыха, между тем как они употреблены были на беспрестанные
приемы и представления и показались мне утомительнее дней, проведенных
в дороге. В самом деле, не приятнее ли быстро катиться по снегу в просторной,
покойной карете, в теплой одежде, среди приятного, веселого общества, чем
стоять в пышном наряде целое утро, среди огромных зал, присутствовать при
приеме разных депутаций и выслушивать длинные вычурные речи?⁸¹



Ил. 6. Вид Смоленска в конце XVIII столетия. Гравюра Химмеля

С. 67. По возвращении же генерал-губернатора с границы соседственной Могилевской губернии, куда он имел счастье препроводить Ея Величество, совершено здесь [19 января] в присутствии всех чинов и обывателей в Соборной церкви молебствие о ... здравии с пушечной пальбой, а потом все присутствующие и наличное дворянство угощены были от генерал-губернатора обеденным столом.

81 [Сегюр Ф.Л.] Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II. СПб., 1865. С. 178. URL: <https://clck.ru/3Dxa7N>.

С. 72. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет новая большая опера, которая на здешнем театре никогда еще не была играна, называемая *Сбитеньщик*⁸², а после нее балет *Обманутый жених*⁸³.

В пятницу же, января 29, представлена будет большая трагедия *Эмилия Галотти*, а после нее во второй раз балет *Мельники, или Обманутый молодой офицер*.

Славный виртуоз, г. *Гартманн*⁸⁴, член Королевской Французской академии музыки в Париже извещает чрез сие почтенную публику, что он в будущую субботу, января 30, даст в Маскерадной зале большой вокальный и инструментальный концерт, в котором он покажет свое искусство на флейт-траверсе совсем нового изобретения, с различными концертами, соло и в заключение с ариями из *Женитьбы Фигаровой*⁸⁵ с вариациями, причем будут играть и разные другие виртуозы. Цена за вход 3 руб., билеты же получить можно в его квартире, состоящей на Дмитровке в доме г. Кожина у г. Клереша и при входе.

Повтор: № 9. 30 января. С. 82.

С. 73. На Никольской улице <...> у *Тимофея Полежаева* продаются вновь вышедшие книги: 1) Путешествие Ея Императорского Величества в полуденный край России, предприемлемое в 1787 году, с двумя географическими чертежами...⁸⁶

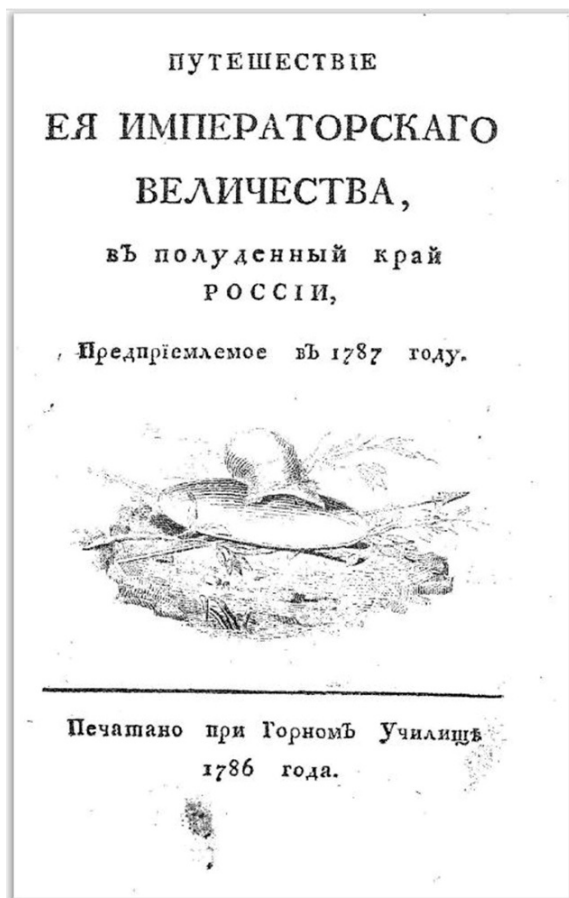
⁸² Сбитеньщик (Збитеньщик), комическая опера в 3 действиях, текст Я.Б. Княжнина, музыка А. Булландта. Либретто изд.: Собрание сочинений Якова Княжнина. СПб., 1787. Т. 3. С. 185–298.

⁸³ Возможно балет использовал сюжет неоконченной (и никогда не исполнявшейся) комической оперы В.А. Моцарта «Обманутый жених, или Соперничество трех женщин из-за одного возлюбленного» (итальянское либретто, автор предположительно Л. да Понте, 1783).

⁸⁴ Гартманн Христиан Карл (Hartmann Christian Karl, ок. 1750, Альтенбург — 1804, Париж), известный композитор и флейтист-виртуоз, в 1786–1793 годах жил в России, в Петербурге и Москве, выступал в концертах, давал уроки игры на флейте по высокой плате (100 руб. в месяц за урок), в его доме также продавались флейты.

⁸⁵ Скорее всего, имелась в виду опера Моцарта.

⁸⁶ Книга сохранилась: Путешествие Ея Императорского Величества в полуденный край России, предприемлемое в 1787 году. [Санктпетербург]: Печ. при Горном училище, 1786. 149 с. (РГБ). Важно отметить, что в книге давалась подробная характеристика каждому городу или селу, которые лежали на маршруте, заранее было определено количество верст, которое необходимо было проехать каждый день по земле и проплыть по воде; заранее были обозначены места ночлега.



Ил. 7. Книга о путешествии императрицы Екатерины II

№ 9. 30 января, суббота.

С. 167–168⁸⁷. ПРИЛОЖЕНИЕ. Журнал путешествия...

Белоруссия: из Полоцка, января 15. Ожидая с радостным восхищением Ея Императорское Величество <...> имели мы наконец счастье видеть Ея, приближающуюся к границе нашей января 11 дня, где у Триумфальных ворот, нарочно для столь знаменитого шествия воздвигнутых, встретили Ея Полоцкий и Могилевский

⁸⁷ В публикуемом в Приложении Журнале путешествия императрицы была своя нумерация страниц.

генерал-губернатор Петр Богданович Пассек ... с 50 дворянами. <...>:
В доме ... Александра Алексеевича Вяземского был обеденный стол.

Из Могилева. Того же января 18 дня поутру Ея Императорское Величество к общей нашей радости изволила прибыть на границу Могилевского Наместничества, ... у триумфальных ворот, воздвигнутых могилевским дворянством для сего же высочайшего шествия, выехали верхами для встречи могилевский и полоцкий генерал-губернатор Петр Богданович Пассек ... с 50 дворянами и провождали Ея Величество до Хославич, где встретил правитель Могилевского наместничества действительный статский советник Энгельгардт с дворянами. <...> Ея Императорское Величество пожаловать изволила преосвященному Георгию, архиепископу Могилевскому, Мстиславскому и Оршанскому 1000 руб. на Собор и причет его, монастырю — 300 руб., в церковь соборную — 300 руб., на три благочестивые церкви в Мстиславе — 450 руб., и в богадельню на каждого человека по рублю. <...>

При выходе всемилостивейшей Государыни из внутренних комнат, преосвященный архиепископ Георгий говорил приветствие, что равным образом учинили архиепископ Католицкий и генеральный викарий Езуитского ордена, быв жалованы к руке с прочим духовенством.

На другой день с утра началось путешествие чрез город Черекое. В сем месте государыня пожаловать изволила на две благочестивые церкви в Черекове 300 руб., да на состоящую в Полоцкой губернии Пятницкую церковь 300 руб. и монастырю в городе Невле 200 руб. <...> Изволила прибыть к обеденному столу в местечко Пропойск в дом уволенного от службы обер-камергера князя Александра Михайловича Голицына. <...>

В продолжение сего Высочайшего Ея Императорского Величества шествия чрез Белорусские губернии, многие обыватели ... на границах своей земли делали триумфальные ворота и иллюминации, приуготавливали на каждой почте столы с кушаньем, десертом и всякими напитками...



Ил. 8. Лепренс Ж.-Б.⁸⁸ Русские крестьяне зимой. Гравюра

[Из воспоминаний графа Ф.-Л. Сегюра:

Бедные поселяне, с заиндедевшими бородами, несмотря на холод, толпами собирались и окружали маленькие дворцы, в которых веселая свита императрицы, сидя за роскошным столом и на покойных широких диванах, не замечала ни жестокости стужи, ни бедности окрестных мест; везде находили мы теплые покои, отличные вина, редкие плоды и изысканные кушанья. Даже скука, эта вечная сопутница однообразия, была изгнана присутствием любезной государыни... ..Иногда по вечерам мы забавлялись играми, сочинением шарад, загадок, стихов на заданные рифмы ...]⁸⁹.

⁸⁸ Лепренс Жан Баттист (1734–1781), французский художник, гравер, пять лет прожил в России (1758–1762), принимал участие в оформлении интерьеров Зимнего дворца в Петербурге. В жилых помещениях императрицы Елизаветы Петровны он создал 39 десюдепортов. См.: Жан Баттист Лепренс. URL: <https://clck.ru/3DxZwk>.

⁸⁹ [Сегюр Ф.-Л.] Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II. С. 174.

С. 77. Продолжение Журнала путешествия Ея Императорского Величества.

Января 19. Всемиловнейшая Государыня, выехав из Мстиславля при колокольном звоне и пушечной пальбе по утра в 9 ½ часов и проезжая чрез Лобковичи 18, в Кричев 15 верст, прибыть изволила к обеденному столу. В оном местечке, принадлежащем князю Григорью Александровичу Потемкину, препроводили остаток дня и был ночлег.

В Чечерске предстал пред Ея Императорское Величество генерал-фельдмаршал граф Петр Александрович Румянцев-Задунайский, яко генерал-губернатор 3-х малороссийских губерний, к которым Ея Величество приближаться изволила.

С. 78. При въезде в Стародуб [23 января] началась пушечная пальба и при церквах колокольный звон... цеховые же при их значках в одинаковой одежде, каждое ремесло от другого отличающих, стояли по обеим сторонам дороги.

В Новгород Северский, 15 верст, Ея Императорское Величество приехать изволила в 9 часов вечера. У предместья была встречена от воинских команд, магистрата, городского главы, купечества, мещанства и ремесленных. При новопостроенных от дворянства на большой Монастырской улице каменных воротах стоял предводитель губернский, уездные предводители и собравшиеся дворяне. <...> Во время проезда чрез город производилась пушечная пальба.

С. 82. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, января 31, представлена будет большая опера *Гостиной двор*⁹⁰ и балет, а после маскарад.

Во вторник же, февраля 2, представлена будет во второй раз опера *Сбитеньщик* и балет. Сей спектакль дается на счет Воспитательного дома.

С. 83. Продается фортепиано и с флейтами за умеренную цену в 4 части, 3 квартала, под № 247. О цене спросить близ Каменного мосту в доме князя Трубецкого, у служителя Александра Несмеянова.

Повтор: № 11. 6 февраля. С. 104. № 12. 10 февраля. С. 115.

С. 86. Г. Стабингер⁹¹ чрез сие объявляет почтенной публике, что вся музыка, как вокальная, так и инструментальная, о которой он

⁹⁰ Санктпетербургский гостиный 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.

⁹¹ Стабингер Маттиас (7 апреля 1739, Флоренция – 1815, Венеция), с конца 1782 года примерно до 1800 работал в Москве, являлся главным капельмейстером Петровского театра. Сочинял оперы, оратории, симфонии, концерты для флейты и другую инструментальную музыку.

известил в прошедшем ноябре месяце, готова, и сверх той желающие могут иметь другую музыку его сочинения, то есть арии, дуэты, финалы, итальянские оперы с партитурами, оратории, хоры. И еще имеет честь объявить, что он выдает две большие симфонии со многими принадлежащими инструментами, сочиненные совсем в новом вкусе, и каждая имеет свое название: первая именуется *Pot pourrit*, Попурри, вторая — *Mascerado*, Маскерад. Желающие иметь обе сии симфонии могут получить за 6 руб. совсем списанные. Он живет в доме г. Торелли, в приходе Николы Дербенского, в 9 части, под № 395.

Повтор: № 11. 6 февраля. С. 106.

№ 10. 3 февраля, среда.

С. 87. Сообщение о лунном затмении в ряде городов (Курск, Орел).

Маскарад, рассчитанный на 400 масок и ужин на 150 кувертов в Архангельске в связи с выборами в здешнее Наместничество.

С. 91–92. В Университетской книжной лавке <...> принимается подписка на печатаемую новую, недавно с французского языка переведенную, большую комедию, называемую *Фигарова женитьба* в 5 действиях, которая на Парижском театре более 70 раз сряду с похвалою была играна, равно и при представлениях ее на здешнем театре заслужила от почтенной публики благосклонное принятие. Трудившийся в переводе ее, по требованию некоторых любителей театра, издавая оную, ласкается сим угождением желанию почтенной публики, изъявить чувствуемую им благодарность за снисходительное одобрение сего первого опыта его трудов <...> Книга сия на лучшей российской бумаге в бумажном переплете стоит 1 руб. <...> Комедия сия выйдет в свет в скорости и по выходе будет продаваться дороже.

Повтор: № 18. 3 марта. С. 171.

С. 92. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет большая комедия *Хвастун*⁹², а после оной опера *Два охотника*⁹³ и маскарад.

В четверг представлена будет большая опера *Баба Яга*⁹⁴, а после нее новый балет, называемый *Торговка французскими чепчиками*,

⁹² Хвастун, комедия в 5 действиях в стихах Я.Б. Княжнина. СПб., 1786.

⁹³ Два охотника, комическая опера в 1 действии, музыка Э.Р. Дуни, текст Л. Ансома. Пер. с франц. СПб., 1779.

⁹⁴ Баба-яга, комическая опера в 3 действиях с балетом, музыка М. Стабингера, текст Д.П. Горчакова. Калуга, 1788. Премьера состоялась 2 декабря 1786 г.

сочинения г. К. Мореллия. Сей спектакль дается на счет балетмейстера г. К. Мореллия.

В пятницу, февраля 5, представлена будет большая опера *Счастливая Тоня*⁹⁵ и балет, а потом маскарад.

№ 11. 6 февраля, суббота.

С. 97. Продолжение Журнала путешествия...

Января 23 в Новгороде Северском. <...> В 6 часов вечера Всемиловейшая Государыня изволила войти в большую залу, ... начался бал с разными плясками малороссийскими и продолжался до того времени, как Ея Величество ретировалось в свои покои.

Января 24, в день воскресный, Всемиловейшая Государыня изволила быть в церкви Св. Пророка Илии, состоящей в архиерейском доме и слушать литургию, совершаемую Преосвященным Илларионом, епископом Новгородско-Северским и Глуховским, с собором. От Ея Императорского Величества высочайше пожаловано преосвященному епископу 1000 руб., на Собор и дом архиерейский 1000 руб., Новгородско-Северскому монастырю Преображения Господня 200 руб. и на церковь в городе Новомесце 150 руб.

С. 98. В селе Вишенки [принадлежащем генерал-фельдмаршалу Петру Александровичу Румянцеву-Задунайскому] был въезд с пальбою из пушек <...> При обеденном столе была вокальная и инструментальная музыка генерал-фельдмаршалу принадлежащая, и при питии за Высочайшее здравие производилась пушечная пальба. При выходе из-за стола зажжена была пред домом, в готическом вкусе построенном, иллюминация с разноцветными огнями, прозрачными надписями и изображениями.

Ея Императорское Величество при изъявлении хозяину всемиловейшего благоволения изволила в 5 часов 40 минут отправиться ... в город Сосницу... и иметь ночлег в доме помещика Полторацкого.

Января 25 Ея Императорское Величество высочайше пожаловать изволила на строящуюся в городе Сосницы соборную церковь 500 руб.

⁹⁵ Счастливая тоня, комическая опера в 4 действиях. Текст Д.П. Горчакова, музыка М. Стабингера. Изд.: 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.



Ил. 9. Лепренс Ж.-Б. Прогулка зимой. Гравюра из серии «Русские крестьяне»

С. 102. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет большая опера *Сбитеньщик* и балет, а после маскерад.

В воскресенье же, февраля 7, будет денной маскерад до 3 часов по полудни; в 5 часов представлена будет большая опера *Калиф на час*⁹⁶ и балет, а на конец будет вечерний маскерад.

№ 12. 10 февраля, среда.

С. 110. Из Вены, января 14.

Положенная на ноту находящимся здесь испанским капельмейстером *Мартини* новая опера *La Cosarara*⁹⁷ приобрела по причине господствующего в ней испанского вкуса чрезвычайную похвалу и император подарил капельмейстеру дорогую золотую табакерку и некоторую сумму денег.

⁹⁶ Калиф на час, комическая опера в 4 действиях, текст Д.П. Горчакова. М., 1786.

⁹⁷ Редкая вещь, или Красота и честность, опера в 2 действиях, либретто Л. да Понте, музыка В. Мартина-и-Солера.

С. 112. *Г. Гарнтон*⁹⁸, член Королевской Шведской Академии музыки в Стокгольме объявляет чрез сие почтенной публике, что он сего февраля 15, то есть в понедельник, в Маскерадной зале даст концерт, в котором он окажет свое искусство на гобое, причем будут играть и петь и другие виртуозы. Цена за вход 2 руб. с персоны, и билеты можно получать от него самого. Он живет на Старой Басманной в доме Александра Григорьевича Гурьева.

Повтор: № 13. 13 февраля. С. 122.

С. 113. На Тверской в приходе Благовещения, в доме Дмитрия Ивановича Нарышкина продаются 3 жеребца <...> да подержанные инструменты, как то: две пары кларнет, пара фагот, пара флейт, пара гобоев и две пары валторн, в том числе одни с машинами. О цене спросить в оном доме у музыканта *Никифора Ярославского*.

Повтор: № 14. 17 февраля. С. 136.

С. 116. В 5 части, 3 квартала под № 225, в приходе Гавриила Архангела на Чистом пруде, возле Приклонского сада⁹⁹, живет иностранный капельмейстер, который и к себе берет для обучения духовой музыке и по домам обучает за умеренную цену.

Повтор: № 15. 20 февраля. С. 146.

№ 13. 13 февраля, суббота.

С. 117. Из Тамбова, ноября 20 [1786].

Поелику издревле просвещенными народами почитались театральные представления к исправлению нравов служащими, благонаравие же способствовало действию законов, а святость последних была всегда основанием и подпорою благоденствия царств, Тамбовское Благородное общество <...> ободряемо благосклонным и снисходительным обращением правящего генерал-губернаторскую должность <...> Ивана Васильевича Гудовича <...> вознамерилось ознаменовать день Высочайшего тезоименитства Всемиловивейшей Государыни заведением в губернском городе Тамбове театра. Вследствие того и начато театральное представление нарочно сочиненным *Прологом*, содержанием своим относящимся к учреждению Народных училищ, благодарности и бессмертной славе изящнейших империи просветителей Петра I и Екатерины II. Все то, что таланты и искусство

⁹⁸ Биографические сведения о музыканте не найдены. Известно, что почитателем его искусства был граф В.Г. Орлов, у которого гобоист выступал в домашних концертах.

⁹⁹ Сад усадьбы Н.Н. Приклонской находился напротив храма Архангела Гавриила (т.н. Меншиковой башни) в районе Чистых прудов.

здешнего края произвести были в состоянии, то есть изобретение Пролога, театральные украшения и перемены, механика, вокальная и инструментальная музыка¹⁰⁰, живопись, стихотворство и возгласение обоюга пола действователей Благородных <...> представилось... многим здешним жителям новым и восхитительным позорищем...¹⁰¹



Ил. 10. В.А. Усачев. Дом губернатора в Тамбове. 1799. Гравюра взята с сайта: <https://clck.ru/3DxZrH>

¹⁰⁰ Из материалов Державина узнаем, что в прологе участвовали певчие и музыканты Афанасия Михайловича Свечина. Державин способствовал учреждению в Тамбове певческого класса, пригласив для того придворного певца, распространявшего итальянскую манеру пения в местных церквах. См.: Сочинения Державина с объясн. прим. и предисл. Я. Грота. Т. VI. Записки. СПб., 1871.

¹⁰¹ С марта 1786 по декабрь 1788 года тамбовским губернатором был Г.Р. Державин. Упомянутый в заметке Пролог был сочинен поэтом. 22 февраля 1787 года генерал-губернатор И.В. Гудович поддержал предложение поэта-наместника построить в Тамбове театр. Здание тамбовского театра строил каменных дел мастер итальянец Лукини, присланный в Тамбов из Петербурга другом Державина архитектором Н.А. Львовым. Актерами были местные помещики: Беклемишевы, Бибиковы, Свечины, Чичерины, Сатины, Хвоцинские. См.: *Державин Г.Р.* Пролог в одном действии с музыкою на открытие в Тамбове театра и народного училища, представленный благородным обществом в день тезоименитства императрицы Екатерины II на театре в доме губернатора Державина // Сочинения Державина с объясн. прим. и предисл. Я. Грота. Т. IV. СПб., 1867. С. 7-18. См. также: Сочинения Державина. Т. III. СПб., 1866. С. 725.

С. 122. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующую среду, 17 числа сего месяца, *господин Гартман*, член Королевской Французской Академии музыки в Париже, будет иметь честь дать вторично в Маскерадной зале Петровского Театра большой вокальный и инструментальный концерт, в котором он будет играть на флейт-траверсе разные нового сочинения концерты и соло. *Господин Галетти*¹⁰² будет играть концерт на скрипке и вообще весь оркестр состоять будет из искуснейших музыкантов. Оркестром управлять будет *Мих. Керцелли*. Начало будет в 6 часов по полудни. Цена за вход с персоны по 2 руб. Билеты же получить можно у господина *Чоха [Шоха]* в музыкальном магазине, состоящем на Ильинке, тако же и у самого господина *Гартмана*, между Тверской и Дмитровки, в доме г. Кожина у г. Клере, и при самом входе.

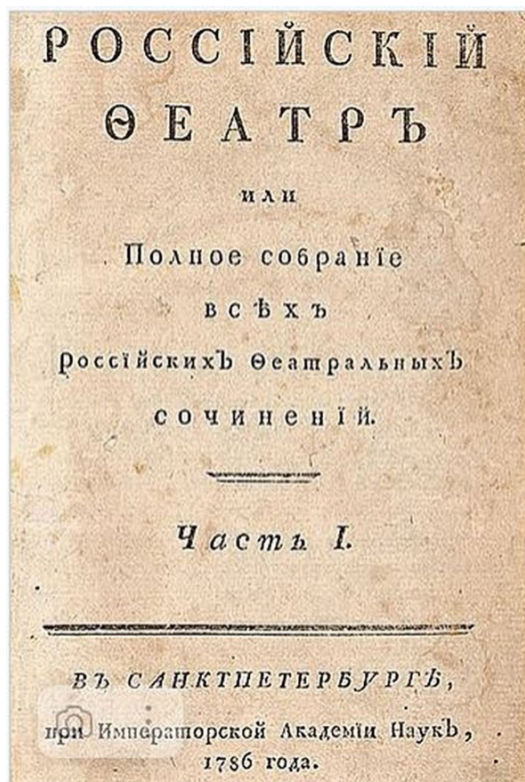
Повтор: № 14. 17 февраля. С. 134.

С. 123. На Никольской улице против Казанского собора <...> у купца Тимофея Полежаева продаются вновь вышедшие санктпетербургские книги: <...> 2) *Российский феатр*, или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений, 6 частей. Цена 8 руб. во франц. пер.¹⁰³

Повтор: № 14. 17 февраля. С. 135. № 15. 20 февраля. С. 145.

¹⁰² Андреа Галетти был одним из организаторов серии великопостных концертов, наряду с Михаилом Керцелли (см. МВ. 1787. № 5. С. 45).

¹⁰³ Российский феатр, или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений – издание петербургской Академии наук, предпринятое в 1786–1794 годах и инициированное председателем Российской Академии княгиней Е.Р. Дашковой. Было издано 43 части с сочинениями А.А. Аблесимова, И.Ф. Богдановича, Д.И. Фонвизина, С.К. Вязмитинова, Екатерины II, А.И. Клушина, Я.Б. Княжнина, Е.И. Кострова, И.А. Крылова, В.А. Левшина, М.В. Ломоносова, В.И. Лукина, В.И. Майкова, П.А. Плавильщикова, П.С. Потемкина, М.И. Прокудина, А.П. Сумарокова, В.К. Тредьяковского, Д.И. Хвостова, М.М. Хераскова.



Ил. 11. Издание «Российского Феатра». СПб., 1786

№ 14. 17 февраля, среда.

С. 127. Продолжение Журнала путешествия...

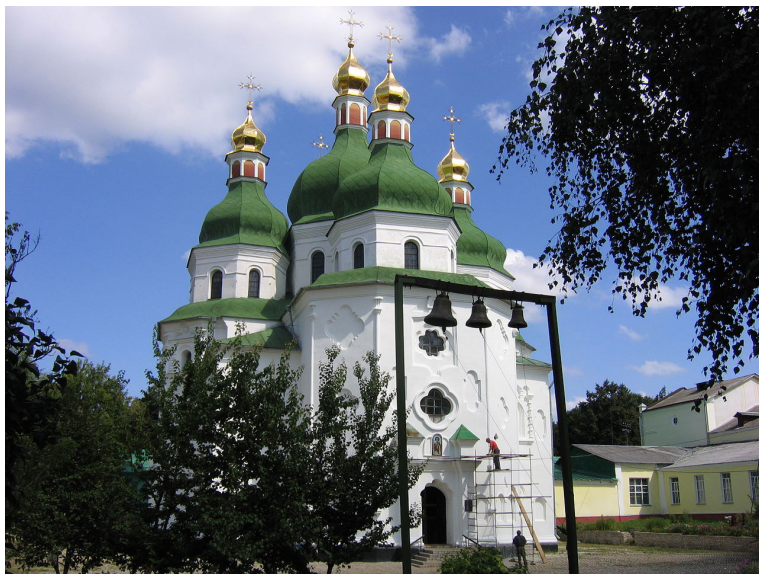
В Чернигове, января 26 дня. Когда Ея Императорское Величество изволила войти в приемную комнату, тогда преосвященный Феофил, епископ Черниговский и Нежинский... поднес икону святых мучеников Бориса и Глеба, черниговских чудотворцев, хлеб и книги Нового Завета, в Чернигове печатанные. <...> Вечеру при выходе Всемиловитейшей Государыни в большую залу ... был бал для дворянства обоего пола.

Января 27. Ея Императорское Величество высочайше пожаловать изволила преосвященному Феофилу... 1000 руб., на собор и дом архиерейский 1000 руб., в соборную церковь Спаса Преображения 200 руб., Елецкому Успенскому монастырю 300 руб., того монастыря архимандриту Иерофею 300 руб., на богадельню 45 руб.

<...> Во время Высочайшего выезда из Чернигова производилась пушечная пальба, при церквах колокольный звон, у ворот триумфальных стояли чиновники Наместничества, а за воротами купцы, мещане и цеховые.

[В Нежин] Ея Величество прибыть изволила в 7 часов и 20 минут вечера и иметь ночлег в доме ... графа Александра Андреевича Безбородко. При начале предместья поставлены были две пирамиды, огнями освещенные...

При построенных греческим обществом триумфальных воротах, хорошо иллюминированных, предстали для встречи Всемилостивейшей Государыни с хлебом и солью все греки, в Нежине живущие, с их женами и семейством.



Ил. 12. Свято-Никольский кафедральный собор в Нежине

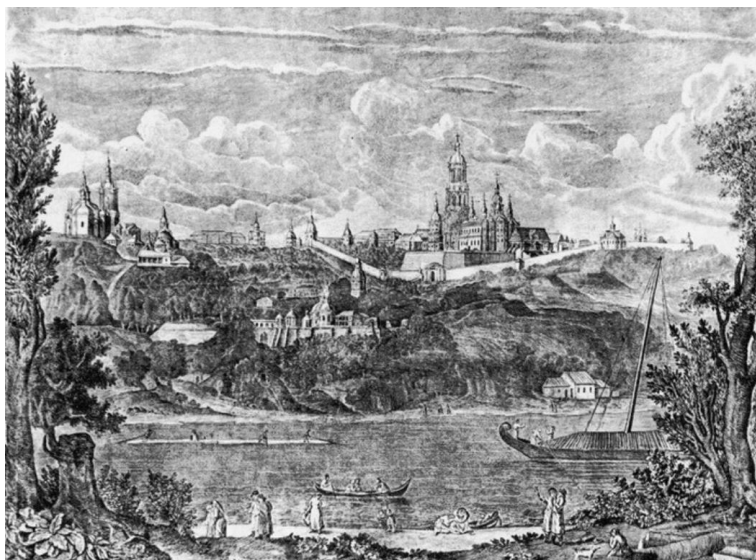
С. 128. Высочайше пожаловано нежинскому архимандриту Дорофею 500 руб., а иерусалимскому архимандриту Варфоломею 300 руб., на Благовещенский мужской монастырь 200 руб., на женский Введенский монастырь 150 руб.

<...> Прежде въезда в Козары построены были триумфальные ворота для означения границы Черниговской губернии с Киевской.

Января 29. Для встречи Ея Императорского Величества прибыл в город Козелец присланный от киевского митрополита Переяславского Вознесенского монастыря архимандрит Иоиль и поднес образ

и хлеб. <...> Ея Величество высочайше пожаловать изволила Переяславскому архимандриту Иоилу 300 руб. на Козелецкие монастыри, Георгиевской мужской 150 руб. и Богословской женской 110 руб.

В четырех верстах [от Киева] ожидал прибытия Ея Величества генерал-майор Энгельгард с штаб- и обер-офицерами и эскадронном лейб-кирасирского полку, который примкнув к карете Ея Величества, конвоировал до самого Дворца. <...> При реке Днепре встретил вице-адмирал Пущин с морскою командою, в его ведомстве состоящую, и с крепости Печерской сделан 71 пушечный выстрел. При переезде Днепра дано 85 выстрелов с той же крепости.



Ил. 13. Панорама Киева. Гравюра XVIII века

Близ первых триумфальных ворот [Киева] предстал для встречи Киевский городничий, уездный суд и городской магистрат, городской глава с купечеством, подносившим хлеб и вино. <...> У вторых триумфальных ворот [в Киеве], ведущих в Печерскую крепость, был губернатор, вице-губернатор, председатели палат и все члены судебных мест губернского города с дворянством и поселянами... От крепости сделан 101 пушечный выстрел.

С. 129. Ея Императорское Величество изволила выйти из кареты и шествовать в Соборную церковь Успения Пресвятыя Богоматери, ... быв встречена и препровождаема при пении стихов и колокольном звоне. Вшед в церковь Ея Величество приложилась к святым иконам

и мощам угодников Божиих, и отслушав молебен, отправилась во Дворец.

На сем пути сооружены были третьи триумфальные ворота от всего киевского дворянства, и от них до дворца стояли по сторонам дороги вооруженные киевские мещане и цеховые... Во время же Высочайшего шествия играла музыка, били в литавры и было 33 выстрела пушечных со Старокиевской крепости.

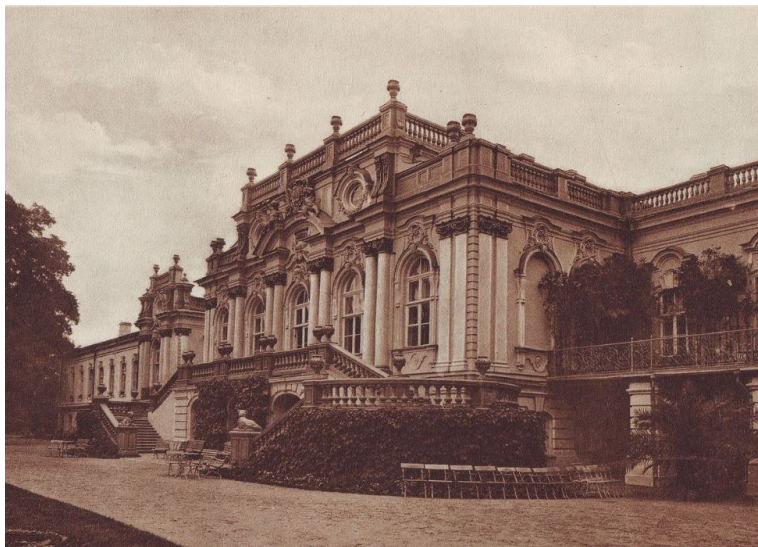
В Архангельске, января 24. [В связи с полученным пособием на содержание Народных школ] ввечеру генерал-губернатор Тимофей Иванович Тутолмин ... дал для всей публики бал и ужин на 80 кувертов...

С. 135. На Пречистенке под № 216, в доме г-жи статской советницы Дашковой, у живущего клавикордного учителя *Шенлейна* продаются аглинские фортопиано с органами и флейтами за умеренную цену.

Повтор: № 15. 20 февраля. С. 145. № 16. 24 февраля. С. 155.

№ 15. 20 февраля, суббота.

Продолжение Журнала путешествия...



Ил. 14. Царский дворец в Киеве. Фото 1911 г.¹⁰⁴

¹⁰⁴ В конце XVIII – начале XIX в. во дворце располагалась резиденция генерал-губернатора.

[Из мемуаров Е. Комаровского:

В Киев приехало множество разных вельмож, а более поляков, и двор был весьма великолепен, особливо у заутрени, в Светлое Христово Воскресение, в Печерской лавре. К вечерне императрица поехала в Софийский монастырь; после оной посетила митрополита Самуила в его келье, больного, который сказал ей речь и уподобил её Христу, явившемуся после Воскресения ученикам]¹⁰⁵.

[Из записок предводителя киевского дворянства Андрея Полетико:

Подъезжая к крепости Печерской, имели честь встретить Ея Величество все члены киевских присутственных мест и дворянства, и женщины с девицами мещанского и купеческого состояния, одетые в малороссийские кафтаны. У женщин на головах были кораблики, а у девиц цветы; у каждой из них было по корзине с цветами, которыми перед триумфальными воротами устилали путь с восторгом всеми, ожидавшими великой императрицы. Женщин и девиц было до трех сот]¹⁰⁶.

Января 30, Киев¹⁰⁷. В 11 часу собрались во дворец весь генералитет и штаб и обер-офицеры... и все киевское дворянство, а по окончании всех, граф Александр Андреевич Безбородко. В комнате, где была означенная аудиенция, по правую руку стояли придворные, генералы и министры, а по левую две статс-дамы: графиня Александра Васильевна Браницкая и княгиня Екатерина Васильевна Скавронская¹⁰⁸.

Января 31. В 12 часу сегодня благоугодно было императрице поехать в церковь в Софийский монастырь к обедне... и для посещения больного митрополита Самуила¹⁰⁹. Шествие было в сопровождении

¹⁰⁵ [Комаровский Е. Ф.] Записки графа Е. Ф. Комаровского. СПб.: Огни, 1914. С. 4.

¹⁰⁶ [Полетико А.] Записки о пребывании императрицы Екатерины Второй в Киеве в 1787 году и о свидании Ея с Станиславом-Августом, королем польским. СПб., 1843.

¹⁰⁷ Далее о всех событиях, происходивших в Киеве до конца апреля, мы будем давать сведения по «Запискам» А. Полетико – в них больше информации о музыке, о певчих, они написаны менее официальным тоном, интереснее для читателя. См.: Полетико А. Записки о пребывании императрицы Екатерины Второй в Киеве в 1787 году. С. 5–27.

¹⁰⁸ Племянницы Г. А. Потемкина.

¹⁰⁹ Самуил (1731–1796), митрополит Киевский и Галицкий, известный богослов и философ того времени. Ранее преподавал в Киевской духовной академии риторику, поэтику и латинскую грамматику, с 1759 года – ректор Академии. Обратил внимание Екатерины II в 1762 своими проповедями в Петербурге, по поводу восшествия императрицы на престол. Был дружен с наследником престола Павлом Петровичем. В период московской чумы 1771 года был перемещен на Крутицкую епархию в Москву. Управлял Московской епархией до 1775 года, реставрировал 3 московских собора. С 1783 года – митрополит в Киеве. В Киевской духовной академии привлек внимание к преподаванию

Слышно, что в день святого Сретения, в знак прибытия своего, изволит назначить торжество.

Февраля 3. Вечером приехал светлейший князь Григорий Александрович Потемкин.

Февраля 4. День торжественный рождения Ея Высочества Великой княгини Марии Павловны. Государыня изволила быть у обедни в большой Печерской церкви и был молебен. В 5 часов пополудни позволено собраться во дворец обоего пола дворянским фамилиям на бал и сожжен был фейерверк в 15000 руб.

Февраля 5. В доме Петра Александровича Румянцева был маскарад, состоявший из придворных и других 120 особ обоего пола, по билетам. Государыня была не в маскарадном платье, но в женском кирасирском мундире.

Февраля 6. Сего числа был на Подоле, в магистрате, маскарад и было знатное угощение... 7 февраля Императрица изволила быть у обедни в Флоровском монастыре. На Подоле в магистрате был вольный маскарад...

С. 142. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, февраля 21, будет играна на театре новая и никогда здесь не представленная оратория, сочинения *г. Сарту*¹¹⁰, с большим оркестром, роговою музыкой и с хорами певчих. В оной Оратории всех музыкантов и певчих будет около 100 человек.

В понедельник же, февраля 22, один из первых виртуозов *г. Немецек [Нимечек]*¹¹¹ даст в Маскерадной зале Петровского театра вокальный и инструментальный концерт, в котором он играть будет на арфе, причем будут играть и другие виртуозы. А как оный инструмент здесь в редкости и немногие имеют совершенное искусство играть на оном, то он тем более ласкает себя надеждой, что он удостоен будет от публики многочисленным посещением. Цена за вход 2 руб.

*Г. Гарнтон*¹¹² имеет честь чрез сие объявить, что он в будущую среду, сего февраля 24, даст в последний раз концерт вокальный

¹¹⁰ Речь идет об оратории «Господи воззва к Тебе» (встречается также под названием «Да воскреснет Бог» — по словам третьей, самой большой, части произведения), она исполнялась в Петербурге 13 апреля 1785 г. во дворце Г.А. Потемкина. Музыкальные материалы оратории сохранились. Подробнее о сочинении см.: *Лебедева-Емелина А.В.* Оратории и кантаты, приветственные хоры, торжественные песни и другие кантатные жанры в России второй половины XVIII — начала XIX веков. Каталог // *Лебедева-Емелина А.В.* Хоровая культура России екатерининской эпохи. М., Композитор, 2009. С. 202.

¹¹¹ Арфист К.Т. Нимечек (инициалы не удалось раскрыть) прибыл в Москву, скорее всего, из Петербурга, где 17 декабря 1786 года участвовал в концерте.

¹¹² См. МВ. 1787. № 12. С. 112.

и инструментальный, в котором окажет свое искусство на гобое, также будут играть и разные другие виртуозы и петь певчие. Цена за вход 1 руб.

Повтор: № 16. 24 февраля. С. 152.

С. 146. Желающие нанять музыканта, который играет на скрипке, к музыке и для обучения детей на оном инструменте, могут сыскать его в 8 части, 1 квартала под № 94, в доме статской советницы Марьи Ивановны Грибоедовой.

Повтор: № 16. 24 февраля. С. 156. № 17. 27 февраля. С. 166.

№ 16. 24 февраля, среда.

С. 150. Из Парижа, января 26.

Как за несколько времени пред сим на Театре в Версалии играли новую с итальянского языка переведенную оперу, называемую *Le Roi Théodor*¹¹³, где в одной роли король Теодор находится в Венеции в великом замешательстве потому, что не имеет чем заплатить за квартиру, то один из актеров сказал в своей роли: «Я не знаю, как мне распорядить мои дела и привести их в хорошее состояние!» — На сие один голос из зрителей отвечивал: «Assembles les Notables», то есть «Сзовите собрание знаменитых мужей». — Сей безрассудный и без всякого приглашения отозвавшийся советник был тотчас арестован и отведен под стражу: но как скоро Королева известилась о сем, то повелела его выпустить, сказав: «Не должно потушать господствующую в народе склонность к острым речам и живости, ибо она укорачивает время, соблюдает народ в веселости, оживляет беседы и любовь к Королю, который оставляет им оную, и наконец соделывает подданных готовыми делать всё для своего Государя»¹¹⁴.

С. 151–152. *Г. Гартман*, член Королевской Французской Академии музыки в Париже, будет иметь честь 5 числа марта дать в Маскерадной зале вокальный и инструментальный концерт, в котором он будет играть на флейт-траверсе разные нового сочинения концерты и соло, причем будут играть и другие лучшие виртуозы. Мальчик *г. Гурьева*, заслуживший одобрение от публики, будет петь разные арии. Начало будет в 6 часов по полудни. Цена за вход с персоны 1 руб. Билеты же можно получить у *г. Чоха [Щоха]* и у самого *г. Гартмана* ... и при входе.

Повтор: № 17. 27 февраля. С. 162. № 18. 3 марта. С. 171–172.

¹¹³ Представляли оперу Дж. Паизиелло «Король Теодор в Венеции» на либретто Дж. Б. Касты, премьера ее состоялась в Вене в 1784 году.

¹¹⁴ Имеется в виду французская королева Мария Антуанетта. Далее в этом же номере Ведомостей были напечатаны Известия о модах в Париже в 1786 году, законодательницей которых была королева.

С. 153. У придворного камер-музыканта *Ивана Евстафьевича Хандошкина*¹¹⁵ продаются за сходную цену скрипки. Живет он у Тверских ворот, против Страстного монастыря, в доме капитанши Настасьи Григорьевой, 1 квартала под № 46.

Повтор: № 19. 6 марта. С. 185. № 20. 10 марта. С. 197.

№ 17. 27 февраля, суббота.

Продолжение Журнала путешествия...

Февраля 14, Киев. В Михайловском монастыре сегодня изволила быть Государыня. Вечером во дворце был куртик¹¹⁶, куда в седьмом часу собрались дамы и придворные кавалеры. Музыки не было... На днях пожаловала императрица флоровской игуменье 1000 руб., да сестрам 1000 руб., на соборную церковь 1200 руб., да митрополиту преосвященному Самуилу 1000 руб.

С. 162. В следующую среду, марта 3, *г. Немецек [Нимечек]* имеет честь дать концерт на арфе в Маскерадной зале, причем будут играть и многие виртуозы и петь певчие. Цена за вход 1 руб.

Повтор: № 18. 3 марта. С. 172.

В воскресенье, февраля 28, будет в Театре игран большой вокальный и инструментальный концерт.

С. 163. На Ильинке, в доме Никиты Павлова¹¹⁷, в лавке под № 5, продаются разные выбранные музыкальные ноты для разных инструментов и для арф, в которой лавке и печатный реестр можно получить. Также продаются разные дамские сувениры...

Повтор: № 19. 6 марта. С. 184. № 20. 10 марта. С. 196.

С. 164. На Петровке, в доме графа Воронцова¹¹⁸, против церкви Рождества в Столечниках, в трактире, называемом «Город Венеция» продается прекрасное фортепиано с органами, органы для фортепиано состоят из 3 с половиной голосов, а именно из 2 голосов флейт, одного голоса фаготного или клорнетного и полуголоса виоль де гамбы с 2 кресцендами, одно для всего фортепиано, а другое для фагота или клорнета, третья же перемена состоит из 2х голосов флейт.

Повтор: № 19. 6 марта. С. 186. № 20. 10 марта. С. 198–199.

¹¹⁵ Хандошкин Иван Евстафьевич (1747–1804), композитор, скрипач, педагог. Уволен со службы в придворном оркестре в 1785 году, вместе с Сартти занимался устройством музыкальной академии в Кременчуге.

¹¹⁶ То есть куртаг, приемный день во дворце.

¹¹⁷ Дом Никиты Павлова располагался в Китай городе против Певчей, там был магазин Г. Рейнсдорпа.

¹¹⁸ В перестроенной усадьбе Воронцовых на Петровке ныне располагается Генеральная прокуратура Российской Федерации.

С. 166. Желающие нанять на год и более капель музыкантов, состоящих из 7 человек, кои играют на духовой и инструментальной музыке, могут об них спросить за Москвою рекой на Большой Ордынке, в приходе Великомученика Георгия, в 4 части, 5 квартала, под № 118.

Повтор: № 19. 6 марта. С. 187. № 20. 10 марта. С. 199.

№ 18. 3 марта, среда.

С. 169. Франция, февраля 9.

Бурдосский парламент запретил снова представлять комедию *Женитьба Фигарова*¹¹⁹.

Оттуда же, февраля 12.

Г. *Мармонтель* сочиняет новую оперу, которую положит на ноту некто *Херубини* [*Л. Керубини*], коему приписывают здесь великие дарования¹²⁰.

С. 172. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, марта 7, г. *Албертаци* намерен дать в Театре большой вокальный и инструментальный концерт, в котором будет следующее:

- 1) большая симфония,
- 2) арию будет петь г-жа *Соколовская*¹²¹ облигато с скрипкою,
- 3) концерт будет играть на гобое г. *Гарентон*,
- 4) арию будет петь г-жа *Катальди*¹²²,
- 5) концерт будет играть на арфе г. *Нимецек* [*Нимечек*],
- 6) большой хор,
- 7) концерт будет играть на флейте г. *Гартман*,
- 8) арию будет петь г-жа *Катальди*, в которой аккомпанировать будет на арфе г. *Нимецек*.

Все же сие заключено будет большим хором.

Повтор: № 19. 6 марта. С. 182.

¹¹⁹ Об успехе постановок и запретах комедии «Женитьба Фигаро» Бомарше см. предыдущую публикацию: *Лебедева-Емелина А. В.* Музыкальная жизнь Москвы на страницах «Московских ведомостей». 1785 год // Искусство музыки. Теория и история. № 28. 2023. С. 8–98.

¹²⁰ Речь идет об опере (лирической трагедии) «Демофония» в 3 действиях на либретто Ж.Ф. Мармонтеля по П. Метастазии. Ее премьера будет 2 декабря 1788 года в театре Порт Сен-Мартен в Париже.

¹²¹ Соколовская Наталья Васильевна, русская певица (сопрано) и актриса Петровского театра, жена композитора и капельмейстера М.М. Соколовского. Регулярно принимала участие в московских концертах.

¹²² Катальди Джулиана (Юлия), римская певица и флейтистка. Ее первый концерт в России, по-видимому, состоялся в Петербурге 27 октября 1785 года, в Москве — в марте 1786 года, когда 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., 1929. С. 169, 174.

С. 173. Московский купец *Григорий Николаев* сын *Рейнсдорф*¹²³ уведомляет сим почтенную публику, что он завел на Ильинке, в доме Никиты Павлова под № 3 музыкальную лавку, в которой он продает следующие инструменты, как то: разного разбора скрипки, альты, басы и контра-басы, валторны с машинами и обыкновенные валторны, трубы, цитры¹²⁴, лютни¹²⁵, виольдамуры¹²⁶, кларинеты, гобои, фаготы, флейт-лаверы, флейт-дузы, флейт-октавы и барабанные флейты, разного разбора струны для скрипок, альтов, басов и контр-басов, охотничьи роги, почтовые рожки, янычарские тарелки¹²⁷, позауны¹²⁸, канифоль простая и в коробочках, гобойные, кларинетные и фаготные трости, всякого разбора смычки для скрипок, альтов, басов и контра-басов, растры¹²⁹, камыш, клавикорды, фортепианы, каретные фортепианы, клавикордные струны и растрованная бумага.

Повтор: № 19. 6 марта. С. 184. № 20. 10 марта. С. 196.

№ 19. 6 марта, суббота.

Продолжение Журнала путешествия...

20 февраля, Киев. В день тезоименитства господина обер-шталмейстера Льва Александровича Нарышкина... императрица осчастливила его прибытием... Освещена была вся улица и в два ряда по

- ¹²³ Рейнсдорп Григорий Николаевич (Reinsdorp Heinrich), владелец музыкальной лавки в Москве в 1787–1813 гг.
- ¹²⁴ Цитра (от греч. кифара), струнный инструмент семейства гуслей. Максимальное количество струн могло приближаться к 50. Под этим словом могли подразумеваться также цимбалы. К концу XVIII века появились две основные разновидности европейской концертной цитры, известные как зальцбургская цитра (с закругленной стороной от играющего, наиболее популярная разновидность альпийской цитры) и миттенвальдская цитра (с закругленными сторонами). См.: *Sachs C. The History of Musical Instruments. New York: Norton, 1940. P. 463.*
- ¹²⁵ Лютя — струнный щипковый музыкальный инструмент, имеющий овальный корпус и лады на грифе. В XVII веке лютью постепенно вытеснили гитара и клавесин; в XVIII веке лютя употреблялась редко.
- ¹²⁶ Виоль д'амур (франц. *viole d'amour* — виола любви) — струнный смычковый музыкальный инструмент эпохи барокко и раннего классицизма. Был распространен с конца XVII до начала XIX века, затем уступил место альту и виолончели.
- ¹²⁷ По преданию, некий Аветис, армянин из Константинополя, сын, мастера обработки металла Керопа, поступил на службу к султану Мустафе I, открыл сплав меди, олова и серебра. Тарелки, изготовленные из сплава, могли издавать яркие и богатые по тембру музыкальные звуки, оставаясь при ударе прочными. Для своей янычарской гвардии Мустафа заказал у мастера музыкальный инструмент, с помощью которого планировал сеять страх среди врагов и поднимать боевой дух своей армии. Такие тарелки были изготовлены в 1618 году.
- ¹²⁸ Т. е. тромбоны.
- ¹²⁹ Машинка для расчерчивания вручную нотной бумаги, проводила сразу 5 линеек.



Ил. 16. Альпийская цитра

обеим сторонам плоскими, а перед домом играла духовая музыка. По прибытии Императрицы открыли бал, и придворные танцовали.

21 февраля. Императрица в одиннадцатом часу изволила поехать из дворца с дочерью графа Ивана Григорьевича Чернышева в церковь святого Первозванного Андрея. Слышно, что в каждое воскресенье положен во дворце куртик, который ныне был одинаков, как и прошедшую неделю.

С. 177. [О свите императора Иосифа для поездки в Россию и сопровождения Екатерины II в Тавриду]: генерал граф Иосиф Кинский, лейб-хирург Брамбилла, оба кабинетных секретаря Антуан и майор де Бурной, двое поваров и шесть лакеев. Вся свита 115 человек.

С. 182. *Господин Гартман* уведомляет чрез сие почтенную публику, что хотя от *г. Албертаци* и опубликовано было, что он в его концерте, который назначен в следующее воскресенье, марта 7, будет играть на флейте, но сие сделано без согласия его и он играть не намерен, а даст два концерта для любителей музыки по подписке, ежели соберется подписавшихся особ на оба концерта до 200. Сей концерт дан будет на парижский манер и в оном будут играть все любители музыки и разные виртуозы. Цена на оба концерта с персоны 10 руб., время же тогда назначено будет чрез Ведомости, когда соберется число сускрибентов¹³⁰.

Повтор: № 20. 10 марта. С. 193. № 21. 13 марта. С. 206.

В следующую пятницу, марта 12, *г. Штеин*¹³¹ будет иметь честь дать большой концерт в маскарадной зале Петровского театра,

¹³⁰ Сускрибент – подписчик.

¹³¹ Штеин (Штайн) Иоганн Андреас (1728, Хайдельсхайм – 1792, Аугсбург), фортепианный мастер, разработчик молоточкового фортепиано.

в котором он будет играть концерты и соло на новоизобретенном инструменте, именуемом Богенгамер-фортепиано. А как сей никогда здесь еще не виданный инструмент есть одно из замысловатейших изобретений клавикордной игры, ибо он кроме хорошего тона выдает еще скрипичный, гобойный и виолонцельный тон, то и подражает совершенно гармонике: то сей виртуоз ожидает тем паче многочисленного собрания. Билет за вход стоит 1 руб. и оные получать можно в его квартире на Мясницкой в переулке позади Санкт-Петербургского трактира у часовщика Бука и у г. Чоха [Щоха] в музыкальном магазине.

Повтор: № 20. 10 марта. С. 194.

Отъезжающие. Итальянка танцовщица *Терезия Безести* отъезжает за границу чрез Белоруссию; живет у Никитских ворот в доме князя Голицына.

Повтор: № 20. 10 марта. С. 194. № 21. 13 марта. С. 206.

С. 184. На Никольской улице ... у купца Ивана Луковникова вступили в продажу новые книги: <...> б) опера комическая *Сельский философ*, 35 коп.¹³²

Повтор: № 20. 10 марта. С. 196.

С. 187. Ежели кто желает бывшего при певческой музыке тенориста первого принять к себе для пения и для исправления письменных дел, или должности управителя, тот может сыскать его на Тверской улице, в приходе Николы в Гнездниках, в доме священника Петра Афанасьева.

Повтор: № 20. 10 марта. С. 199. № 21. 13 марта. С. 210.

№ 20. 10 марта, среда.

Продолжение Журнала путешествия...

28 февраля, Киев. В этот день Ея Величество с некоторым числом придворных изволила быть у обедни в Пустынно-Никольском

Леопольд Моцарт купил своему сыну Вольфгангу (при переходе его от клавиесина к фортепиано) именно штейновский инструмент. Вместе со Штейном и Деммлером Моцарт выступал в тройном концерте в октябре 1777 г. О приезде Штейна в Россию ранее не было известно.

¹³² Сельской философ, опера комическая на музыке; сочинена г. Полиссеном Феджем членом Академии Аркадской [К. Гольдони]; представлена на Московском театре, 1774 года; муз. славного г. Валтазара Галуппия, именуемого Буранелло. М.: напечатана при Императорском Московском Университете, [1774].— 103 с.



Ил. 17. Молоточковое фортепиано И.А. Штейна, 1777 г. Фото взято с сайта: <https://clck.ru/3DxZso>

монастыре, на Печерском. <...> По окончании обедни поднесен Ея Величеству образ.

3 марта. Слышно, что зять Его Величества Короля польского, граф Мнишек, скоро прибудет в Киев. Его Величество Король польский уже выехал из Варшавы в город Канев.

С. 189. Польша, из Варшавы февраля 14.

Королевские дорожные экипажи с назначенными для свиты Его Величества [короля Августа Понятовского] придворными служителями отпущены уже в Канев 9 числа сего месяца, да и сам Король отправится туда на будущей неделе. Пребывающий здесь Императорский российский посланник, граф Штакельберг¹³³, отправился 11 числа ... в Канев.

¹³³ Штакельберг Густав Оттонович (1766–1850), российский посланник, в 1789–1791 г. был русским атташе в Варшаве, в 1791–1794 – в Стокгольме, в 1794–1798 – в Турции.

Германия, из Вены. Февраля 14¹³⁴.

Директоры здешнего театра подарили в минувшую субботу славному музыкальному композитору *г. Диттерсдорфу*¹³⁵ сбор с его оперы *Der Apotheker (Аптекарь)*. Сумма, которую он собрал в сей спектакль, простирается до 963 гульденов, и в том числе Его Величество, император, пожаловал ему 50 червонцев.

С. 194. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, марта 14, приехавшая сюда из Санкт-Петербурга первая певица *мадам Тоди*¹³⁶ даст в Театре большой концерт, в котором она будет петь разные арии. Цена за вход с персоны в портеры и ложи 2 руб., в первую галерею 1 руб., во вторую — 50 коп.

Повтор: № 21. 13 марта. С. 206.

С. 199. Девушка *Александра Васильева*, знающая играть на инструментах, жительство имеет с отцом своим в Зарядье у Мытного двора, в доме Ивана Ларионовича Климова, под № 104¹³⁷.

Повтор: № 21. 13 марта. С. 210. Повтор: № 22. 17 марта. С. 218.

№ 21. 13 марта, суббота.

Продолжение Журнала путешествия...

8 марта, Киев. Цесарский посланник граф Кобенцель имел счастье угощать Императрицу вечерним столом и дал бал придворным. Сего же числа прибыл из Италии принц Де Линь.

С. 200. Из Рязани, марта 4.

Минувшего февраля 14 дня в 8 городах Рязанской губернии, то есть в Пронске, Спасске, Рязске, Сапожке, Раненбурге, Донкове, Михайлове и Егорьеве открыты с приличным торжеством малые Народные училища, состоящие из 2 соединенных разрядов.

С. 207. На Никольской улице <...> у купца Тимофея Полежаева продаются вновь вышедшие книги: <...> 3) Пролог на открытие в Тамбове театра и народного училища, в представленный в день тезоименитства Ея Императорского Величества, ноября 24 дня, 1786 года. Цена 25 коп. в пер.

Повтор: № 22. 17 марта. С. 217.

¹³⁴ Вся корреспонденция из Вены в «Московских ведомостях» почему-то публиковалась в рубрике «Германия».

¹³⁵ Диттерсдорф Август Карл фон (1739–1799), австрийский композитор, скрипач, автор множества опер. «Доктор и аптекарь», опера в двух действиях на либретто Г. Штефани была поставлена в Придворной опере в Вене 11 июля 1786 г., в Москве ее постановка состоит в октябре 1788 г.

¹³⁶ Португальская певица Луиза Тоди (1753, Сетубал — 1833, Лиссабон), меццо-сопрано, пользовалась благосклонностью Екатерины II.

¹³⁷ Следующее объявление девушка Васильева дала в МВ. № 31. 17 апреля. С. 298.

№ 22. 17 марта, среда.

С. 211. Из Праги, февраля 25.

Император [Иосиф II] позволил, чтобы в продолжение поста до самого Вербного воскресенья были здесь спектакли.

С. 216. Приехавшая из Санкт-Петербурга *певица Тоди* будет петь в Редуте¹³⁸ сего марта 18, в следующий четверг, о чем господа члены Редута и извещаются.

В пятницу, марта 19, *г. Бернгард*¹³⁹ даст в Маскерадном зале Петровского театра большой вокальный и инструментальный концерт, в котором он будет играть на инструменте, донныне неизвестном, называемом Аглинское фортепиано¹⁴⁰, также и на органах, и будет играть попеременно 2 концерта, соло и фантазии собственного сочинения. Оркестр в оном концерте набран из лучших музыкантов, а управлять оным будет *г. Керцелли*. За вход каждая персона платит по 1 руб., билет же можно получить в музыкальной лавке у *г. Шоха*, также и в квартире его, 6 части, 1 квартала под № 66 в доме губернского доктора Допельмаера, насупротив церкви Алексея Митрополита, и при самом входе.

В воскресенье, марта 21, *мадам Тоди* даст в Театре последний большой вокальный и инструментальный концерт, в котором она будет петь разные арии. Билеты же можно получать от господина Тоди в доме лекаря насупротив Банковой конторы под № 298. <...>

Повтор: № 23. 20 марта. С. 224.

¹³⁸ Имеется в виду пристройка с танцевальным залом к Петровскому театру.

¹³⁹ Возможно, речь шла о Бернгарде Ансельме Вебере (1766, Мангейм — 1821, Берлин) — немецком композиторе и капельмейстере. Вебер был учеником аббата Фоглера, который в прошлые годы приезжал с концертами в Россию. О выступлениях или даже пребывании Б.А. Вебера в России ничего не известно. С 1809 г. он являлся придворным капельмейстером в Берлине.

¹⁴⁰ В конце 1750-х годов несколько немецких производителей фортепиано эмигрировали в Великобританию и стали создавать молоточковые фортепиано. Среди видных британских фабрикантов таких инструментов — Иоганн Кристоф Цумпе, Джон Бродвуд, Роберт Стодарт, Америкус Бакерс. Лондон стал крупным центром фортепианного искусства, было создано английское пианино, имевшее более полный и громкий звук, чем венское фортепиано, но на нем неудобно было исполнять повторяющиеся ноты в быстром темпе. Английское фортепиано имело 2 или 3 педали. Одна из двух педалей смещала клавиатуру вбок, и молотки ударяли по двум или только по одной из трех струн, натянутых для каждой ноты. Вторая педаль поднимала все амортизаторы. Подробнее см.: *Ripin E. M., Clutton C. The English Action // Britannica. URL: <https://goo.su/KQFnbc>; Мофа А.В. Лондонская фортепианная школа конца XVIII — начала XIX веков. Дисс. ... канд. иск. М.: Моск. гос. консерватория, 2013.*

С. 217. Продаются музыкант и перукмахер мужской и женский. О цене спросить на Тверской, в 6 части, под № 81, у живущего сержанта Чернева.

Повтор: № 23. 20 марта. С. 226 № 28. 7 апреля. С. 272.

№ 23. 20 марта, суббота.

Продолжение Журнала путешествия...

11 марта, Киев. Ея Императорское Величество в городе Старом Киве, в Софийском соборе изволила слушать обедню, которую совершал того собора протопоп Леванда¹⁴¹ с собором светского священства. По окончании литургии, представлен был пред Ея Величество протопоп Леванда, на которого сама Государыня изволила возложить золотой крест на красной ленте, жалую его...

12 марта. Ея Императорское Величество Всемиловитейшая Государыня изволила пожаловать архимандритам михайловскому Тарасию и никольскому Епифанию по 1000 руб.; да на монахов каждого ж монастыря по 1000 руб., а духовнику своему Высочайше указать изволила отпустить довольную сумму для раздачи нищим. Губернского киевского предводителя подпоручика гвардии Василия Капниста¹⁴² изволила Императрица во дворце воспринимать сына, и пожаловала младенцу табакерку в 1200 руб.

¹⁴¹ Леванда Иоанн Васильевич (1734–1814), проповедник, протоиерей Киево-Софийского собора. Сила воздействия проповедей Леванды была такова, что современники сравнивали его с св. Иоанном Златоустом: проповеди произносились в виде горячих, взволнованных монологов, с театральными выразительными жестами и слезами, вызывая у прихожан соответствующий эмоциональный отклик. Оказал сильное воздействие на композитора А.Л. Веделя, в последние годы был его духовником.

¹⁴² Капнист Василий Васильевич (1758–1823), поэт, драматург. Сопровождал императрицу в Таврическом вояже три месяца, с 2 февраля по 2 мая, во время пребывания Двора в Киве. 12 марта в Киве императрица стала восприемницей на крещении младенца, родившегося у Капнистов (Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 219–220). 13 марта Киевскому губернскому предводителю дворянства Капнисту по случаю крещения сына была пожалована табакерка в 900 руб. (сведения о стоимости табакерки в источниках разнятся!), в апреле 14 – перстень в 1000 руб. (Ведомость употребленным в расход от Кабинета вещам во время путешествия Ея Величества из Санкт-Петербурга по разным губерниям в 1787 году // Камер-фурьерский церемониальный журнал. Приложение. С. 67–68). Капнист был в родстве с архитектором Н.А. Львовым, поэтом Г.Р. Державиным (все трое были женаты на сестрах Дьяковых). В истории прославился как активный критик крепостного права и мздоимства в России (комедия «Ябеда»), как сторонник восстановления Запорожского воинства.



Ил. 18. Капнист Василий Васильевич. Гравюра А. Осипова по картине В. Л. Боровиковского.

13–14 марта. У обедни изволила быть в Печерском монастыре. Обедню совершал архиепископ греческий Никодим с духовником Ея Величества и прочим духовенством, соборне и с придворными певчими. После обедни, за пропетием многолетствия, служащие все подошли к руке. <...> Вечером был куртик, подобный прежним.

16 марта. Отослано преосвященному митрополиту Самуилу жалованный от Ея Императорского Величества клобук и крест бриллиантовый в 6000 руб., да 4000 наличными.

С. 225. *Музыкант Штеин*¹⁴³, который 12 числа сего месяца имел счастье играть с похвалою пред здешней почтенной публикой на своем Богенгаммер-фортепиано, намеревается продать сей инструмент, а притом рекомендует себя всем почтенным господам, желающим обучаться у него на клависене. Он живет на Мясницкой у часовщика Бука подле Санкт-Петербургского трактира.

Повтор: № 28. 7 апреля. С. 272. № 29. 10 апреля. С. 280.

¹⁴³ См. комментарий к МВ. 1787. № 19. С. 182.

№ 24. 24 марта, среда.**Продолжение Журнала путешествия...**

17 марта, Киев. Всемиловейшая Государыня, во втором часу пополудни, изволила выехать из дворца на смотр судов, стоящих возле Выдубицкого монастыря и приуготовленных к шествию Ея Величества по Днепру. Возвращение оттуда последовало в шестом часу.

С. 238. Г. Стабингер¹⁴⁴ чрез сие извещает желающих отдавать ему мальчиков для обучения вокальной музыке, что он их беретса содержать в своем доме и кормить. Он будет их учить музыкальной теории, познанию всех ключей и петь по-русски и по-итальянски; а для сего он будет иметь учителя итальянского языка. Есть ли также пожелают к нему присылать своих музыкантов, то он беретса их исправить и поставить на хорошую степень; а для сего будут назначены дни и часы. Он извещает, что он не берет мальчиков менее как в год, дабы чрез то мог их обучать по своему желанию. Он же обязуется доставлять ученикам музыку, которая останется навсегда у них, и господин не заплатит, как только сумму по договору за год. Помянутая школа будет весьма полезна для обучающихся; ибо выключая обыкновенных уроков, коль скоро они будут в состоянии порядочно разыгрывать, то назначатся дни для концертов, в коих будут играть все вместе, дабы их приучить не бояться и не робеть при публике. У него же *г. Стабингера* продается всякого рода музыка вокальная с русскими и итальянскими словами. Также и инструментальная; а при том можно получить две большие симфонии со многими инструментами ценою за 6 руб. Также продаются у него арии, дуэты и целые оперы; и если кто пожелает, чтоб он сочинил какого-нибудь рода музыки, то он на то предлагает свои услуги. Он живет в доме г. Торелли, учителя итальянского языка, между Среденскими и Мясницкими воротами.

Повтор: № 25. 27 марта. С. 248. № 27. 3 апреля. С. 264.

¹⁴⁴ Напомним, Матиас Стабингер – немецкий композитор, дирижер, капельмейстер Петровского театра.

№ 25. 27 марта, суббота.

С. 240–241. Из Берлина, марта 10.

Проезжающие чрез здешний город из России виртуозы, г. *Маркезини*¹⁴⁵, также г-н и г-жа *Давия*¹⁴⁶, имели честь вчера петь в комнатах королевских в чрезвычайном концерте, на котором присутствовал сам Монарх [Фридрих Вильгельм II] и принцы и принцессы Королевского дома.



Ил. 19. Виже-Лебрен М.Э. Портрет Анны Давиа Бернуцци. 1790-е

- ¹⁴⁵ Маркези Луиджи Лодовико (1754–1829), знаменитый певец-кастрат, в Петербурге гастролировал в 1785–1788 г., в 1786–1787 г. выступал в Москве. Обладал голосом мягкого тембра, виртуозной колоратурной техникой. См.: Ходорковская Е. С. Маркези // Музыкальный Петербург. Кн. 2. С. 176–177.
- ¹⁴⁶ Анна Давиа Бернуцци (1743–1811), итальянская оперная певица (сопрано), дебютировала в 1761-м в Амстердаме в Итальянской опере, там стала считаться «звездой». В 1776 году выступала в Варшаве, где сблизилась с гетманом Михаилом Казимиром Огинским, выступала в слонимском театре. С 1782 (по другим данным в конце 1779 – начале 1780 г.) по 1787 работала в Петербурге. В итальянской труппе получала жалованье 2800 руб. в год. Ходатайствовала об увольнении со службы 1 декабря 1784, что дало многим историкам определять дату ее отъезда из России как 1785 год. 1 апреля 1785 года ею был заключен с Дирекцией театров новый контракт на 3 года (по 1 апреля 1788) с оплатой 3300 руб. в год, помимо сумм с ежегодного бенефиса и 500 руб. «вояжных» денег. «Первая певица оперы буфф и вторая певица серьезной оперы» – такая характеристика певицы присутствует в Архиве Дирекции Императорских театров. Первый муж певицы был торговец, второй, судя по всему, певец, сопровождал ее в поездках. См.: Архив Дирекции Императорских театров. Сост. В.П. Погожевым, А.Е. Молчановым и К.А. Петровым. Вып. 1. Отдел III. СПб., 1892. С. 66.

С. 243. Из Швейцарии, марта 1.

За несколько недель один комедиант в Женеве заколот другого на поединке. Виноватый тотчас взят был под стражу. А как он между тем в самый тот день должен был играть главную роль в одной комедии, то директор сей труппы истребовал от Совета позволения привести арестованного актера под стражей в Театр, дабы он мог играть в комедии. В самой середине представленной пьесы актер убежал побочными дверями и избавился от заслуженного им наказания.

С. 244. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующую среду, марта 31, откроется Театр для годовых лож спектаклем № 30, в котором представлена будет большая комедия *Мизантроп*¹⁴⁷, а после нее балет *Арлекин, рождающийся из устрицы*¹⁴⁸.

Повтор: № 25. 27 марта. С. 254.

В пятницу, апреля 2, представлена будет большая опера *Сбитеньщик*, а после нее балет *Влюбленный офицер*.

Повтор: № 25. 27 марта. С. 254.

С. 245. Содержатель главного Голландского музыкального магазина *Иван Шох* уведомляет сим почтенную публику, что он перевел свою лавку в дом московского купца Ивана Яковлевича Грезенкова, что на Ильинке¹⁴⁹, и что он продает нижеследующие новопривезенные товары за умеренную цену, как то: итальянские, немецкие, аглинские скрипки, альты, виолончели и контрбасы, виоль да гамбы¹⁵⁰, виоль д'амуры, флейтраверсы, кларинеты, фаготы, габои, валторны машинные и без машин, трубы с машинами и без машин, флейт-октавы, флейт-терции, флейт-дамуры¹⁵¹, флейт-дузы, политары большие и маленькие, тамбурены, или бубны, тарелки, треугольники (sic!), серпантины¹⁵², Аглинские охотничьи и почтовые рожки¹⁵³,

¹⁴⁷ Мизантроп, или Нелюдим, комедия в 5 действиях Ж.-Б. Мольера. Пер. с франц. И.П. Елагина. Изд.: М., 1788.

¹⁴⁸ О балете никаких сведений у историков нет. Он был поставлен, судя по всему, в 1786 году, возможно, балетмейстером Ф. Морелли.

¹⁴⁹ Дом Ивана Яковлевича Грезенкова на Ильинке в 1784 г. был перестроен в трехэтажный каменный особняк с полуротондой на углу.

¹⁵⁰ Виола да гамба — струнный смычковый музыкальный инструмент, предшественник виолончели. На инструменте играли сидя, держа инструмент между ног или положив боком на бедро (с последней позицией связано название).

¹⁵¹ Альтовая флейта или флейта меццо-сопрано. Занимает по размеру промежуточное положение между концертной в С и альтовой флейтой в G.

¹⁵² Имелись в виду серпенты, предки ряда медных духовых инструментов. Инструмент имел 6 отверстий (в виде двух групп 3+3).

¹⁵³ Почтовый рожок — бесклапанный цилиндрический медный духовой

бассет-горны¹⁵⁴, роговую музыку, состоящую из 11, 21 и 42 рогов, с клапанами, морские трубы, парижские педальные арфы, вызолоченные и без золота, мандолины, бандуры, цитры, разных сортов органчики, большие камерные органы со многими переменами и весьма хорошего тона, позитивы, деланные наиславнейшими мастерами, аглинские фортепианы с педалами и без педалов, дорожные фортепианы маленькие, клавикорды, клависины (sic!), спинеты¹⁵⁵, фортепиано в форме камода, новоизобретенный инструмент, называемый богенгаммер-фортепано, то есть фортепиано с скрипкою, еще фортепианы с флейтами, органами, кларинетами и фаготами, струны всяких сортов, подставки, сурдины, растры, канифоли, камыш, растрованную голландскую и итальянскую бумагу, также и новейшего сочинения ноты для всяких родов инструментов и для пения.

Повтор: № 25. 27 марта. С. 255. № 27. 3 апреля. С. 263. № 36. 5 мая. С. 342 («новопривезенные фортопиано с флейтами, органами, фаготами, кларнетами, кресцендом, фортопианы в форме шкапа, позитивы, большие органы, нового изобретения инструмент, называемый богенгаммер-фортепано, то есть фортепиано с скрипкою, который имеет весьма на скрипку похожий тон. Тут же можно найти все к музыке принадлежащие вещи»). № 37. 8 мая. С. 350. № 38. 12 мая. С. 358. № 87. 30 октября. С. 823 («большие английские органы со многими переменами, <...> каретные фортепиано, <...> в форме камода с туалетом, цитры с клависами, <...> органы, которые вертят, новой инвенции фаготы, <...> роговая музыка, состоящая из 21 рога, <...> турецкие бубны, барабаны, <...> французские арфы с педалами и без педалов, разных разборов смычки, итальянские струны на все инструменты, <...> нотная бумага... сочинения, о коих раздаваться будут каталоги безденежно. В оной же лавке продаются разных сортов эстампы, также и французские визитные билеты»). № 88. 3 ноября. С. 834. № 89. 6 ноября. С. 844.

инструмент, похожий на валторну, предшественник натуральной трубы.

¹⁵⁴ Бассетгорн (букв. — басовый горн), деревянный духовой инструмент, разновидность кларнета. Появился во второй половине XVIII века. В 1782 году инструмент был усовершенствован мастером Теодором Лотцем. Скорее всего, именно эта разновидность и продавалась у Щоха.

¹⁵⁵ Спинет — английская разновидность клавесина. Имел прямоугольную или многоугольную форму и мануал небольших размеров.



Ил. 20. Молоточковое фортепиано И. Цумпе из коллекции Павловского дворца, принадлежало великой княгине Марии Федоровне

№ 26. 31 марта, среда.

Продолжение Журнала путешествия...

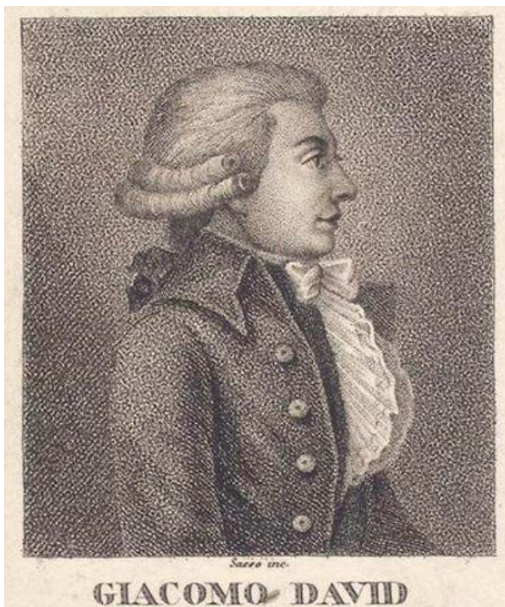
20 марта, Киев. День Вербной субботы. Вербу носили с церемониею студенты в Братский монастырь.

21 марта. Ея Величество, прибыв в двенадцатом часу в Печерскую церковь к обедне, ...высочайше указать изволила наместника Печерского монастыря поставить в архимандриты <...> По окончании обедни и по прибытии во дворец жалованы кавалерами ордена Святой Екатерины графиня Александра Васильевна Браницкая и графиня Мнишкина, да послана такая же лента супруге Александра Александровича Нарышкина в Санктпетербург¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Александр Александрович Нарышкин (1726–1795) – троюродный брат императрицы Елизаветы Петровны, видный царедворец из рода Нарышкиных. Его супругой была Анна Никитична Румянцева, родственница фельдмаршала П.А. Румянцева-Задунайского. В 1750-е годы она была дружна с императрицей Екатериной II, при её содействии устраивались свидания великой княгини со С.А. Понятовским, будущим польским королем.

С. 254. Из Италии, февраля 27.

Семнадцатого числа сего месяца славный *тенорист Давид*¹⁵⁷ дал в Неаполе концерт в Сент-Карлском театре и собрал в оном 1640 червонцев, в то число Королевская фамилия¹⁵⁸ пожаловала 600 червонцев.



Ил. 21. Певец Джакомо Давид. Гравюра XVIII в.

№ 27. 3 апреля, суббота.

С. 258. Из Вены, марта 10.

Певица при здешней опере, *девица Кавальери*¹⁵⁹, получила в прибавок к своему жалованью 100 червонцев.

¹⁵⁷ Давид Джакомо (1750, Пресеццо – 1830, Бергамо) – ведущий итальянский тенор того времени. Его карьера началась в 1770-х, выступал в ведущих театрах Италии: театре Реджо в Турине, театре Сан-Карло в Неаполе, театре Сан-Бенедетто в Венеции и др.

¹⁵⁸ До 1799 года королем в Неаполе был Фердинанд IV.

¹⁵⁹ Кавальери Катерина Магдалена Джузеппа (18 марта 1755 – 30 июня 1801), сопрано, обучалась вокалу у А. Сальери. Ее дебют состоялся в Вене в 1775 году. Для ее голоса предназначали партии не только А. Сальери, И. Умлауф, но и В.А. Моцарт (мадемуазель Зильберкланг в «Директоре театра», Констанца в «Похищении из сераля», Эльвира в «Дон Жуане»).



Ил. 22. Катерина Кавальери на сцене, 1779 г.

С. 262. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, апреля 4, представлена будет новая большая опера, которая на здешнем театре никогда еще не была играна, называемая *Притворная любовница*¹⁶⁰, а после нее балет *Обманутый жених*, по окончании же маскарад.

¹⁶⁰ Мнимая любовница (La finta amante), либретто Дж.Б. Касти (?), музыка Дж. Паизиелло, комическая опера в 2 действиях, написанная для официальной встречи Екатерины II и австрийского императора Иосифа II в Могилёве в 1780 году. Либретто издано: *Притворная любовница, комическая опера / Представленная в присутствии Ея Императорского величества* [в 1780 г.]; Перевел с французского Павел Голенищев Кутузов. СПб.: Тип. Мор. шляхет. кадет. корпуса, [1780?]. 47 с. (РГБИ, Рос. Гос. б-ка искусств).

№ 28. 7 апреля, среда.

С. 270. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет большая новая комедия, которая на здешнем театре никогда еще не была играна, называемая *Корзина с бельем*, а после нее малая опера *Тига*¹⁶¹. — Спектакли с сего числа продолжаться будут в каждую неделю по 2 раза, то есть по средам и воскресеньям.

Мадам Тоди имеет честь известить почтенную публику, что она намерена дать в будущую пятницу, апреля 16, в Петровском театре большую музыкальную драму, в которой она будет играть и петь. В сем спектакле будут разные новые балеты с хорами певчих, принадлежащими к оной драме, о чем пространнее чрез особые объявления дано будет знать. — Сию драму, переведенную на российский язык и напечатанную, можно получить в конторе театра за день до представления.

Повтор: № 29. 10 апреля. С. 278. № 30. 14 апреля. С. 288 («представлена будет малая комедия Выдуманный клад»).

№ 29. 10 апреля, суббота.

Продолжение Журнала путешествия...

27 марта, Киев. В четвертом часу пополудни, по данному из трех пушек сигналу, придворные кавалеры съехались во дворец, и после полуночи, в первом часу прибыли с Государынею в большую Печерскую церковь, где совершена была всенощная, и вслед за оной обедня (до шестого часа) преосвященным Виктором.

28 марта. У вечерни Императрица изволила быть в Софийском соборе, где преосвященный митрополит Самуил, а потом протопоп Леванда говорили краткие речи.

29 марта. От сего дня дозволено... разными гульбищами перед дворцом пользоваться безденежно всю Светлую неделю.

30 марта. Императрица к обеду изволила поехать в Богословский монастырь, что на Подоле. Вечером был бал во дворце.

[По воспоминаниям придворной дамы польского короля Урсулы Мнишек: Данный во вторник придворный бал в Киеве не был слишком блистателен... Мы явились около двенадцати часов; но до обеда Императрица занята была своим портретом. Портрет Императрицы рисован талантливым русским крепостным

¹⁶¹ Тига, малая опера. Сведения об авторах отсутствуют. В репертуаре Петровского театра с сентября 1782 года.



Ил. 23. Портрет Екатерины II в дорожном костюме. 1787 г. Худ. М. Шибанов

человеком князя Потемкина, который отпустил его на волю при первой черте начатого им портрета]¹⁶².

С. 278. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, апреля 11, представлена будет большая опера *Баба Яга* и балет, а по окончании спектакля будет последний маскарад.

С. 281. Желающие обучать мальчиков петь и российской грамоте <...> могут явиться на Никитской, в 8 части, 3 квартала, под № 290, у самого господина.

Повтор: № 32. 21 апреля. С. 306. № 33. 24 апреля. С. 316.

¹⁶² Речь идет о Михаиле Шибанове (? – после 1789), крепостном художнике Г.А. Потемкина (по другой версии художник происходил из крепостных адмирала Г.А. Спиридова). В качестве «живописца его светлости князя Потемкина» он сопровождал императрицу во время крымского путешествия 1787 года. Портрет государыне пришелся по душе, она не раз заказывала с него как живописные, так и миниатюрные копии. Исследователи считают, что Шибанов с 1783 года – «вольный живописец». См.: [Мнишек У., Urszula Mniszchowa]. Дневник, веденный во время пребывания Императрицы Екатерины II в Каневе, одною из придворных дам короля Станислава-Августа // [Полетико А.] Записки о пребывании императрицы Екатерины Второй в Киеве в 1787 году и о свидании Ея с Станиславом-Августом, королем польским. СПб., 1843. С. 28–29.

Желающие принять валторниста к музыке и обучению людей, могут сыскать за Арбатскими воротами, 1 квартала, под № 94, в приходе Николы на Песках, в доме Грибоедовой.

Повтор: № 32. 21 апреля. С. 306. № 33. 24 апреля. С. 316.

№ 30. 14 апреля, среда.

Продолжение Журнала путешествия...

1 апреля, Киев. Сегодня придворные с разными припасами начали партиями отправляться в дорогу к Кременчугу.

4 апреля. Сегодня поутру выехал к Его Величеству королю польскому в город Канев обер-шталмейстер и кавалер Лев Александрович Нарышкин. Слышно, что Ея Величество изволит выехать из Киева на судах в Херсон сего месяца 26 числа.

С. 288. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет во второй раз большая опера *Притворная любовница*, а после нее балет *Дон Жуан*¹⁶³.

№ 31. 17 апреля, суббота.

С. 295. Любопытные известия. Нечто о театральных новостях в Париже.

Как по причине неприбытия последней почты с иностранными газетами остается у нас еще несколько свободного места, то для наполнения онаго чем-либо приятным, не за излишним почтением сообщить почтенной публике нечто для опыту о новых театральных пьесах, представляемых на знатнейших парижских театрах, оставляя себе свободу, сообщать о том и впоследствии, ежели сие благоугодно будет нашим читателям.

Осьмого января 1787 года играна была в Париже в первый раз, на так называемом Итальянском театре, комедия *Le mariage singulier*, то есть *Странная женитьба*, в одном действии, писанная прозою и с песнями, сочинения г. *Фаварта-сына*¹⁶⁴. <...> Обе невесты, дабы понравиться жениху, поют куплеты, весьма приличные их характеру и описывающие и ту, и другую. Вероятно, что старик, который находит в них приятности и дарования, свойственные разности их первого воспитания, предпочел бы маленькую крестьянку, ежели б сестра его не привела третью девочку, которая одержала победу над обеими

¹⁶³ Дон Жуан, балет, сочинения И. Морелли (то есть его постановка), впервые был показан москвичам 22 сентября 1786 г. См. комментарии: МВ. 1786. № 75. С. 662.

¹⁶⁴ Возможно, речь шла об актере Шарле-Никола Фаваре, сыне знаменитого французского драматурга Шарля Симона Фавара, автора либретто многих комических опер и театральных пьес.

своими соперницами, спев бравур-арию с таким совершенством, которое покорило совершенно старого Селадона. Вкус его к сему роду арий, способных обнаруживать все прелести гибкого голоса и всю великость дарований искусного композитора, решил в пользу сей третьей требовательницы, которая и учинилась его женой...

Главное основание сей драматической безделки показалось публике весьма слабым, а связь сцен не смогла стоять сочинителю большого искусства. Единственный же предмет его был по-видимому тот, чтобы составить маленькую басню, в которой он мог бы дать блеснуть одной молодой актрисе Итальянского театра, которая с некоторого времени заслужила удивление от публики по причине ее легкого и прекрасного голоса и приводящей в изумление чистоты ее пения и ударений. (Продолжение будет впредь).

С. 296. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, апреля 18, представлена будет во второй раз комедия *Корзинка с бельем*, а после нее малая опера *Черевички*¹⁶⁵.

С. 298. Желаящие слушать из платы девицу, знающую играть и обучать на клавикордах, на гусях, на лютне и бандоре (sic!), могут ее найти в Зарядье у Мытного двора, в доме Ивана Ларионовича Климова, под № 104¹⁶⁶.

Повтор: № 33. 24 апреля. С. 316. № 34. 28 апреля. С. 326.

№ 32. 21 апреля, среда.

Продолжение Журнала путешествия...

11 апреля. Императрица изволила на Подоле, в большой церкви Братского монастыря, слушать обедню, куда от дворца провожали мещане молодые, особливо на таковой случай назначенные... Студенты же, в четыре ряда по обе стороны от монастырской братии до самой церкви пели во время проезда Государыни концерты... По окончании ехала со всеми кавалерами и придворными к магистрату, где общество купцов и мещан города Киева имело счастье угощать обеденным столом на 65 кувертов. У графа Петра Александровича [Румянцева] на сей случай взят серебряный с позолотою целый сервиз с разными приборами. Во время стола палили из шести пушек, нарочно туда привезенных, а по окончании всего ... для всех хорошо одетых как мужчин, так и женщин открыт был вольный бал в магистрате при духовой музыке, с разными танцами... Сего же дня Государыня

¹⁶⁵ Черевички, комическая опера в 1 действии, музыка Э.Р. Дуни, текст М.Ж. Седена, пер. с франц. В.А. Левшина.

¹⁶⁶ Девицу звали Александра Васильева. Она второй раз подавала объявление в газете. См. объявление МВ. 1787. № 20. С. 199.

отослала к королю польскому в подарок верховую хорошую лошадь. Вечером был во дворце куртик одинаковой, как и прежние.

С. 301. Из Берлина, апреля 3.

Директор театра в Риге, г. Кох¹⁶⁷, который недавно жил несколько времени в Берлине, заслужил здесь чрезвычайную похвалу в комедии *Minna von Barnheim*¹⁶⁸, в которой он играл роль майора Тельгейма. А как и директор здешнего спектакля г. Деббелин¹⁶⁹, играл при сем случае роль Вахмистра и оба они действовали мастерски, то комедия сия играна здесь три раза сряду по всеобщему требованию публики, и чаятельно она потребована б была и еще несколько раз, если б



Ил. 24. Портрет Анны
Амалии Прусской.
Худ. А. Пэн

- ¹⁶⁷ Кох Генрих Готфрид после смерти директора театра в Берлине Карла Шуха 3 января 1775 года занял его место, но 10 июня того же года скончался. Директором театра стал К.Т. Дебелин. О деятельности Коха и Дебелина в Риге ничего не известно.
- ¹⁶⁸ Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье, комедия в 5 действиях Г.Э. Лессинга (1767).
- ¹⁶⁹ Дёбелин Карл Теофил (1727–1793), немецкий актер, режиссер. В 1786 г. работал в Берлине, в театре Фридриха Вильгельма II, но в 1787 г. вышел в отставку. Сведения за период 1787–1793 г. его биографы не приводят. По-видимому, он переехал в Ригу, где возобновил постановку комедии Лессинга.

случившийся при Дворе нашем траур по кончине принцессы Амалии¹⁷⁰ не воспрепятствовал.

С. 304. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет большая драма, называемая *Титово милосердие* с балетами и хорами певчих¹⁷¹.

В пятницу, апреля 23, *мадам Тоди* имеет честь представить во второй раз музыкальную драму, называемую *Полигимния*, с балетами и хорами певчих¹⁷². При сей драме представлена будет малая пьеса *Взаимный опыт*¹⁷³.

№ 33. 24 апреля, суббота.

Продолжение Журнала путешествия...

18 апреля, Киев. Императрица изволила слушать обедню в большой церкви Печерского монастыря. Духовник Ея Величества представил сегодня сделанные по именному повелению на всех Печерских святых угодников покрывала и убранства. Во дворце на балу ничего не случилось. Галеры и суда к плаванию совсем уже готовы... Прежде расположено было плавание по Днепру только до Новых Кайдак, а теперь угодно императрице, чтобы не много проехать сухим путем, покуда галеры и все суда переправятся через пороги. Потом следовать водою по Днепру в самый Херсон.

С. 311. Из Берлина, апреля 7.

Девушка Крукс из Баварии, имеющая токмо 13 лет от рождения своего, имела честь играть на скрипке пред Его Величеством, королем [Максимилианом I], и приобрела как от Монарха, так и от публики, пред которой она играла в концертной зале города Парижа, также, как и в концерте любителей музыки, отличную похвалу. Она отправилась отсюда в Лейпциг.

¹⁷⁰ Анна Амалия Прусская, сестра Фридриха Великого (9 ноября 1723 – 30 марта 1787, Берлин). Музыкально одаренная принцесса начала заниматься композицией в 21 год, брала уроки у И.Ф. Кирнбергера. Она играла на клавесине, флейте, лютне, органе и скрипке. В своих сочинениях пыталась ориентироваться на И.С. Баха. Сочиняла Анна Амалия кантаты, хоралы, марши и камерно-инструментальную музыку (сонаты, трио).

¹⁷¹ *Титово милосердие*, трагедия в 3 действиях с хорами и балетами Я.Б. Княжнина. СПб., 1787. Премьера была в апреле 1786 года.

¹⁷² Луиза Тоди выступала в опере своего мужа «*Полигимния*», в которой она сама являлась соавтором. Опера была сочинена и посвящена императрице. На премьере Тоди пела вместе со знаменитым кастратом Луиджи Маркези.

¹⁷³ *Взаимный опыт*, комедия в 1 действии М.А. Леграна. Пер с франц. Изд.: СПб., 1779.

О новых модах в Париже. Модные головные уборы суть теперь чепцы à la Randon, кои обязаны своим существованием отличному вкусу славной здешней актрисы, *девицы Контат*, которая и прежде сего выдумала чепцы à la Susanne, à la Figaro и многие другие, и которая играла в таком уборе роль г-жи Рандан в новой комедии г. Монвеля, называемой *Les Amours de Bayard*¹⁷⁴.

С. 312. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, апреля 25, представлена будет большая опера *Счастливая тоня*, а после нее балет.

С. 315. Высокопочтенной публике чрез сие извещается, что желающие видеть изящную и самыми знатоками превозносимую статую покойного короля прусского Фридриха II во весь его рост, которая привезена из Берлина и облечена в те платья, какие Его Величество носить изволил¹⁷⁵, благоволят приходить в дом князя Николая



Ил. 25. Фридрих Великий.
Скульптор И. Г. Шадов

- ¹⁷⁴ Любовь Баярда, или Рыцарь без страха и упрека, героическая комедия в 4 действиях Жака-Мари Буте де Монвеля, французского актера и драматурга, с 1770 года работавшего в Комеди Франсез.
- ¹⁷⁵ Одна из первых статуй Фридриха Великого могла быть изготовлена в 1787 году скульптором Иоганном Экштейном (1735–1817) для дворца Сан-Суси по сделанной им же посмертной маске короля (не сохранилась). Статую королю мог создать скульптор Жан Пьер Антуан Тассар (1727–1788), возглавлявший придворные скульптурные мастерские в те годы. Известную статую королю изваял в 1793 году Иоганн Готфрид Шадов (1764–1850), ученик Тассара, придворный королевский скульптор, статуя была установлена в польском Щецине (см. иллюстрацию).

Ивановича Одоевского¹⁷⁶, в городе, ежедневно от 9 часов утра до 8 часов вечера. Статуя же представляет Его Величество возвращающегося с парадного места в свои покои, и разбирающего полученные за время отбытия его прошения, дабы дать на оные повеления. За вход платят частные люди по 1 руб., а знатные особы по своему соизволению.

Повтор: № 35. 1 мая. С. 334. № 36. 5 мая. С. 342. № 37. 8 мая. С. 350. № 38. 12 мая. С. 358. № 48. 16 июня. С. 446.

№ 34. 28 апреля, среда.

С. 321. Любопытные известия. Продолжение о новостях театральных в Париже.

Января 11 сего года представлена была на Итальянском театре в первый раз комедия *Les Dettes*, то есть *Долги*, в 2 действиях, писанная прозой и с маленькими ариями. Слова сочинения г. *Форжота*, а музыка г. *Шампейня*¹⁷⁷. Содержание ее <...> Сие первое действие принесло публике великое удовольствие, оно весьма весело и, хотя в некоторых местах и погрешает противу связи, однако ж оно тем не менее любопытно и привлекательно. Второе же действие весьма длинно и развязка медлительна. О музыке должно сказать, что она имеет в себе многие достоинства, как то: тонкость, приятность, комическую веселость, аккомпанирования соответствующие главному пению и выходы инструментов, которые предуготовляют, поддерживают или дополняют драматические намерения поющих лиц. Вообще, в рассуждении сей пьесы можно было бы сделать некоторые малые

¹⁷⁶ Князь Одоевский Николай Иванович (1739–1798) в молодости участвовал в перевороте 1762 года, за что получил чин полковника; участник русско-турецкой войны. С 1778 года в отставке, владел двором в Москве, доставшемся ему от отца Ивана Васильевича Одоевского.

¹⁷⁷ Текст комедии был издан: *Les Dettes: Comédie en 2 actes et en prose, mêlée d'ariettes / Les paroles sont de m. Forgeot; La musique est de m. Champein. Paris: Delalain, 1787 (РГБ)*. На титуле издания указано, что премьера состоялась 8 января 1787. Николай-Жюльен Форжо (июль 1758, Париж – 4 апреля 1798) – французский либреттист, литератор и драматург. Среди нескольких пьес, поставленных в разных театрах, запомнилась только двухактная опера с ариеттами «Долги». Станислас Шампейн (19 ноября 1753 – 19 сентября 1830) был известным композитором и политиком, членом Института Франции. В его творчестве несколько опер и комедий с музыкой («Французский солдат», 1779, «Меломания», 1781, «Долги», 1787, «Новый Дон Кихот», 1789, «Лоретта», 1807). Кабинет-секретарь Екатерины II А.В. Храповицкий в 1790 г. переделал либретто «Меломании» Форжо в оперу «Песнолюбие», она с успехом шла в Петербурге с музыкой В. Мартина-и-Солера.

критические замечания, ежели б не благоразумнее и не справедливее было сказать с Горацием: Non ego paucis ossendar maculis, то есть: Не должно оскорбляться малыми недостатками!



Ил. 26. Композитор
Станислас Шампейн

С. 322. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет большая драма *Зоя*¹⁷⁸ и балет *Венера и Адонис*¹⁷⁹.

Отъезжающие. Итальянец *Савиери Тоди* с женою *Луизою Тоди* и служителем *Яковом Мидкистом* отъезжает за границу, живет 5 части, 4 квартала в доме лекаря *Леке*¹⁸⁰.

Повтор: № 35. 1 мая. С. 332. № 36. 5 мая. С. 340.

¹⁷⁸ *Зоя*, драма в 3 действиях Л.С. Мерсье, пер. с франц. А.Ф. Малиновского. М., 1789.

¹⁷⁹ Существует опера «Венера и Адонис», написанная Анри Демаре на либретто Жана Батиста Руссо. Скорее всего, балет, как и опера использовал сюжет из X книги «Метаморфоз» Овидия. Сведения о постановке балета не сохранились.

¹⁸⁰ В энциклопедиях, в частности в Википедии, неточная информация, что певица Луиза Тоди выступала в России до 1788 года.

№ 35. 1 мая, суббота.**Продолжение Журнала путешествия...**

19 апреля, Киев. В этот день было приуготовление к отъезду на судах и отправлен вперед один флотский генерал в Кременчуг.

21 апреля. В девять часов поутру, перед обеднею, розданы были графом Александром Андреевичем Безбородко перстни и табакерки, пожалованные от Ея Величества, а в одиннадцатом часу Императрица, для слушания обедни, изволила приехать в соборную Софийскую церковь, где, по окончании литургии, протопоп Леванда говорил краткую речь.

Перед дворцом на площади [в честь дня рождения императрицы. — А. Л.-Е.] поставлены были чаны с вином, медом и пивом, да повешены около гульбищ белый хлеб и разные рыбы, а на сделанных к тому нарочно столиках положены были на всех жареные мяса, яблоки, сливы и прочие съестные припасы для народа.

В этот же день от Императрицы пожалованы в чины, из известных особ, граф Илья Андреевич Безбородко, <...> статским советником Николай Александрович Львов и Василий Васильевич Кочубей... Роздано подарков разных цен в 52000 руб. Вечером был во дворце бал, а перед оным великолепный фейерверк, сделанный графом Румянцевым в 35000 руб. Во время онаго народ кричал громким голосом: ура, ура! Сего же дня на Подоле в магистрате вольный бал, с обеденным столом, после онаго танцовали по духовой музыке Петра Александровича¹⁸¹.

С. 327. В Москве, мая 1.

Минувшего апреля 26, то есть накануне высокотожественного дня рождения Его Императорского Высочества, <...> князя Константина Павловича¹⁸² [совершалось торжественное] всенощное бдение в большом Успенском соборе <...> В сей знаменитый день Главнокомандующий угощал знатнейших, как духовных, так и светских особ на 55 кувертах обеденным столом, во время которого играла инструментальная музыка.

Императорский Московский Воспитательный Дом [праздновал 21 апреля] день рождения Ея Императорского Величества. Пополудни же в 5 часов в галерею собралось немалое количество обоего пола знаменитых особ, дворянства и граждан, играна была

¹⁸¹ Игравшая на балах духовая музыка — это, вероятнее всего, роговой оркестр П.А. Румянцева.

¹⁸² Великий князь Константин Павлович родился 27 апреля 1779 года.



Ил. 27. Воспитательный дом в Москве, 1800-е. Худ. Ф.Я. Алексеев

воспитанниками Дома музыка на разных инструментах и говорены были ими же на российском, французском, немецком и латинском языках речи¹⁸³...

¹⁸³ Девочек и мальчиков Воспитательного дома активно обучали музыке, подготавливая из них актерский и балетный состав для Петровского театра. Московский императорский воспитательный дом был открыт по инициативе И.И. Бецкого в 1764 г., здание выстроено Карлом Бланком. Крупнейшими жертвователями в пользу воспитанников были императрица (передала в фонд 100 000 руб. одновременно и 50 000 в виде ежегодных отчислений), П.А. Демидов передал на учреждение Родильного института при Воспитательном доме 200 000 руб., Бецкой внёс 162 995 руб. Воспитательный дом управлялся Опекунским советом и финансировался частными пожертвованиями и налогами – четвертью сбора с публичных позорищ. В 1772 году антрепренер Петровского театра М. Меддокс открыл в Воспитательном доме театральную студию. Одарённые воспитанники продолжали образование в Императорском московском университете, Академии художеств, а 180 человек были отправлены для обучения в Европу. См.: Старикова Л.М. К 250-летию основания Московского публичного регулярного театра // Pro Memoria. 2015. № 3–4. С. 300–336.



Ил. 28. Опекунский совет на Солянке. 1820-е годы

С. 332. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, мая 2, представлена будет большая опера *Земира и Азор* и балет.

№ 36. 5 мая, среда.

С. 340. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующий четверг, мая 6, представлена будет большая опера *Сбитеньщик* и балет.

№ 37. 8 мая, суббота.

С. 346–347. Продолжение о Театральных новостях в Париже.

Февраля 1 числа сего года представлена была в первый раз на Театре Королевской академии музыки новая опера *Oedipe à Colonne*, то есть *Эдип в Колонне*, в 3 действиях; стихи г. Гвильярда, а музыка сочинения недавно умершего славного композитора г. Саккини¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Эдип в Колоне, последняя опера в 3 действиях Антонио Саккини (14 июня 1730, Флоренция — 6 октября 1786, Париж), либретто Н.-Ф. Гийяра (по Софоклу). Премьера состоялась в Версале 4 января 1786 года, присутствовали король Людовик XVI и королева Мария-Антуанетта. Считается, что сочинение на премьере успеха не имело, это могло ускорить кончину автора. Представление 1 февраля 1787 г. принесло опере признание публики.

Содержание ее, взятое из древней Греческой истории, есть следующее:

Полинис, один из сыновей Эдипа, должен был разделять с братом своим Этеоклом престол Фивский, изгнав онаго несчастного принца (Эдипа), который был жертвой определения судеб, убил отца своего Лаия и женился на матери своей Иокасте, не зная ни первого, ни последнюю. Но Этеокл, царствовав один год, не захотел уступить ни другой престол брату, который обратился к Тезею, афинскому королю, просить у него помощи. Тезей, полюбив сего принца, обещает дать ему в замужество дочь свою и идти освобождать Фивы.

Опера начинается в ту минуту, когда Тезей, согласившись отдать за Полиниса дочь свою Эрифилу, увещевает воинов помочь будущему зятю. Первое действие происходит пред храмом Эвменид, божеств охранительных Аттики, но страшных, и к коим злодеяние не дерзает приближаться. Тезей советует зятю своему умиловить их жертвоприношениями, но Полинис, раздираемый грызениями совести, опасается всего от гнева их и признается Тезею в преступлении своем противу отца, которого он не принял в свои владения, когда он управлял ими. Тезей, видя его раскаяние, надеется, что богини тронуты будут оным. Им приносится жертва и они вопрошаются об успехе предпринимаемого дела, но самые несчастные предвещения изъявляют их гнев. Храм их растворяется и показывает самих их в грозном виде. Народ, устрешенный сим, убегает, оказывая знаки величайшего страха.

Полинис, обуреваемый еще более прежнего угрызениями, открывает второе действие и видит сходящего с горы слепого старца, провожаемого младою девицею. Он узнает в последней сестру свою Антигону, а в старике отца своего Эдипа, который лишил себя, как известно из истории, зрения, дабы наказать себя за свои неумышленные преступления. Полинис не может сносить терпеливо их присутствия. Эдип останавливается, утомленный от дальнего пути, а между тем рассказывает все свои несчастья дочери, которая старается его утешить. Он оказывает желание умереть, но дочь его удерживая от такого страшного предприятия, уверяет, что счастье служить ему кажется ей предпочтительнее владычества над целым миром. Эдип вопрошает потом ее: где они? Описание места приводит ему на память прискорбные напоминания и предает его отчаянию. Он мнит видеть стезю, на которой убил своего отца, храм, где взял в супружество мать свою, он принимает дочь свою за Иокасту, за Полиниса; наконец успокаивается, узнав ее опять. Жители Колоннские приходят и, видя чужестранца на земле, посвященной эвменидам, и на которой никому не позволено останавливаться, хотят его прогнать. Они вопрошают, кто он таков? Дрожащая Антигона отвечает,

что он есть несчастный человек и что уже сего открытия довольно для них. Однако они желают, чтобы он сам говорил. Его смятение, его состояние открывают им, что сей несчастный есть Эдип, и ярость народа, который почитает Эдипа врагом людей и богов, умножается. В самое сие время является Тезей, укрощает гнев народа и принимает Эдипа под свое покровительство.

В третьем действии Полинис, возвращенный к добродетели возвещает сестре своей, что волнующийся народ обвиняет Эдипа в своих неблагополучиях и требует, чтобы он пожертвован был эвменидам, что единое бегство может избавить их от ярости народной. Он чувствует в то же время, что помощь сестры недостаточна отцу его и предлагает, ежели только может он получить прощение себе, разделять попечения своей сестры и отказаться от своего мщения, от престола и даже от руки своей невесты. Тезей приводит потом Эдипа, который узнает Полиниса, бросившегося к его ногам и молящего его о прощении. Эдип остается долго непреклонным, не признает Полиниса за сына своего, проклиная его и желает ему всех несчастий. Полинис принимает все сие с твердостью и желает, чтобы ад изобрел новые мучения, лишь бы только оные достаточны были к его наказанию, что он, при последнем своем издыхании, мог увидеть отца своего. Антигона сопрягает свои просьбы с просьбами брата своего. Эдип колеблется, природа вопиет, надежда видеть раскающегося сына довершает преклонить его к прощенью. Он прощает. Первый жрец выходит из храма и объявляет, что небо тронута их раскаянием. Брак Полиниса не находит более себе препятствий. Эдип утверждает его и благословляет. Народ изъявляет радость свою.

Сия опера принята была от публики с величайшей похвалой. Стихотворение найдено весьма привлекательным и приводящим в чувствительность, а музыка, содержащая в себе множество возвышенных красот, слушана и одобряема была с восхищением.

С. 348. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, мая 9, представлена будет малая пьеса *Влюбленный слепец*¹⁸⁵, а после оной большая опера *Притворная любовница*.

¹⁸⁵ Влюбленный слепец, комедия в одном действии И.Я. Соколова. М.: Театр. тип., у Хр. Клаудия, 1784.

Почтенные члены Редута чрез сие уведомляются, что редуты в Маскерадном зале прекращаются, а начнутся Воксалы мая 17, то есть в понедельник¹⁸⁶.

С. 350. Некоторая Мадам желает приняться учить по-французски и по-немецки, играть на фортепиано, генерал-басе и петь, но в деревню не едет. Спросить о ней в доме генерала Высоцкого в Новой слободе на Дмитровке, в приходе Пимена.

Повтор: № 40. 19 мая. С. 376. № 41. 22 мая. С. 385.

№ 38. 12 мая, среда.

Продолжение Журнала путешествия...

22 апреля, Киев. В десятом часу поутру Императрица изволила в большой Печерской церкви поклоняться святым мощам при колокольном звоне и пушечной пальбе. При выезде из Печерской крепости встречал Ея Величество лейб-кирасирский полк с литаврами. Потом, прибыв в Софию, выслушали молебен, читана была преосвященным Самуилом молитва о путешествующих. Отсюда Императрица, при таковом же колокольном звоне и при пушечной пальбе, и в сопровождении конницы киевских мещан, изволила отправиться на Подол, к галерам, которые стояли возле берега реки Днепра против Братского монастыря, где встретили ее пешие мещане. <...> Поблагодарив всех на берегу... отправилась на галерах, со всеми назначенными придворными кавалерами, с великолепнейшею церемонию, при пушечной пальбе с обеих крепостей и колокольном звоне по всем церквам, в Канев, а оттуда в Кременчуг, в сопровождении предводителей и дворянства знатного одиннадцати уездов с губернатором Киевским. От Киева десять верст провожали Императрицу с музыкою и радостными восклицаниями...

¹⁸⁶ Воксал (от англ. Vauxhall) — увеселительное заведение, в котором в летнее время устраивались театральные представления, балы, маскарады, иллюминации, фейерверки. Первый воксал открылся в Нескучном саду князя Трубецкого в 1772 г. В 1783 г. антрепренер М. Медокс выкупил у «коллежского ассессора и разных мануфактур содержателя» Саввы Яковлева участок земли в Рогожской части и открыл воксал. Он расширил территорию пруда, разбил большой регулярный сад, построил круглое здание воксала с «придаточными к нему строениями». Общая площадь залы была почти 500 квадратных сажен (около 1000 м²). Воксал Медокса полюбили москвичи. Вход был платным — 1 руб. См.: Дедушкин А. В свете факелов или воксальные переулки: необычные места в Москве. URL: <https://goo.su/PcOUv9m>.



Ил. 29. Отправление Екатерины II из Канева в 1787 году. Худ. Я.Б. Плерш. Львовская галерея искусств

С. 356. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет большая комедия *Севильский цирюльник*¹⁸⁷ и балет *Арлекин, рождающийся из устрицы*.

В воскресенье спектакля не будет, а в понедельник, мая 17, откроется Воксал и в оном представлена будет опера *Новое семейство*¹⁸⁸.

Повтор: № 39. 15 мая. С. 364.

В среду, мая 19 будет в [Петровском] театре последний спектакль.

С. 357. Дом на Полянке близ Серпуховских ворот, под № 333. Продаются пара кларинет, пара валторн и фагот.

Повтор: № 40. 19 мая. С. 374. № 41. 22 мая. С. 384.

¹⁸⁷ Севильский цирюльник, или Бесплезная предосторожность, комедия в 4 действиях П. Бомарше. Пер. с франц. М.И. Попова. Премьера в Париже в 1775 г.

¹⁸⁸ Новое семейство, комическая опера в 1 действии, текст С.К. Вязмитинова, музыка Фрейлиха. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1781.

№ 39. 15 мая, суббота.

Продолжение Журнала путешествия...¹⁸⁹

25 апреля / 6 мая, Канев. Наконец наступил день, так долго ожидаемый. В воскресенье, шестого мая, в восемь часов утра, показался первый вымпел флотилии. Лишь только завидели издали яхту Императрицы, начали салютовать ей из пушек. Граф Безбородко с гофмаршалом князем Барятинским прибыли на императорской шлюпке, чтобы перевезти короля на яхту. Король... вступил на яхту Императрицы, встретил тут весь двор... За столом пили за здоровье короля при залпах из пушек. Обед был на 40 с лишком кувертов на особой яхте... Король сопровождал Императрицу на ее яхту, имел случай видеть портрет Ея Императорского Величества, снятый в Киеве; он будет иметь с него копию, потому что портрет хорошо сделан, похож. Императрица изображена в очень милом костюме, меховой шапке и дорожном платье. Потом король обратился на приготовленную для него яхту, бывшую князя Потемкина <...> Между шестым и седьмым часом происходило на яхте Императрицы крещение сына госпожи Тарцовской, урожденной Устржицкой. Король и Императрица воспринимали от купели, епископ Нарушкевич совершал обряд. После того Императрица усадила всех за игру, а сама беседовала у окна с королем. Он возвратился в Канев на императорской яхте. При отъезде короля с императорской яхты, ему салютовали пушками с флотилии, как утром. — Иллюминация обелиска с вензелем Императрицы была весьма удачна, также милы были жирандоль с букетом, в 4000 ракет, и огненная гора, которая казалась лавою (см. ил. 30).

Нужно упомянуть о епископе Нарушкевиче, одном из тех, к кому Императрица оказывала наиболее внимания как поэту, историку и литератору. В продолжение обеда Императрица беседовала с ним... Ея Величество, кажется, очень коротко знакома с нашею историею: она беседовала о многих интересных эпохах ее с епископом.

После обеда, сегодня (30 апреля / 11 мая) прибыл в Херсон император Австрийский... Он не хотел никаких народных встреч, явившись под именем графа Фалькенштейна. <...> В течение полутора часа

¹⁸⁹ Материалы путешествия, связанные с пребыванием Екатерины II в Каневе, со встречей ее с польским королем Станиславом Августом Понятовским приводятся по источнику: [Мнишек У.]. Дневник, веденный во время пребывания Императрицы Екатерины II в Каневе, одною из придворных дам короля Станислава-Августа // [Полетико А.] Записки о пребывании императрицы Екатерины Второй в Киеве в 1787 году и о свидании Ея с Станиславом-Августом, королем польским. СПб., 1843. С. 27-34. Даты в дневнике даны по новому принятому в Европе стилю; для удобства читателя в данной публикации они переведены в старый стиль, принятый в России (разница в 11 дней).

беседы с королем, они говорили глаз-на-глаз о разных предметах, главное о Польше. В минуту откровенности, Австрийский император дал слово нашему королю, что он «не коснется ни одного дерева, принадлежащего Польше»¹⁹⁰.



Ил. 30. Фейерверк в честь прибытия Екатерины II в Канев во время путешествия в Крым. Худ. Я.Б. Плерш. Львовская галерея искусств

С. 360. Из Берлина, мая 1.

Двадцать четвертого числа прошедшего месяца здешние актеры праздновали торжественно день рождения своего директора, г. *Деббелина*, которому исполнилось ныне 55 лет. Вечеру старый театральный дом был великолепно иллюминирован, а г-жа *Деббелин*¹⁹¹ говорила при сем случае прекрасную речь, которая скоро будет напечатана.

С. 364. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. <...> Воксалы продолжаться будут впредь по воскресеньям и четвергам. В среду же, мая 19, на Петровском театре представлена будет большая комедия *Евгения* и балет. Сим спектаклем Театр закрывается.

Повтор: № 40. 19 мая. С. 372.

¹⁹⁰ [Мнишек У]. Дневник, веденый во время пребывания Императрицы Екатерины II в Каневе, одною из придворных дам короля Станислава-Августа. С. 29–33.

¹⁹¹ См.: МВ. 1786. № 103. С. 904. 1787. № 32. С. 301.

№ 40. 19 мая, среда.

С. 367–368. Продолжение Журнала путешествия¹⁹².

В Кременчуге мая 1¹⁹³. Поутру во время высочайшего Ея Императорского Величества выхода в большую залу предстал преосвященный Амвросий, архиепископ Екатеринославский и Херсониса Таврического и говорил речь, изъявляющую радость всего Полуденного края, восхищенного посещением Монархини, превратившей неплодные пустыни в блистательные села и грады, защитившей страну сию от сопостатов (sic!) и утвердившей благоденствие поданных. <...> Когда Ея Императорское Величество изволила идти к обеденному столу, представлены и жалованы к руке осетинского народа депутаты от верноподанных племен Туюганского, Кубардинского и Карабугинского, просящих святого крещения. Обед был в новопостроенной пространной зале <...> Во время стола играл оркестр, составленный из 186 певцов и разных музыкантов¹⁹⁴, исполняя с совершенным успехом Итальянскую кантату для сего знаменитого случая сочиненную *капельмейстером Сартием*.

Когда смерклось, зажжена была иллюминация, пред домом поставленная, и сад с ближнею рощею различными огнями освещенные показывали много приятных видов.

В Кременчуге, мая 2. <...> Обеденный стол был изготовлен в большой зале на сто кувертов, занимаемых преосвященным архиепископом Амвросием, митрополитом Антонием, митрополитом Серафимом, епископом Дорофеем, архимандритами, воинскими и гражданскими чиновниками и особами из свиты Ея Величества.

¹⁹² Мы возвращаемся к описанию путешествия Екатерины II по материалам «Московских ведомостей».

¹⁹³ За счет специальных налогов с населения в Кременчуге соорудили причалы, триумфальные ворота, путевой дворец, сад. Собирались средства и на устройство фейерверков, иллюминаций, увеселительных мероприятий, содержание свиты и прислуги императрицы.

¹⁹⁴ По сведениям сына неаполитанского посланника в Стамбуле, графа де Людольфа, оркестр Потемкина состоял из 160 музыкантов. См.: *Людольф де, граф*. Письма о Крыме // Русское обозрение. 1892. Т. 2 (март). С. 179. По воспоминаниям другого современника, чье имя осталось неизвестным, «Князь Потемкин имел домовую музыку, состоящую из 60-ти отличнейших музыкантов, в числе которых было несколько прекрасных и искуснейших певиц... Имел труппу хороших комедиантов, особливо же хороших оперисток. Когда в походе останавливались надолго лагерем, был у него почти ежедневно театр. Далее, лучшие русские песенники, рожечники, молдавцы, играющие на свирелях, и плясуны, следовали в обозе неотступно. В 6-ть часов с полдней все хоры и сии виртуозы обязаны были ожидать выхода Потемкина в зал, каждый в своем месте». См.: О приватной жизни князя Потемкина // Москвитянин, 1852. Т. 1. № 3. Февр. С. 23–30.

В продолжение стола играла прежняя инструментальная музыка с вокальной соединенная. <...>

С. 368. Ввечеру начался бал и многолюдством наполнилось все пространство залы. Пред воротами сделанный щит и к дому прилегающий сад были иллюминированы.

Мая 3. В двенадцатом часу утра Ея Императорское величество соизволили приехать на свою галеру Днепр. <...> За каретою следовали верхами генерал-фельдмаршал князь Григорий Александрович Потемкин с воинским генералитетом <...> На пристани ожидали преосвященные архиепископ Амвросий, митрополиты Антоний и Серафим и епископ Дорофей со всем духовенством, благословляя шествие. Во время проезда от городской пристани до галеры производилась пушечная пальба с батареи на берегу поставленной <...> В 2 часа пополудни снялись с якоря, и галера Днепр была салютована из города, ответствовала 9 выстрелами.

С. 368. Из Вены, апреля 28.

Император [Иосиф II] прибыл во Львов 18 числа сего месяца, в 3 часа пополудни. <...> На другой день Монарх удостоил своим присутствием публичную ассамблею, на которой было много из здешнего дворянства обоего пола.

Некоторое общество вознамерилось представлять здесь единожды в неделю комедии в пользу здешнего заведения для глухих и немых. Намерение сего общества есть научить глухих и немых представлять пантомимы.

С. 370–371. Продолжение о Театральных новостях в Париже.

Февраля 6 дня сего года представлена была в первый раз на Итальянском театре драма *Saint-Preux & Julie d'Etrange*, в 3х действиях, писанная стихами и коей содержание взято из славного романа *La Nouvelle Héloïse*¹⁹⁵. Но как сия пьеса упала при самом первом ее представлении, то мы и почитаем за излишнее сообщать здесь ее расположение.

Осьмого февраля представлена была на том же театре, в первый раз, *Le Comte d'Albert*, то есть *Граф д'Альбер*, комедия в 2-х действиях, писанная прозою и с маленькими ариями, сочинения г. *Седена*, члена Французской Академии, музыка г. *Гретри*, и при ней играна была также в первый раз *La Suite du Comte d'Albert*, то есть *продолжение комедии Граф д'Альбер*, комедия в 1 действии, тех же сочинителей¹⁹⁶.

¹⁹⁵ По роману Ж.Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (изд. 1761).

¹⁹⁶ Граф д'Альбер (*Le Comte d'Albert*), комическая опера в 2 действиях А. Гретри на либретто М.-Ж. Седена, они же сочинили продолжение оперы в 1 действии (1786).

Содержание обеих сих пьес есть следующее <...> [В конце действия] поют хоры и танцуют.

Ежели судить обе сии пьесы по правилам драматического искусства, то они заслуживают много попреков. Ежели судить по действию, каковое они произвели при представлении, то достойны великих похвал. Повсюду рассеяны в них искусство, комическая веселость и чувствительные положения, особливо же второе действие есть крайне привлекательно. <...> Присовокупив к сему превосходство музыки г. Гретри и изящность представления от стороны актеров и актрис, не удивительно покажется, что публика приняла обе сии пьесы наилучшим образом.

С. 372. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В четверток по причине праздника Воксала не будет, а будет оный в пятницу, мая 21, и в оном представлена будет малая опера *Бочар*¹⁹⁷.

С. 375. На Никольской улице против Казанского собора <...> у Тимофея Полежаева продаются: <...> 4) Дорожный календарь на нынешний 1787 год, с описанием почтовых станов и с почтовою картою, 65 коп.

№ 42. 26 мая, среда.

С. 387. Продолжение Журнала путешествия...

В Херсоне, мая 13. Поутру допущен был к Ея Императорскому Величеству на приватную аудиторию присланный от Его Величества, Короля обеих Сицилий, маркиз де Галло для поздравления с благополучным прибытием к полуденным границам Империи, орошаемыми водами, простирающимися до Королевства Неаполитанского. Граф Фалкенштейн подводил ко Всемилостивейшей Государыне барона Герберта, Римско-императорского интернунция при Порте Оттоманской, и были представлены граф Мошинский, секретарь Великого княжества Литовского и граф Людольф, сын Неаполитанского министра, в Царьграде пребывающего.

Стол обеденный Всемилостивейшая Государыня иметь изволила с графом Фалкенштейном на 90 кувертов... При столе была вокальная и инструментальная музыка генерала-фельдмаршала князя Григория Александровича Потемкина.

¹⁹⁷ Бочар, комическая опера в 1 действии. Либретто Н.М. Одино и Ф.А. Кетана. Музыка Н.М. Одино, переработана Ф.Ж. Госсеком.



Ил. 31. Екатерина II, путешествующая в своем государстве в 1787 году. Худ. Ф. де Мейс ¹⁹⁸

Полудни, в 6 часу, Ея Императорское Величество с графом Фалкенштейном и некоторыми особами из свиты проезжаясь в открытом осиместном фаетоне, благоволила осматривать город с предметями, его окружающими.

В Херсоне, мая 14. Ея Императорское Величество всемилостивейше повелеть изволила сосланных за преступление 48 человек на работу в Херсон избавить от каторжной работы... и поселить их в удобном месте, по благорассмотрению генерала-фельдмаршала князя Григорья Александровича Потемкина.

¹⁹⁸ На картине Фердинанда де Мейса Екатерина II представлена, как и в 1763 году на полотне Стефано Торелли, в образе античной богини, восседающей на колеснице, запряженной квадригой коней. В руках императрицы факел — она несет свет просвещения своим народам. Трубящая крылатая богиня спешит поскорее возвестить народу о прибытии императрицы. Колеснице окружает толпа народа — одни хотят преподнести монархине гирлянды цветов, другие — бросают в воздух шляпы в знак приветствия. В облаках на Екатерину взирают верховные правители — Юпитер (небесный отец) и Петр I (земной «отец»-предшественник). Любопытно, что из музыкальных инструментов художник изобразил на полотне лишь трубу, что оправданно, если вспомнить бесконечные встречи монархини в разных городах с фанфарами, барабанами и литаврами.

[По воспоминаниям Ф.Л. Сегюра:

После поездки по 400 верстному степному пространству нас неожиданно и приятно поразил вид Херсона. Но и без этого обстоятельства мы не могли не дивиться при виде стольких новых, величественных зданий. Мы увидели почти уже оконченную крепость, казармы на 800 000 человек, адмиралтейство со всеми принадлежностями, арсенал, заключающий в себе до 600 орудий, два военных корабля и фрегат, снаряженные к спуску, публичные здания, воздвигаемые в разных местах, несколько церквей прекрасной архитектуры, наконец, целый город, уже торговый, с 2000 домов и лавками, полными греческих, константинопольских и французских товаров, в гавани его заходили и стояли до 200 купеческих судов. Если присоединить к этому 18000 рабочих, блестящее войско, присутствие нескольких иностранных дипломатов и путешественников в стране, приобретенной Россиею только со времени Кайнарджийского мира, которою занялись недавно и только три года пред тем освободили от татарских набегов, то можно себе представить, в какой степени зрелище это льстило самолюбию императрицы, и понятно удивление присутствующих и восторг, с каким они превозносили дарование и подвиги Потемкина]¹⁹⁹.

[По воспоминаниям графа де Людольфа, сына Неаполитанского посланника в Стамбуле:

13 / 24 мая. 10 часов утра императрица появилась в приемной зале, и тогда я имел честь быть ей представлен... Стол в форме подковы был накрыт на 100 кувертов в великолепной нарочно для сего случая выстроенной и с большим вкусом убранной зале. В глубине залы помещался оркестр во 160 человек музыкантов, считая инструменты и голоса. Инструменты состояли из различных величин труб, очень похожих на органные трубы. Каждый музыкант извлекал только один звук из своего инструмента, а все вместе производит великолепное впечатление. Эта музыка особенно хорошо аккомпанирует песню. Исполнялись прелестные пиесы. Оркестр этот принадлежит князю Потемкину, купившему его за 50 000 руб. у графа Румянцева. Вся эта группа принадлежит к свите императрицы, а директором у нее состоит знаменитый капельмейстер Сарт]²⁰⁰.

¹⁹⁹ [Сегюр Ф.-Л.] Записки. С. 197–198.

²⁰⁰ Людольф де, граф. Письма о Крыме // Русское обозрение. 1892. Т. 2 (март). С. 179. Роговой оркестр был куплен Г.А. Потемкиным у П.А. Румянцева не позднее 1785 года. См.: Порфирьева А.Л. Потемкин // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 2. СПб.: Композитор, 2000. С. 390. Ф. Миранда упоминает о 80 музыкантах рогового оркестра Потемкина, «каждый из которых может взять лишь по две ноты, но вместе они в состоянии исполнить любое произведение, добиваясь необыкновенной гармонии». См.: Миранда Фр. де. Путешествие по Российской империи. С. 49.

№ 43. 29 мая, суббота.

С. 400. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, мая 30, будет Воксал и в оном представлена будет малая опера *Два охотника*.

№ 44. 2 июня, среда.

С. 405. Из Лондона, 11 мая.

В минувшую среду дан был здесь, под именем Редут, бал в Оперном доме с ужином, в котором собралась многочисленная и знатная компания: но как ужин не понравился всем присутствующим посетителям, то празднество кончилось на другой день поутру с великим замешательством. Люстры, зеркала, стекла и вообще все украшения залы перебиты были на мелкие части...

Из Парижа, мая 11.

Известная комедия *Фигарова женитьба* представляема была в минувший вторник в сотый раз и чрезвычайное множество парижцев было при сем от радости вне себя.

С. 408. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В четверг, июня 3, в Воксале представлена будет малая опера *Аркас и Ириса*²⁰¹.

№ 45. 5 июня, суббота.

С. 411. Продолжение Журнала путешествия...

В Херсоне, мая 15. В присутствии Ея Императорского Величества и графа Фалкенштейна спущены на воду построенные при Херсонском Адмиралтействе два военных корабля и один фрегат: осьмидесяти-пушечный корабль наименован Иосиф второй, шестидесяти-шести-пушечный Владимир и фрегат пятидесяти-пушечный Александр.

[По воспоминаниям Графа де Людольфа:

В 11 часов утра мы явились ко Двору <...> Ея Величество спустилась на плавучую галерею, которая была прикреплена к лестнице, и которая нарочно для сего случая была построена... Здесь находился турецкий диван, то есть наложенные один на другой большие тюфяки из этих тканей, на нем было устроено нечто вроде трона с балдахином... Берега Днепра были покрыты несметною толпой, что придавало еще более интереса общему виду. Около полудня был подан сигнал, и первый корабль поплыл при громе артиллерийских орудий и кликах всех зрителей. Менее, чем в двадцать минут с тою же легкостью были спущены и два других корабля. <...> Около 2 часов был обед на сто кувертов, та же музыка, а вечером происходило собрание до 8 часов]²⁰².

²⁰¹ Аркас и Ириса, опера в 1 действии М. Керцелли на либретто В.И. Майкова (1780).

²⁰² Людольф де, граф. Письма о Крыме. С. 180–181.

В Херсоне, мая 16. Ея Императорское Величество и граф Фалкенштейн изволили быть в церкви Святыя Великомученицы Екатерины у литургии, совершаемой преосвященным Амвросием ... Пред причастным благоволила Ея Величество подводить к местным образам и ко святому причастию, яко восприемница от купели, крещенных в тот день депутатов народа Осетинского.



Ил. 32. Екатерининский собор в Херсоне. Фото нач. XX в.

Вечеру в Дворцовой зале ... начался бал в присутствии графа Фалкенштейна и до того времени продолжался, пока Ея Величество изволила отойти во внутренние комнаты.

Всемиловейшая Государыня благоволила пожаловать преосвященному архиепископу Евгению 2000 руб., преосвященному епископу Амиклонскому Кириллу 1000 руб., тако ж всем нижним чинам морским и сухопутным войск в Херсоне находящихся по 1 руб. на человека, что составило 24 560 руб.²⁰³

[По воспоминаниям графа де Людольфа:

16 / 27 мая. Вечером Императрице представлялись херсонские дамы, а после того был бал по этикету, самый скучный и самый монотонный из когда-либо виденных мною. Обер-штальмейстер Нарышкин открыл бал польским минуетом и танец продолжался по порядку, рангам и чинам; после минуета следовал русский контрданс. В это время Императрица играла в вист с князем Потемкиным, английским министром и министром императора. Как только она поднялась

²⁰³ См.: Руев В.Л. Хроника пребывания императрицы Екатерины II в Херсоне в мае 1787 г. // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Исторические науки. 2023. Т. 9 (75). № 2. С. 101-114.

со своего места, музыка прекратилась и к 8 часам бал окончился; херсонские дамы отправились танцевать в другое место)²⁰⁴.

С. 412. Мая 18. Ея Императорское Величество и граф Фалкенштейн с особами, свиту составляющими, отправились из Берислава в начале первого часа и объехав на шлюпке остров Тавань, находящийся между Днепра и Конских вод, вышли на берег, принадлежащий к Области Таврической. Всемиловейшую Государыню ... встретили Таврический правитель действительный статский советник Каховский, экономии директор надворный советник Габлиц и Мамут Бей с конными Трухменцами, Киргизцами и Нагайцами, обитающими в уездах Днепровском и Мелитопольском. <...> Близ урочища, вершиною Каланчака называемого, предстал генерал-поручик и войсковой атаман Иловайский²⁰⁵, имевший 3500 конных казаков донских, с коими препровождал карету Ея Величества до Каменного моста... По прибытии на ночлег ... изображен был всеми казаками сильный удар на неприятеля.

Мая 20. Ея Императорское Величество и граф Фалкенштейн, проехав Арма-Кермень 23 [версты], в городе Бахчисарае остановились для ночлега и отдохновения²⁰⁶.

С. 416. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, июня 6, будет Воксал и в оном представлена будет малая опера *Несчастье от кареты*²⁰⁷.

№ 46. 9 июня, среда.

С. 421. Продолжение Журнала путешествия.

В Бахчисарае мая 21. В день тезоименитства их Императорских высочеств великого князя Константина Павловича и великой княжны Елены Павловны Всемиловейшая Государыня и граф Фалкенштейн

²⁰⁴ Людольф де, граф. Письма о Крыме. С. 181–182.

²⁰⁵ Иловайский Алексей Иванович (1735–1797), донской наказной атаман. За участие в штурме Измаила в июле 1770 г. был награжден золотой медалью, в июле 1774 г. его полк был брошен на подавление пугачевского бунта, здесь Иловайский сблизился с А.В. Суворовым. В конце 1786 года атаман Иловайский получил ордер князя Потемкина, в котором говорилось о том, что императрица Екатерина Вторая, объезжавшая вновь приобретенные земли Тавриды, на обратном пути пожалует на Дон. Атаману велено было строить дворцы и триумфальные ворота на пути предполагаемого следования «поезда» императрицы. Для сопровождения императрицы Иловайский привел с собой 3500 казаков. Они представили Екатерине II театрализованную баталию «сильный удар казаками на неприятеля».

²⁰⁶ В Бахчисарае для императрицы с 1784 по 1787 год был перестроен дворец, от Севастополя была проложена новая дорога.

²⁰⁷ Несчастье от кареты, комическая опера В.А. Пашкевича на либретто Я.Б. Княжнина. Изд.: СПб., 1779.



Ил. 33. Екатерина II
и Император Иосиф II
в Крыму в 1787 году.
Литография.
Фото с сайта:
<https://clck.ru/3DxZNU>

изволили слушать литургию в поставленной под наметом церкви Староскольского пехотного полка, и при пении многолетия производилась пушечная пальба.

На пути, по которому Ея Величество от дворцового крыльца к церкви шествовать изволила, стояли из благородных малолетние греки и албанцы, потом дети Мурз Татарских, а напоследок мальчики и девочки, вышедших из Молдавии и Валахии поселенцев, близ Бахчисарая живущих.

Мая 22. В 10 часу утра Ея Императорское Величество и граф Фалкенштейн изволили выехать из Бахчисарая... Обеденный стол был в виду пространной и знаменитой Севастопольской гавани и стоящего там на рейде Черноморского флота, в числе 15 военных кораблей и фрегатов и шестнадцатого бомбардирского корабля. В продолжение стола... каждое судно салютовало 15 выстрелами.

После обеда Всемилостивейшая Государыня благоволила сесть на шлюпку с графом Фалкенштейном, и в препровождении свиты на других шлюпках, продолжала шествие водою к городу Севастополю. <...>

В Мальте находящийся Российский поверенный в делах флота капитан Таро поднес Ея Императорскому Величеству присланную от Гроссмейстера пальмовую ветвь с кустом цветов, трофеями украшенный в знак победоносного приобретения Тавриды.



Ил. 34. Вид города Бахчисарая. Худ. Ф.Я. Алексеев, 1797–1800 гг.

С. 422. В Севастополе, мая 23. Для дня воскресного Ея Императорское Величество и граф Фалкенштейн слушали литургию в каменной севастопольской церкви Святого Чудотворца Николая.

В 10 часу вечера с бомбардирского корабля, именуемого Страшный, в расстоянии 300 сажень, бомбардирован городок, сделанный против рейда на северной стороне берега и с пятого выстрела зажжен²⁰⁸.

Мая 24. Всемилостивейшая Государыня благоволила выехать из Севастополя в исходе 8 часа утра при пушечной пальбе со всего флота

²⁰⁸ Это было специально организованное театрализованное зрелище, подобное баталии донских казаков с неприятелем, устроенной полками А.И. Иловайского для императрицы пятью днями ранее. Бомбардирское судно «Страшный» стало палить из пушек по стоящему на берегу в виде выстроенных деревянных башен и стен импровизированному городку, устроенному на мысе Сухой балки. Пятая бомба, выпущенная с корабля, подожгла городок. Когда пламя охватило строения, множество ракет взлетели на воздух и в воздухе зазвучало «Ура!», все корабли иллюминировались огнями.

и батарей. Граф Фалкенштейн был в Балаклаве²⁰⁹ и оттуда возвращаясь, встретил Ея Величество на дороге к Скели ведущей; потом продолжая путь в одном экипаже, проехали горами окруженную долину Байдарскую. <...> При окончании сей долины с урочищем Скели, принадлежащем генерал-фельдмаршалу князю Григорью Александровичу Потемкину, Всемилостивейшая Государыня и граф Фалкенштейн изволили иметь обед... и приехали ночевать в Бахчисарай²¹⁰.



Ил. 35. Встреча Екатерины II Амазонской ротой вблизи Балаклавы в 1787 году

²⁰⁹ Весной 1787 года Г.А. Потемкин решил организовать в Тавриде роту амазонок, чтобы напомнить путешественникам о греческом прошлом полуострова. Амазонская рота была составлена из 100 «благородных жен и дочерей балаклавских греков». Форма одежды амазонок состояла из бархатных юбок малинового цвета с бахромой и курточек зеленого цвета, края одежды были оторочены золотым галуном. На головах были белые тюрбаны со страусовыми перьями. Амазонки были вооружены ружьями. Встречать Государыню рота должна была у греческого селения Кадьковки, близ Балаклавы. Из Акмечета (ныне Симферополь) императрица прислала капитану роты Е.И. Сарандовой бриллиантовый перстень в 1800 руб., на всю роту пожаловано 10000 руб. См.: *Дуси Г.* Записка об амазонской роте // *Москвитянин*. 1844. № 1. С. 266–268; *Есипов Г.* Амазонская рота при Екатерине II // *Исторический вестник*. 1886. Т. 23. № 1. С. 71–75.

²¹⁰ См.: *Иванов В.* Три дня «Екатерининской эпопеи». Екатерина II в Севастополе. URL: Валерий Иванов: Три дня «Екатерининской эпопеи» | ForPost (sevastopol.su)

Мая 26. При выезде Ея Величества из города батальон гренадер Екатеринославских, батальон полку гренадерского Фанагорийского и пехотный Староскольский полк отдавали честь с преклонением знамен, барабанным боем и музыкаю. <...> Прибыли на ночлег в Карасу-Базар²¹¹. Вечеру пред домом Ея Величества зажжен был фейерверк и иллюминирован пространный сад.

Мая 27. При Андале стоявший в строю легкоконный Константиноградский полк и при въезде в Старый Крым легкоконный Таврический полк отдавали честь с приклонением штандартов, били в литавры и играли на трубах <...>

С. 423. При въезде в Феодосию також и во время отбытия оттуда была производима пушечная пальба. Ея Величество с графом Фалкенштейном благоволили осматривать Феодосийский монетный двор и все фабрики к деланию монеты принадлежащие. Тут в Высочайшем присутствии тиснута две золотые медали и поднесены генералом-фельдмаршалом князем Григорьем Александровичем Потемкиным Ея Императорскому Величеству и графу Фалкенштейну с означением года, месяца и дня, в который соизволили быть на Феодосийском Монетном дворе.

От Ея Величества пожалованы денежные дачи духовенству, находящемуся при флоте в Севастополе, греческому духовенству в Феодосии и в Бахчисарае, на мечеть в Карасу-Базаре, на мечеть и дервишам в Бахчисарае, на училище в Области Таврической, нижним чинам всех войск в Тавриде расположенных по 1 руб. на каждого человека, також на бедных и увечных.

С. 424. Из Франкфурта, мая 22.

В ночь с 16 на 17 число сего месяца выгорел в Касселе княжеский Театральный дом.

С. 425. Продолжение о театральных новостях в Париже.

Марта 17 числа сего года играна была в первый раз на Итальянском театре *Le Mensonge Officieux*, то есть *Услужливая ложь*²¹², комедия в 2-х действиях, писанная прозою и с маленькими ариями. Но сия пьеса, несмотря на достоинства музыки, упала при самом первом ее представлении, почему мы почитаем за излишнее входить здесь в подробности ее содержания и расположения.

²¹¹ Карасу-Базар – ныне Белогорск.

²¹² «Невинная (Услужливая) ложь», комедия в 1 действии, либретто Николая-Жюльена Форжо, премьера с музыкой Ж.Б. Лемуана состоится в Париже в 1795 году.

Марта 22 представлен был на том же Театре в первый раз *Toinette et Louis*, то есть *Антуанетта и Людвиг*²¹³, дивертисмент в 2-х действиях, писанный прозою и с небольшими ариями. Содержание сей пьесы <...> Сей дивертисмент есть самая безделка и что сочинитель его старался токмо доставить случай молодой виртуозе, *девице Гретри*, имеющей не более 13 лет от рождения и положившей на музыку арии в сей пьесе, показать опыты своих дарований. Музыка принесла великое удовольствие публике, которая изъявила со своей стороны признательность и ободрение, заставив повторить следующий из оной пьесы куплет:

Jeunes rosiers, jeunes talens	[Юные розы, юные таланты
Ont besoin du secours du Maître.	нуждаются в поддержке Мастера.
Un petit Auteur de treize ans	Маленький автор тринадцати лет
Est un laurier qui vient de naître.	подобен новорожденному лавру.]

Прибыли в Москву [в ожидании возвращения императрицы из путешествия]: Кирилл Григорьевич Разумовский, Иван Ларионович Воронцов, Василий Иванович Нелидов [все остановились в своих московских домах].

С. 426. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В четверг, июня 10, в Воксале представлена будет малая опера *Аркас и Ириса*.

Г. Гартман, намереваясь отъехать отсюда в Санкт-Петербург, имеет честь известить чрез сие господ любителей музыки, что он во всяком приватном концерте играл и будет играть за 100 руб. Желаящие слышать его, прежде отъезда, могут о том ему дать знать. Живет он в доме графа Алексея Григорьевича Орлова²¹⁴. — Концерт по подписке дан будет в понедельник 28 июня. Особы, не подписавшиеся еще, могут подписываться у него Гартмана и у г. Андерса. За билет платят по 3 руб. Место, где концерт дан быть имеет, назначено на билетах.

Повтор: № 47. 12 июля. С. 436. № 48. 16 июня. С. 446.

№ 47. 12 июня, суббота.

С. 431. Продолжение Журнала путешествия.

Июня 1. Поутру, в исходе 8 часа Ея Императорское Величество и граф Фалкенштейн изволили начать путешествие через Каланчак, Черную долину. <...> Генерал-фельдмаршалу князю Григорью Александровичу Потемкину Всемилостивейшая Государыня предписать

²¹³ Туанетта и Луи (1787), опера, посвященная французской королевской чете, сочиненная А.-Э.-М. Гретри совместно с дочерью. Люсиль Гретри (1772–1790), вторая дочь композитора и художницы Жанны-Мари Грендон, музыке обучалась у своего отца.

²¹⁴ Усадьба графа А.Г. Орлова располагалась вблизи Донского монастыря.

изволила, чтоб объявил всем войскам монаршее благоволение, нашед их отличными в исправности и устройстве во время путешествия по Области Таврической.

Июня 4. Всемиловейшая Государыня изволила прибыть в город Кременчуг в исходе 6 часа вечера.

С. 435. Из Парижа, мая 18.

В минувшую среду был в Воксале в саду большой маскарад, за вход в который платили вместо одного шиллинга по одной гвинее. Содержатели Воксала считали, что в маскараде будет по крайней мере до 3-х тысяч персон, и на толикое число приготовили они и ужин, который обещали дать за ту же гвинею. Но вместо того едва сочтено в маскараде 1500 персон, так что содержатели претерпели на сей раз убытку до 700 ф. стерлингов.

С. 436. В Университетскую книжную лавку вступила отпечатанная большая комедия: *Фигарова женитьба*, в 5 действиях. — Успех представлений ее и благосклонный отзыв со стороны почтенной публики удостоверяют каждого, что в ней не недостает всех приятностей, каковых ищут в подобных сочинениях, и потому не остается ничего сказать в похвалу ее, как уже всеми одобряемой пьесы. А как из того обстоятельства, что прежде сего музыка в находящейся при конце комедии, водевили (песни) продавалась письменная, не всегда исправная и многими покупана была весьма дорогою ценою, усмотрено желание почтенной публики иметь ее: то при сем приобщена и сия музыка, сделанная в угождение прекрасному полу на фортепиано, которая есть самая та, что и на Парижском театре употребляется и доставлена от особы, видевшей неоднократно комедию сию в представлении на национальном ее Театре, и который ни при французском подлиннике, ни при Немецком переводе не находится. Особы, подписавшиеся на сию книгу, благоволят для получения ее доставить в сию лавку данные им билеты. Для неподписавшихся же комедия сия продается как в сей лавке, так и в Санкт-Петербургской, что на Никольской улице. Цена в бумажном переплете 1 руб. 10 коп., во французском 1 руб. 30 коп экземпляра.

ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, июня 13, в Воксале представлена будет малая опера *Минутное заблуждение*²¹⁵.

С. 440. Недавно приехавший сюда венецианец комический машинист уведомляет почтенную публику, что он привез новоизобретенную им самим составленную машину, называемую Китайский амфитеатр, в которой видимы будут 12 театриков вдруг, представляющий

²¹⁵ Минутное заблуждение (L'erreux d'un moment, ou La suite de Julie), французская опера в 1-м действии, текст Ж.М. Монвеля, музыка Н. Дезеда, пер. кн. И.С. Хилкова.

каждый из оных разную декорацию. В проспекте же Амфитеатра видна будет фейерверковая машина по китайскому обыкновению без огня, пороху и дыма; после невзначай увидится перемена разных фигур в различных цветах, кою он показывать будет с 12 июня ежедневно от 5 часов до 9 пополудни, в доме г. Чирикова, что напротив Воспитательного дома у Варварских ворот. За вход на первое место по рублю, на второе по 50 коп.

Повтор: № 50. 23 июня. С. 468.

Если кто в руках имеет билет под № 1702, сроком на три месяца, данный Московского Воспитательного дома из Ссудной кассы на заложенные во оной серебряные часы суммой в 15 рублей, тот бы благоволил принести в дом каретника против Златоустова монастыря к иностранному музыканту Штейну, за что дано будет награждение.



Ил. 36. Донской казак. Рис. И. Георги²¹⁶

²¹⁶ Иллюстрация взята из книги: Георги И. Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповедании и других достопамятностей. Ч. IV. СПб., 1799. С. 205

№ 48. 16 июня, среда.

С. 441. Продолжение Журнала путешествия.

Июня 5, Кременчуг. Пред домом Ея Величества и в саду зажжена была иллюминация. В большой зале начался бал для чиновных особ и дворянства обоего пола.

Июня 6. Для дня воскресного Ея Императорское величество изволила слушать литургию в Успенской Соборной церкви, и после обеденного стола отправясь из Кременчуга... в местечке Кобыляках благоволила иметь ночлег.

№ 49. 19 июня, суббота.

С. 449. Продолжение Журнала путешествия.

Июня 8. Ея Императорское Величество, проехав для обозрения место победы Полтавской²¹⁷, изволила прибыть к Крестовоздвиженскому монастырю, тут у Святых ворот встретили преосвященный Амвросий, митрополит Серафим, епископ Калинник с прочим духовенством, и при пении стихов, препроводили в церковь... По окончании службы возгласена вечная память Государю Императору Петру Первому и Его победоносному воинству.

С. 450. Июня 9. Пред выездом из Полтавы Ея Величество благоволила быть для молебствия в Соборной церкви Успения Пресвятыя Богоматери и при пушечной из города пальбе начав путь в 9 часов утра чрез Тага-Млык... изволила иметь обеденный стол [в имении Карловке, принадлежащей графу Л.К. Разумовскому].

Июня 10. В губернский город Харьков... изволила прибыть в 8 часу по полудни.

Июня 11. Харьков. В 7 часов вечера начался бал. Когда смерклось, то зажжен был фейерверк пред покоями Ея Величества.

Июня 12. Ея Императорское Величество быв у молебна в Успенской соборной церкви, отправилась из Харькова в 9 часу утра... прибыла в Белгород в 5 часов пополудни.

С. 454. **ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** В воскресенье, июня 20, в Воксале представлена будет малая опера *Тига*.

№ 50. 23 июня, среда.

С. 459. Продолжение Журнала путешествия.

[Белгород], июня 13. В день воскресный Ея Императорское Величество изволила быть в Соборе Святой Живоначальной Троицы, где по совершении литургии преосвященный Феокист, епископ

²¹⁷ На историческом месте Екатерине II и ее спутникам показали еще одно игровое сражение: историческую русско-шведскую баталию под Полтавой.

Белгородский и Курский поздравил Государыню с благополучным вступлением в Курское наместничество. <...> От Ея Величества всемилостивейше пожалованы денежные дачи преосвященному епископу Феоктисту, також на Харьковский собор, монастырь, семинарию и Училище тамошнее. После обеденного стола в 3 часу пополудни Ея Императорское Величество изволила выехать из Белгорода.

Курск, июнь 14. Во время приближения к городу началась пушечная пальба <...> с барабанным боем и музыкою... ввечеру весь город был иллюминирован.

С. 460. Июня 16. [Прибытие в Орел]. У Триумфальных ворот, на площади от купечества построенных, играла музыка и была встреча Городового Орловского магистрата с хлебом и солью... При доме Народного училища, мимо которого Ея Величество проезжать изволила, стояли учителя и все ученики, усыпавшие путь цветами. <...> При входе государыни в большую залу из малолетних благородных детей 8 девиц и такое же число мальчиков в белой одежде ... поднесли две корзины, цветами и плодами наполненные. <...> Когда смерклось, весь город был освещен огнями и зажжена иллюминация пред домом Ея Величества.

В Орле, июня 17. По полудни в 6 часов Ея Императорское Величество изволила приехать в генерал-губернаторский дом... И тут на поставленном театре играли благородные в Высочайшем присутствии комедию *Солиман второй*, на российский язык переведенную и комическую оперу *Ворожея*²¹⁸. По окончании того пели сочиненный хор для радостного прибытия Ея Величества и открылся бал.

С. 461. От Ея Величества пожалованы денежные дачи на Курской мужской монастырь и на два женские, на тамошние Училища и на Белгородскую семинарию.

С. 462. Лондон, июня 1.

В минувшую среду ввечеру Их Величества и Королевская фамилия, в присутствии многих знатнейших дворян, повелели прочесть пред собою здешней актрисе *Сиддонс*²¹⁹ и брату ее *Кемблю*²²⁰ комедию

²¹⁸ Имеется в виду комедия «Солиман Второй, или Три султанши» французского драматурга Ш.-С. Фавара (постановка в Москве — 1784). Упоминание о русской комедии говорит, что представление шло на русском языке. Что имелось в виду под оперой «Ворожея» установить сложнее — возможно, опера «Деревенский ворожея» И.И. Керцелли на либретто В.И. Майкова (сюжет заимствован из «Деревенского колдуна» Ж.-Ж. Руссо). Представления давались в доме орловского генерал-губернатора С.А. Неплюева.

²¹⁹ Сиддонс Сара Кэмбл (1755–1831), известная английская актриса, выступала в театре до 1818 г.

²²⁰ Возможно, автор публикации не дописал имя брата актрисы: Кэмбл — девичья фамилия Сары.

The jealous Wife, то есть *Ревнивая жена*²²¹. Чтение началось в 9 вечера, а кончилось в 12 часов.

С. 464. Среди прибывших в Москву: из Твери Его Превосходительство, господин генерал-майор *Марко Федорович Полторацкий*²²².

№ 51. 26 июня, суббота.

С. 469. Продолжение Журнала путешествия.

Июня 20, Тула. Для дня воскресного Ея Императорское величество отслушав обедню в селе Авпаткове в церкви Покрова Пресвятыя Богородицы... изволила прибыть в Тулу. По приближении к сему месту кареты Ея Величества, началась в городе пушечная пальба... При въезде в предместье стояли по сторонам дороги оружейники при значках их цехов, близ Триумфальных ворот присутствующие губернского и городского магистрата с купечеством и мещанством, у Дома Народного Училища и Дома Воспитательного были выведены ученики с директором и их учителями...

В 7 часу пополудни Ея Императорское Величество благоволило осматривать Тульский арсенал, наполненный огнестрельным и белым оружием, для войск заготовляемом, потом быть в Городском театре, где играли российскую комедию *Хвастун*²²³. Вечеру как пред домом Ея Величества, так на городских стенах, церквях и колокольнях горела иллюминация, представляющая весь город, освещенный огнями.

С. 470. Ея Величество пожаловала денежную дачу на 3 монастыря в губернии Орловской и на Училища народные. После сего Ея Императорское Величество изволила осматривать Тульский завод, все работы к деланию оружия нужные и разные мастерства там производимые.

На бал и ужин, даванный от дворянства тульского приглашены были особы, свиту Ея Величества составляющие, и ввечеру зажжена в городе прежняя иллюминация.

Июня 22 [Московская губерния]. В исходе 9 часов утра Ея Императорское Величество отправясь из губернского города Тулы... благоволила прибыть в город Серпухов и остановиться для ночлега. Ока, в 4 верстах от Серпухова протекающая, отделяет наместничество Тульское от губернии Московской. Тут выехали на встречу

²²¹ *Ревнивая жена*, комедия Дж. Колмана Старшего, представлена в театре Друри-Лейн в 1761-м. Вскоре комедия была переведена на французский и немецкий языки.

²²² Полторацкий Марк Федорович (1729–1795), директор Придворной певческой капеллы, был привезен в Петербург малолетним певчим А.К. Разумовским в 1744 году.

²²³ *Хвастун*, комедия Я.Б. Княжнина, ее представили на театре в Туле «актеры из воспитанников и воспитанниц московских». См.: Камерфурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 585.

Всемиловнейшей Государыни главнокомандующий в столичном городе Москве и во всей Московской губернии генерал-аншеф Петр Дмитриевич Еропкин, воинский генералитет... Губернский предводитель дворянства действительный тайный советник Михаил Михайлович Измайлов...

Пред вступлением в город играла музыка у ворот Триумфальных, при церквах начался колокольный звон, производилась стрельба из пушек близ дороги поставленных; и не в дальнем расстоянии от дома для Ея Величества приуготовленного, встречало духовенство в церковном облачении с крестами и иконами.

Июня 23. Ея Императорское величество, отправясь в путь по полуночи ... в Дубровице изволила иметь обеденный стол²²⁴, проехав Знаменское 13, в подмосковное село Коломенское 17 верст, прибыть благоволила в 7 часу вечера. При селе Знаменском встретили Всемиловнейшую Государыню Их Императорские Высочества великие князья Александр Павлович и Константин Павлович и по радостном свидании... приехали вместе в Коломенское.

Из Вены, июня 2.

Возвращение нашего Монарха [Иосифа II] ожидают к 20 числу сего месяца.

С. 471. Из Варшавы, июня 2.

Сюда приехала славная оперная певица *Банти*²²⁵ и дает сего дня музыкальную Академию.

С. 474. Приезжающие в Москву: из Тамбова его превосходительство, господин действительный статский советник Гавриил Романович Державин.

ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующий вторник, июня 29, в Воксале представлена будет малая опера *Новое семейство*, а после сожжен будет большой фейерверк.

В четверг же, июля 1, на Петровском театре представлен будет новый Пролог, называемый *Счастливая Россия, или*

²²⁴ При подъезде к Москве, в селе Дубровицы, Екатерина II встретила на торжественном обеде с братьями Орловыми – Алексеем, Иваном, Федором и Владимиром. Григорий Орлов, бывший фаворит Екатерины II, скончался в Москве в 1783 году. По закону жанра «торжественного обеда» за столом должна была играть музыка, возможно из крепостных музыкантов В.Г. Орлова с участием Л.С. Гурилева.

²²⁵ Банти Бриджиди (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.

*Двадцатипятилетний Юбилей*²²⁶ с новыми балетами и хорами певчих. В сем спектакле музыка, платье и декорации будут новые.

Повтор: № 52. 30 июня. С. 482.

Отъезжающие: Иван Иванович Шварц отъезжает за границу, живет на Никитской в доме Владимира Григорьевича Орлова.

Повтор: № 52. 30 июня. С. 482. № 53. 3 июля. С. 490.

№ 52. 30 июня, среда.

С. 479. Из Варшавы, июня 9.

Слышно, что славная *певица Банти* нанята для здешнего Театра, но прежде намерена она предпринять путешествие в Россию и в Неаполь.

Из Франкфурта, июня 9.

По известиям из Берлина, там скоро учреждена будет *Музыкальная Академия* и Король намерен для сего купить или нанять дом, в котором молодые люди обоого пола, имеющие потребные способности, обучаемы будут безденежно музыке. Ежегодно будут даваться по 2 большие музыки и сбор за оные употребляем будет в пользу престарелых музыкантов, также вдов и сирот их.

Король пожаловал на Театр 11 тысяч талеров²²⁷. Старые и неспособные уже продолжать службу актеры будут увольняемы с пенсией.

Для Оперы нанята славная певица *г-жа Тоди*.

С. 480–481. Из Парижа, июня 11.

Новая опера *г. Бомарше Tarare*²²⁸ представлена была 8 числа со всеобщей похвалою. Оба королевские братья, граф Прованский и граф д'Артуа, присутствовали на сем спектакле. Публика потребовала, чтобы предстал пред нею сочинитель музыки и тотчас вышел *г. Сальери*. Музыка сей оперы почитается наилучшим его сочинением.

²²⁶ «Щастливая Россия, или 25-летний юбилей», пролог, сочиненный М.М. Херасковым (текст) и А. Булландтом (музыка). Первое (закрытое) представление пролога состоялось 28 июня в Петровском театре в Москве в день 25-летнего юбилея восшествия Екатерины II на престол. Пролог «Щастливая Россия» является примером едва ли не полного представления сценическими средствами многочисленных народов империи, облаченные в костюмы представители национальностей собирались в предпоследней части спектакля у трона правительницы и внимали словам четырех Гениев (Восточному, Северному, Западному и Полуденному гениям), воспевавшим красоту и благополучие каждой из частей России.

²²⁷ В 1782 году во Франкфурте был открыт Comoedienhaus. Во время проживания в городе И.В. Гёте в нем выступала труппа Теобальда Маршана.

²²⁸ Тарар, опера в 5 действиях с прологом А. Сальери на либретто П.О. Бомарше. Премьера в Париже 8 июня 1787 г.

С. 482. Прибывшие в Москву: из Севской округи Его Превосходительство, господин генерал-майор Степан Степанович Апраксин²²⁹, остановился в 6 части в своем доме.

ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В пятницу, июля 2, представлена будет большая опера *Счастливая тоня*, а после нее балет, называемый *Александр и Кампаспе*, сочинения г. Пика²³⁰, первого придворного танцмейстера, в котором он сам будет танцевать с г-жею Росси²³¹, первую же придворную танцовщицей. Намерение его есть угодить здешней почтенной публике и заслужить ее благоволение.

№ 53. 3 июля, суббота.

С. 485. Продолжение Журнала путешествия.

В Москве, июля 3. Ея Императорское Величество, Всемилостивейшая государыня, по прибытии 23 числа минувшего июня, по полудни в 7 часу, в подмосковное село Коломенское и благоволив в нем пробыть 24, 25 и 26 число²³², в минувшее воскресенье, то есть 27 числа соизволила ... осчастливить своим прибытием сей столичный и первопрестольный град. <...> Все окрестности Коломенского дворца заранее уже заняты были многочисленностью ожидающего народа, все дома... площади и самые кровли наполнены были жаждущими зрителями. <...>

²²⁹ Апраксин Степан Степанович (1757–1827), известный любитель музыки и театрал, владелец дома на Знаменке в Москве, усадьбы Ольгово Дмитровского уезда. Имел собственный крепостной театр. Прибыл в Москву, чтобы приветствовать императрицу и присутствовать на торжествах.

²³⁰ Скорее всего, Шарль Ле Пик перенес на московскую сцену балет Ж.Ж. Новерра «Александр и Кампаспа из Лариссы, или Торжество Александра над самим собой» (Вена, 1776). В лондонском Кингс-театре этот балет шел в постановке Ле Пика с музыкой Ле Брена (1782).

²³¹ Имеется в виду танцовщица Гертруда Росси, мать известного архитектора Карла Росси, супруга балетмейстера Ш. Ле Пика.

²³² В 1762 г. по приказу Екатерины II Коломенский дворец был обмерен архитекторами под руководством Ивана Мичурина и сделаны чертежи всех помещений. Перестроить дворец по-новому не удалось: сумму на проведение работ признали слишком высокой, в 1768 году дворец был разобран. Перед разборкой была создана модель, которая хранилась в Оружейной палате. В 1770-е годы для императрицы рядом с храмом Вознесения построили новое четырёхэтажное здание (два нижних яруса были каменные, верхние — деревянные), этот дворец пострадал от французов в 1812 г.



Ил. 37. Деревянный дворец в Коломенском. Рис. Ф. Гильфердинга, 1780 (?)

Высочайшее шествие началось поутру в 10 часу следующим порядком: из Коломенского дворца препровождали Ея Императорское Величество и Их Императорских Высочеств государей великих князей Александра Павловича и Константина Павловича, до городской дачи ехал возле кареты московский господин Губернатор, генерал-майор и кавалер Лапухин. <...> По прибытии к городской даче встретили Петр Дмитриевич Еропкин с господами, находящимися здесь у разных должностей <...> За каретой Ея Величества следовали в придворных каретах господа чужестранные министры и придворные кавалеры, составляющие свиту.

С. 486. Проехав [Серпуховскую заставу], когда карета Ея Императорского Величества сделалась в виду у Серпуховских ворот, то на приуготовленных по сторонам Триумфальных ворот оркестрах началась огромная вокальная и инструментальная музыка и петы были сочиненные на сей всерадостнейший случай канты²³³. У сих ворот встретили Ея Императорское Величество градской глава с именитыми гражданами и первостепенным купечеством с хлебом и солью.

Как скоро карета Ея Императорского Величества проехала через каменный Всесвятский мост, то из городской артиллерии произведен 101 пушечный выстрел и начался по всем церквам колокольный

²³³ Канты сии и прочие вышедшие на сей всерадостный случай стихотворения сообщены будут [в «Московских ведомостях»] при следующих номерах сих листов. — Примеч. автора публикации в ведомостях.

звон. У сего моста стояли Главного Народного училища директор с учителями и учениками по обеим сторонам улицы.

При въезде Ея Императорского Величества в Воскресенские ворота играла поставленная на оных городская, а при учрежденной гауптвахте полковая музыка, и у сих ворот встретили Ея Императорское Величество господин обер-комендант с плац-майором и члены Присутственных мест. В проезде же Ея Императорского Величества в Спасские ворота на учрежденной на Кремлевской площади гауптвахте играла гарнизонная музыка <...>

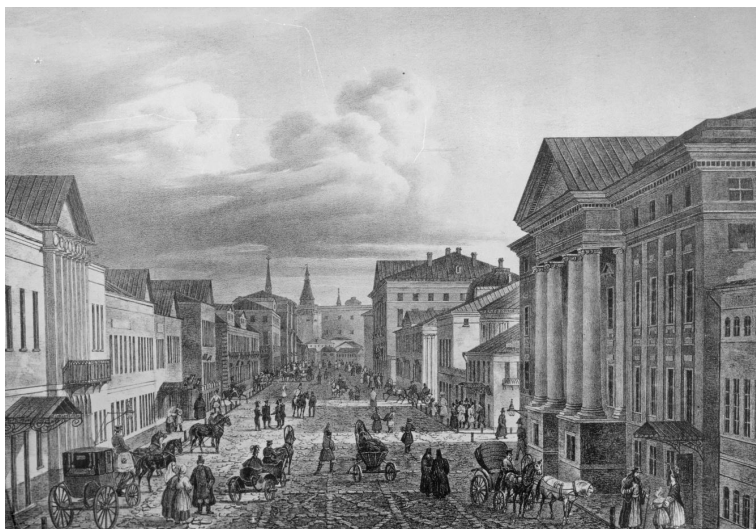
По прибытии ... к Успенскому собору ... встречена была преосвященным архиепископом Московским и Калужским Платоном с находящимся в Москве Преосвященным Анфимом, митрополитом греческим, Иоанном архиепископом и Григорием епископом грузинскими и прочим знатным духовенством. [После литургии в Успенском соборе прошли в Архангельский и Благовещенский соборы и в Чудов монастырь]. А оттуда путь в приуготовленный для пребывания Ея Императорского Величества дом главнокомандующих²³⁴, где был для знатнейших особ обыкновенный большой обеденный стол. Во время шествия ... произведена была пушечная пальба и колокольный звон, который продолжался во весь день.

С. 487. 28 июня, то есть в день [25-летия] торжества восшествия Ея Императорского Величества на Всероссийский Императорский престол, при дворе происходило следующее: по учиненным пред тем повесткам того дня поутру в 10 часов собрались в большой в Успенский собор первых пяти классов обоего пола персоны... преосвященным Платоном с прочим знатным духовенством отправлен был благодарной молебн. — По возвращении из Соборной церкви соизволила шествовать Ея Императорское величество чрез Красное крыльцо в Грановитую палату и благоволила жаловать к руке... Возвратившись в дом главнокомандующих... соизволила принимать поздравление от находящихся в свите придворных и прочих знатных особ и от чужестранных министров, <...> поздравление от воинских команд музыкаю и барабанным боем. <...> Вечеру в половине 7 ... изволила шествовать в Кремлевский дворец и в Грановитой палате изволила присутствовать на бале до 8 часов вечера.

С. 488. 29 июня. День тезоименитства Его Императорского Высочества. <...> Чинено поздравление пред домом главнокомандующих от воинских команд музыкаю и барабанным боем. <...> Вечеру в Дворянском клобе для всего дворянства был маскарад и продолжался до

²³⁴ Дом главнокомандующих в Москве — усадьба на Тверской, выстроенная М.Ф. Казачковым (1775–1782), бывший дом генерал-фельдмаршала З.Г. Чернышева.

3 часов пополуночи²³⁵. В маскараде находилось до 3 тысяч человек, во время маскарада около 10 часов вечера был вечерний стол для знатных придворных персон и чужестранных министров на 40 кувертов, да за особым столом для всех обще приуготовленном кушали знатные ж обоего пола особы на 200 кувертов. И во все сии дни как пред домом главнокомандующего горела иллюминация, так и весь город был освещен.



Ил. 38. Тверская улица в Москве. Справа — Дом главнокомандующих. Литография перв. четв. XIX в. Худ. О.-А. Кадоль

30 числа Ея Императорское Величество благоволила удостоить высочайшим своим посещением Его Сиятельство ... графа Петра Борисовича Шереметева в его селе Кусково.

Июля ж 1 по учиненным повесткам, в доме главнокомандующих, где Ея Императорское Величество пребывание свое иметь изволила, собрались господа сенаторы, генералитет и прочие находящиеся здесь первейших чинов особы. Пополудни в 5 часу Всемилостивейшая Государыня благоволив осмотреть строящийся в Кремле для

²³⁵ Дворянский клуб — дом Н.М. Долгорукого-Крымского, долгоруковский дом был приобретен в казну для московского Благородного собрания (будущий Дом Союзов с Колонным залом) на Дмитровке.

присутственных мест дом²³⁶, соизволила при пушечной пальбе отбыть в Екатерининский²³⁷, а из оного в Петровский дворец²³⁸.

Из Вены, июня 13. Девятого числа сего месяца представлена была в первый раз на здешнем национальном Придворном театре *Der Minch von Garwel*, драматическая поэма, сочинения барона Дальберга²³⁹.

С. 490. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, июля 4, представлена будет новая опера, которая никогда еще не была играна, называемая *Дровосек, или Три желанья*²⁴⁰.

В среду, июля 7, на Петровском театре представлена будет опера *Садовники*²⁴¹, а после нее балет, называемый *Дезертир*²⁴², сочинения первого придворного танцмейстера г. Пика, в котором он сам будет танцевать с г-жею Росси, первую же придворной танцовщицей.

Повтор: № 54. 7 июля. С. 497.

№ 54. 7 июля, среда.

С. 493. В Москве, июля 7.

Прошедшего июня 30 числа Ея Императорское Величество ... соизволила удостоить своим Высочайшим присутствием подмосковное

²³⁶ Имеется в виду Кремлевский дворец, строившийся в Кремле по проекту В.И. Баженова с 1773 года. Дворец императрице не понравился, строительство было приостановлено. Одна из причин — появившиеся трещины в фундаменте и контрфорсах Архангельского собора.

²³⁷ Екатерининский (или Головинский) дворец в Лефортово, строился и перестраивался в 1773–1796 годах в стиле классицизма. При Павле I был отдан под казармы Московского гарнизонного полка.

²³⁸ Петровский дворец — путевой дворец на выезде из Москвы, на Петербургском шоссе.

²³⁹ Барон Дальберг Вольфганг Хериберт фон (1750–1806), государственный деятель и руководитель Национального театра в Мангейме; сочинял пьесы и адаптировал для немецкой сцены сочинения Шекспира. Как организатор театра следовал политике Венского национального театра, общался с Ф. Шиллером, А.В. Иффландом. Его пьесы, по мнению театроведов, особой ценности не имели.

²⁴⁰ Дровосек, или Три желанья, комическая опера в 1-м действии Ф.А. Филидора, либретто Ж.-Ф. Гишара. Пер. с франц. В.А. Левшина.

²⁴¹ Садовники, опера (комедия лирическая) в 2 действиях, музыка Приюдана, либретто Б. Давеня. Вольный пер. с франц. В.А. Левшина.

²⁴² Дезертир, балет хореографа Жана Доберваля по пьесе М.Ж. Седена и опере П.А. Монсиньи, премьера в 1784 в Лондоне. В Москве в 1787-м шел в переладке Ле Пика.



Ил. 39. Усадьба Кусково. 1839. Худ. Н.И. Подключников

село [графа Петра Борисовича Шереметева] Кусково, куда прибыла в 7 часу по полудни²⁴³.

Граф Петр Борисович со своей фамилией и родственниками встретил Ея Величество близ ворот, сделанных нарочно для сего случая на границе онаго села. При въезде Ея Величества в те ворота выступили кусковские жители попарно, одетые в цветах его ливреи, имея в руках своих корзинки, наполненные цветами, которые и растилали они по пути.

Означенные ворота ионического ордена снаружи расписаны под мрамор белый с красным, украшены резьбою и позолотою, с 4 позолоченными термами, изображающими Нептуна, Марса, Аполлона и Меркурия, а наверху группы арматур в виде белого мрамора с позолотою. Внутри в полуциркульном своде изображена живописью летящая Слава с трубами, вокруг которой надпись: «течением приумножает славу свою». На боковой стене верхняя картина представляет город и часть моря под солнечным полуденным сиянием; в середине онаго вензловое имя Ея Величества с надписью: «лучами своими озаряет», означая посещение приобретенной Таврической области. Другая нижняя картина изображает в окружении цирка пьедестал в виде крепчайшего камня, на котором лежат: книга с титулом «учреждения законов», щит, шлем и меч, связанные лавровым фестоном с надписью «утверждают и охраняют»; на другом боку на верхней картине солнечное сияние

²⁴³ К приезду гостей была выпущена книжка: [Вороблевский В.Г.] Краткое описание села Спасакаго, Кусково тожь, принадлежащего его сиятельству графу Петру Борисовичу Шереметеву. М., 1787. 32 с. На титуле было указано: «Сочинение Неизвестного». К этому изданию при повторной публикации было приплетено другое: *Воейков А.* Прогулка в селе Кускове. СПб., 1829.

с вензловым в середине именем Ея Величества, под ним в проспекте город Москва с надписью: «веселящаяся присутствием», нижняя картина изображает в проспекте Кусковский сад, часть оранжереи и мраморный обелиск; на нем надпись «Екатерина II пожаловала графу Петру Борисовичу Шереметеву, в 1785 году, во время бытности его губернским предводителем московского дворянства»²⁴⁴. Надпись в сей картине: «в незабвенную милость». Наверху ворот галерея, на которой во время проезда Ея Величества играла музыка на трубах и литаврах; перед воротами же по обе стороны цирки с нишами такого ж цвету и с позолотою, в которых поставлены плодоносные померанцевые и лимонные деревья, изображая въезд в Кусковский сад...

Пробыв несколько времени в покоях и осмотря дом, по донесению хозяина о приготовленной опере, благоволила Ея Величество шествовать на садовой линии садом в новопостроенный для сего случая театр, где представлена была опера, называемая «Самнитские браки» с балетом²⁴⁵, которую как и построение Театра и декорации, удостоить изволила похвалы и во время продолжения оперы игра первой и прочих актрис и актеров столь Ея Величеству понравились, что изволила приказать представить их пред Себя и пожаловать к руке.

С. 494. По выступлении Ея Императорского Величества из театра, изволила возвратиться обратно в покои, и в то же время находящиеся против дому берег пруда, остров, канал и каскада, также и сад были освещены, а яхта и суда убраны разноцветными фонарями. <...> Стол накрыт был на 60 кувертов. На столе перед Ея Величеством поставлено было анфиле²⁴⁶, изображающее немалую гору, на коей видима красноватая каменная руина, а по сторонам ее 2 горы же, на одной из них стояли 2 топазовых истукана, а на другой 2 вазы, одна агатовая, а вторая из восточного хрусталя, убранная в древнем вкусе яхонтами, алмазами и изумрудами. Все сии 3 горы украшены были разных родов драгоценными камнями и жемчугом, и между сих гор поставлены были изображения пожалованных от Ея Величества обелиска и колонны, на которых надписи украшены были алмазами. Вокруг же сих филей расставлены были разные строения, каменные фигуры, украшенные бирюзами, аметистами, затем пьедесталы с стоящими на них позлащенными вазами, убранными бирюзами,

²⁴⁴ Об установке обелиска в Кусково см.: МВ. 1786. № 1. С. 1; № 53. С. 505–506. См. также: Лебедева-Емелина А. В. Музыкальная жизнь Москвы на страницах «Московских ведомостей». 1786 // Искусство музыки. Теория и история. № 29. 2023. С. 75–77.

²⁴⁵ Самнитские браки (Браки самнитян), опера в 3 действиях А. Гретри на либретто Б. Ф. Дюрозуа по Ж. Ф. Мармонтелю (преьера – Париж, 1776).

²⁴⁶ Анфиле – убранство стола (букв. вытнутые в ряд предметы).

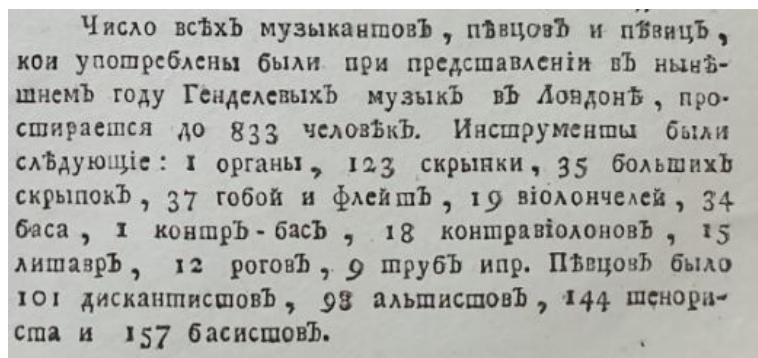
сердоликами, в коих находились кусты из красных корольков, да и все приличное к столу украшение соответствовало оному. Во время стола ... играла вокальная и инструментальная музыка и петы были приличные сему торжеству хоры.

<...> В 1 час по полуночи изволила отправиться в Москву при пушечной пальбе. Стечение разного звания людей было столь велико, что Кусковский сад, сколько он ни обширен, также около дому и во всех местах наполнено было их столь много, что с нуждою помещаться могли...

Июля 3 дня Ея Императорское Величество сверх пожалованных всем актерам и актрисам 1000 червонных, соизволила всемилостивейшее пожаловать первой актрисе [*Прасковье Жемчуговой*] бриллиантовый перстень.

С. 497. В последних письмах из Америки пишут между прочим следующее:

Число всех музыкантов, певцов и певиц, кои употреблены были при представлении в нынешнем году *Генделевых музык* в Лондоне, простирается до 833 человек. Инструменты были следующие: 1 органы, 123 скрипки, 35 больших скрипок, 37 гобой и флейт, 19 виолончелей, 34 баса, 1 контр-бас, 18 контравиолонов, 15 литавр, 12 рогов, 9 труб и пр. Певцов было 101 дискантистов, 93 альтистов, 144 тенориста и 157 басистов²⁴⁷.



Число всѣхъ музыканшовъ , пѣвцовъ и пѣвицъ , кои упошреблены были при предшавленіи въ нынѣшнемъ году Генделевыхъ музыкъ въ Лондонѣ , простирается до 833 человекъ. Инструменты были слѣдующіе : 1 органы , 123 скрипки , 35 большихъ скрипокъ , 37 гобой и флейшъ , 19 виолончелей , 34 баса , 1 констръ - басъ , 18 контравіолоновъ , 15 литавръ , 12 роговъ , 9 шрубъ ипр. Пѣвцовъ было 101 дискантисшовъ , 93 альтисшовъ , 144 шенориста и 157 басисшовъ.

Ил. 40. Страница «Московских ведомостей»

²⁴⁷ Генделевские торжества стали регулярно проводиться в Лондоне в Вестминстерском аббатстве с 1784 года. О генделевских торжествах в Лондоне в 1785–1786 годах см. наши предыдущие публикации в журнале «Искусство музыки: теория и история».

№ 55. 10 июля, суббота.

С. 503–504. Продолжение Журнала путешествия...

Июля 4. Ея Императорское величество, вступя в путь из Петровского подъездного дворца в 8 часов утра, благоволила остановиться в селе Всесвятском²⁴⁸, и для дня воскресного слушать литургию в церкви Всех Святых, откуда проехав до Черной Грязи, отстоящей в 28 верстах от Москвы, был обеденный стол, по окончании коего, продолжая шествие чрез деревню Пешки 23, близ города Клина 31 верст, Всемиловейшая Государыня изволила иметь ночлег в селе Демьянове, где пред домом для Ея Величества приуроченном горела большая иллюминация.

Июля 5. Ея Императорское Величество изволила отпустить главнокомандующего в Москве и во всей губернии Московской генерал-аншефа Петра Дмитриевича Еропкина²⁴⁹ и губернского предводителя Московского дворянства действительного тайного советника Михайлу Михайловича Измайлова...²⁵⁰

<...> Отправясь в путь чрез Завидово... прибыть в губернский город Тверь в 7 часу вечера. По приближении к губернскому городу начался при церквях колокольный звон и пальба из пушек, на валу поставленных, у ворот Триумфальных стояли присутствующие губернского и городского магистрата, городской глава с купечеством и цеховые по сторонам дороги; у дома Училищами занимаемого были дворянские питомцы и ученики Народного училища при их учителях.

²⁴⁸ Всесвятское – бывшее село Московской губернии и уезда, центр Всесвятской волости (ныне район м. Сокол).

²⁴⁹ Еропкин Петр Дмитриевич (1724–1805), с 1786 по 1790 был московским главнокомандующим (переименованным в генерал-аншефа); имел небольшую крепостную капеллу, некоторое время капельмейстером у него служил композитор А. Ведель. Современники отмечали чудачества главнокомандующего, в частности, что в экипаже Еропкина всегда ездил трубач, который трубил во время остановок кареты.

²⁵⁰ Измайлов Михаил Михайлович (1722–1800) был главнокомандующим в Москве в течение полутора лет (с марта 1785 по ноябрь 1786), владелец подмосковной усадьбы Быково. Предводитель московского дворянства (по 1792).



Ил. 41. Вид села между Новгородом и Тверью. Литография А. Дюрана, 1839

В Москве, июля 10. Шестого числа, пополудни в 5 часов, изволили воспрять... обратно до Санктпетербурга путешествие и Их Императорские Высочества, государи великие князья Александр Павлович и Константин Павлович. Москва имела счастье ежеминутно восхищаться Высочайшим их Императорских Высочеств [великих князей Александра Павловича и Константина Павловича] здесь пребыванием один только месяц, то есть от 8 числа прошедшего июня...

Песни на Высочайшее пришествие в Москву Ея Императорского Величества

Се ниспослан к нам судьбою
Ангел мирный с небеси;
Слава! Громкою трубою
Счастье россос вознеси!
До концов всея Вселенной
Нашим счастьем удивленной,
Песни радостны неси:
Всей подсолнечной гласи:
О Россия! Будь вечно
К Ней исполнена любви.
Матерь наша! Бесконечно
Нам ко счастью живи!
Украшай собой порфиру,
Удивленьем буди миру,
Образ Вышняго яви;

Царствуй, славься, век живи!²⁵¹

ХОР: Да здравствует Екатерина,

Блаженства Росского причина!

Да здравствует народа Мать,

Чтоб благо миру подавать!

Да здравствует на многи веки,

Лия щедрот обильны реки!

Да славу Россов вознесет!

Да удивляет вечно свет!

№ 56. 14 июля, среда.

С. 518. Из Лондона.

Директоры представленной в нынешнем году в Вестминстерском Аббатстве музыки обнародуют вскоре счет приходов и расходов своих; предварительно же можем мы удовлетворить любопытство наших читателей следующим: при трех пробных музыках было вообще 5176 человек и платили за вход по полугвинее, следовательно собрано 2588 гвиней. При больших же музыках, за вход в которые платили по одной гвинее, присутствовали:

При первом представлении	2387
При втором	2500
При третьем	2720
При четвертом	2534
Всего:	10141

Итак, весь приход простирался только до 12 729 гвиней. Слышно, что воля Королевская есть, чтобы сии музыки представляемы были в Аббатстве еще 3 года сряду.

С. 518–519. В минувшую среду открыт был в первый раз ново-построенный в Велльклозской улице, на восточном краю Лондона, Театр²⁵². Сей спектакль дан был в пользу Лондонского госпиталя. Но

²⁵¹ Всего до хора шло 4 куплета.

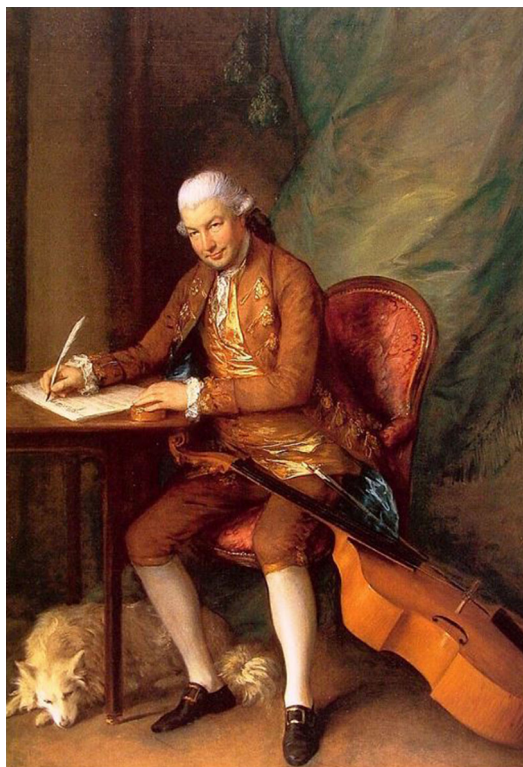
²⁵² Королевский театр на Wellclose Street в Лондоне. Театр был построен в 1785 году, занимал площадь примерно 120 на 56 футов. Зрительный зал состоял из нижних кресел (360 человек), передних лож (198 человек), боковых лож (396 человек) и двух полукруглых галерей (верхняя вмещала 640 человек, а нижняя – 1000). «Таймс» от 9 мая 1787 года писала, что: «Сцена Королевского театра значительно длиннее и шире, чем в Оперном театре; и сцены намного выше, чем в любом из театров». Королевский театр планировали открыть, как сообщалось в статье, 4 июня 1787 года на летний сезон спектаклем «Как вам это понравится» с актером и комиком в главной роли Джоном Палмером. См.: The Royalty Theatre, Wellclose Square, Whitechapel. URL: <https://goo.su/afc5Fo3>.

как *Палмер*, хозяин онаго, не мог еще доселе, по причине зависти других содержателей Театров, получить привилегию, то дальнейшее представление на сем Театре отложено.

№ 57. 17 июля, суббота.

С. 525. Германия. Из Франкфурта, июня 22.

По содержанию последних писем из Лондона, славный виртуоз, г. *Абель*²⁵³, коего сочинения принимаемы были от любителей музыки с великой похвалой и который был наилучший игрок на гамбе, скончался в Лондоне 20 числа сего месяца.



Ил. 42. Гамбист К.Ф. Абель.
Худ. Т. Гейнсборо

²⁵³ Абель Карл Фридрих (1723–1787), немецкий композитор и исполнитель на виоле да гамба. С 1759 г. жил в Лондоне, являлся придворным композитором, сотрудничал с И.Х. Бахом-младшим. В 1764 г. совместно организовали цикл платных концертов по подписке. Абель играл не только на виоле-да-гамба, но и на пятиструнной виолончели Мерлена. И.В. Гёте считал Абея последним великим гамбистом.

С. 528. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, июля 18, будет Воксал, и в оном представлена будет во второй раз малая опера *Дровосек, или Три желанья*.

ПРИБАВЛЕНИЕ к № 57. Список обучающихся в Императорском Московском университете и гимназиях онаго, которые в бывшее июня 30 дня, сего 1787, публичное собрание за их прилежание и оказанные в науках успехи произведены в студенты и получили в награждение медали и книги:

Л. З. Из музыкального класса:

Иван Семенов (скрыпка),
Семен Мальцов (скрыпка),
Федор Брыкин (флейта)
Павел Сазанов (флейта)

№ 58. 21 июля, среда.

С. 530. Окончание Журнала путешествия Ея Императорского Величества.

Июля 6. В сей день во время выхода Ея Величества из внутренних покоев, предстал Преосвященный Иоасаф, архиепископ Тверской и Кашинский и в речи, им говоренной, изъявил, сколь утешительно видеть Монархиню, возвратившуюся от дальних стран...

По полудни во 2 часу Ея Величество благоволила выехать из губернского города Твери и, продолжая путь чрез Медное 30, иметь ночлег в городе Торжке (33 версты)...

№ 59. 24 июля, суббота.

С. 534. Окончание Журнала путешествия...

Июля 10. Проехав 35 верст от Бронниц до Новгорода, встретили Ея Императорское Величество с колокольным звоном и пушечной стрельбою, близ сооруженных при въезде ворот Триумфальных стояли члены губернского и городского магистрата... У Дворца ожидали чиновники правления, Палат и прочих судебных мест. По вступлении в комнаты, преосвященный Гавриил Новгородский и Санктпетербургский говорил ... речь поздравительную с благоуспешным совершением знаменитого путешествия для пользы поданных предпринятого.

Июля 11. Ея Императорское Величество [изволила] прибыть в Царское Село в 6 часу вечера.

С. 543–544. В Архангельске. Празднование дня восшествия на престол [Екатерины II 21 апреля]. Сначала совершались богослужения в Соборной, Протестантской и Реформаторской церквях. Обеденный стол на 80 кувертов для российских и иностранных купцов. В продолжение стола играла инструментальная музыка, при питии за Высочайшее здравие производилась пушечная пальба. Вечеру

маскарад, на котором было более 400 масок. Зажженная пред домом правящего должностной генерал-губернатора иллюминация и духовая музыка, за щитом поставленная, привлекла зрителей с иностранных кораблей и великое множество народа из города и окрестных селений. Прозрачная картина в главном щите иллюминации представляла Храм Славы, в котором сияло вензловое Ея Императорского Величества имя, озаряющее лучами своими все народное состояние <...> вверху же видно было препровожаемое гремящей Славой Время, несущее хартию с изображением 25 лет ... и с следующей надписью «Царствуй в веки».

[На следующий день — празднование тезоименитства Его Императорского Высочества] ... В продолжение стола духовная Его Пресвященства вокальная музыка пела с игрием на органах кантаты, сочиненные на случай торжества прошедшего и настоящего дня. Вечеру был дан маскарад и ужин.



Ил. 43. Лепренс Ж.-Б. Прогулка. Гравюра из серии «Русские крестьяне»

С. 537. Из Парижа, июля 2.

Один здешний скульптор нашел средство укреплять железо в камнях без свинца. А именно должно взять расплавленной серы, вылить оную в скважину и посыпать потом ее песком или пеплом, чтобы она застыла и погасла. Сей состав держит железо так крепко, что по прошествии нескольких минут должно разбивать камень, чтобы его

вынуть из железа. Через сие изобретение много сберегается, поелику сера двумя третьми дешевле свинца.

С. 548. Г. Гартман извещает чрез сие любителей музыки, что как он намерен пробыть здесь еще 2 месяца, то желающие пользоваться его уроками на флейте или слушать игру его в приватном концерте, могут о том дать ему знать. Цена за месяц уроков 100 руб., а за каждый приватный концерт 50 руб. — У него же продается пара флейт, сделанных по тому же образцу и тем же мастером, что и собственная его флейта. Цена каждой 100 руб., причем дастся и наставление о употреблении оных. Он живет в Кисловке, по близости Никитской аптеки, в доме под № 187, у Вильгельма Исгейма.

Повтор: № 60. 28 июля. С. 559. № 61. 31 июля. С. 568.

ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, июля 25, в Воксале представлена будет малая опера *Скупой*²⁵⁴.

В пятницу же, июля 29²⁵⁵, на Петровском театре, по просьбе многих особ, представлена будет большая комедия *Обманщик*²⁵⁶ и балет.

Повтор: № 60. 28 июля. С. 559.

Августа же 4 числа представлена будет на театре комедия, которая здесь никогда еще не была играна, называемая *Сибирский шаман*²⁵⁷. С 1 августа спектакли в Театре продолжаться будут по средам до 1 сентября.

С. 549. Au nouveau magasin de musique N 3 chez Henry Reinsdorp dans la maison de Nikita Pawloff, rue Illinsky, il y a à vendre une superbe Harpe à 7 pedales, à sculpture & fond reliés, faite par le Luthier de la Reine de France.

[В новом музыкальном магазине № 3 у Г. Рейнсдорна, находящемся в доме Никиты Павлова по улице Ильинка продается великолепная арфа с 7 педалями, украшенная скульптурой, изготовленная мастером королевы Франции.]

С. 552. Чрез сие уведомляет г. Козма Мореллий, балетмейстер при Петровском театре, что он сего июля 17 в субботу, открыл в первый раз танцевальную свою школу и продолжать будет оную всякую неделю по три дни, то есть по вторникам, четвергам и субботам,

²⁵⁴ Скупой, комическая опера В.А. Пашкевича в 1 действии, либретто Я.Б. Княжнина (1782).

²⁵⁵ Ошибка, пятница в 1787 году была 30 июля.

²⁵⁶ Обманщик, комедия в 5 действиях императрицы Екатерины II. СПб., 1785.

²⁵⁷ Сибирский шаман (Шаман Сибирский), комедия в 5 действиях Екатерины II, при участии А.В. Храповицкого. Премьера — Петербург, сентябрь 1786. Изд.: СПб., 1786.

с 6 часов по полудни и до 9 вечера. И обучать будет желающих самые новые танцы. За месяц, т.е. за 12 уроков платит каждая особа по 4 руб. Жительство он имеет в доме Никиты Павлова, над Нирнбергскими лавками.

Повтор: № 60. 28 июля. С. 561.

№ 60. 28 июля, среда.

С. 553. В Москве, июля 28. Список обучающихся в учрежденном при Императорском Московском университете вольном Благородном пансионе питомцев, кои сего июля 1 дня в учиненном экзамене в присутствии ... знатных особ получили награждения: <...>

Из музыкальных классов: флейтраверсного Никифор Плюсков, скрипичного Павел Крюков²⁵⁸.

С. 559. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В четверток, июля 29. В Воксале представлена будет малая опера *Бочар*.

В воскресенье, августа 1, в Воксале сожжен будет большой фейерверк.

С. 560. Близ Кузнецкого моста, на Рождественке, против Николы Звонарей, в доме г. Бригадира Андрея Яковлевича Маслова продается выписное с органами фортепиано. О цене спросить в том доме у служителя Ивана Фатьянова.

Повтор: № 63. 7 августа. С. 587. № 64. 11 августа. С. 595.

№ 61. 31 июля, суббота.

С. 568. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В среду, августа 4 дня, на Петровском театре представлена будет большая комедия *Фигарова женитьба* и балет.

Повтор: № 62. 4 августа. С. 578.

С. 569. На Ильинке, в доме Никиты Павлова, в новой музыкальной лавке московского купца *Григорья Николаева* сына *Рейсдорна* продаются привезенные новые музыкальные разного разбора инструменты, также и нового сочинения ноты, коим реестр можно получить в оной лавке безденежно.

Повтор: № 65. 14 августа. С. 604. № 67. 21 августа. С. 620.

²⁵⁸ По воспоминаниям Д.П. Рунича: «В Московском университетском пансионе сверх наук, принадлежащих к гимназическому курсу и в особенности русской словесности, преподавались языки французский, немецкий и английский, фехтование, музыка и танцы». См.: [Рунич Д.П.] Сто лет тому назад (из Записок Д.П. Рунича) // Русская старина. 1896. Т. 88. № 11. С. 299.

№ 63. 7 августа, суббота.

С. 586. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, августа 8, в Воксале, представлена будет опера *Бочар*.

В среду же, августа 11, на Петровском театре, представлена новая большая комедия, которая еще не была играна, называемая *Сибирский шаман*²⁵⁹ и балет.

Повтор: № 64. 11 августа. С. 594.

№ 64. 11 августа, среда.

С. 595. В 10 части, под № 305, на Воронцовском поле, в доме бригадирши Татьяны Васильевны Майковой у перукмахера ея Дмитрия Нечаева продается выписное фортепиано с органами за весьма умеренную цену.

Повтор: № 67. 21 августа. С. 619. № 70. 1 сентября. С. 676.

№ 65. 14 августа, суббота.

С. 602. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, августа 15, в Воксале зажжен будет большой фейерверк, а в среду, 18 числа, на Петровском театре представлена будет во второй раз большая комедия *Сибирский шаман* и балет.

Повтор: № 66. 18 августа. С. 610.

С. 604. Потребны в услужение Курского пехотного полка г. полковнику Алексею Семеновичу Степанову музыкантский капельмейстер духовой и инструментальной музыки, немец кухмистр, певческой науки регент и тенорист. Если кто желает, то явиться могут в собственный его г. Степанова дом, состоящий в 6 части, 3 квартале под № 274, в приходе Вознесения, что на Никитской.

Повтор: № 67. 21 августа. С. 622. № 68. 25 августа. С. 630.

Г. Маэр, живописец картин кабинета короля Французского ездит в дома и обучает по часам рисовать <...> Те, кои будут у него учиться, покупать могут у него красные и черные карандаши, которые он сам делает, и какие нигде достать не можно.

Повтор: № 67. 21 августа. С. 622.

²⁵⁹ Либо податель сего объявления лукавил, либо предыдущий спектакль был отменен (подобной информации в «Ведомостях» не было): комедию Екатерины II «Шаман Сибирский» играли в Петровском театре 4 августа. См. МВ. 1787. № 59. С. 548.

№ 66. 18 августа, среда.**С. 605. Из Риги, июля 2.**

Минувшего июня 28 числа праздновано было здесь двадцатипятилетнее достославное царствование Великой самодержицы нашей, матери отечества Всемиловивейшей, а 29 тезоименитство Его Императорского Высочества. <...> В церкви говорено было протоиереем Спиридоном пристойное на случай торжественного дня слово. Потом происходило молебствие, звуком труб, литавр и пушечной пальбой сопровождаемое. <...> У магистрата выставлена была прозрачная живопись, на которой город Рига изображался в виде женщины, с военным на голове венцом, твердость стен знаменующих, и с городским в руках гербом. <...> Вдали парящий с трубою Гений держал Таврическую карту, на которой показаны были знатнейшие страны сей места.

С. 610. Отъезжающие. Итальянка *Цецилия Катальди Иулиани*²⁶⁰ со служителем отъезжает за границу, живет у Сретенских ворот в доме купца Ракова.

Повтор: № 67. 1 августа. С. 618. № 68. 25 августа. С. 628.

С. 612. Француженка, умеющая по-французски и по-немецки, рисовать, музыки и танцевать, живет на Покровке в доме доктора Зыбелина.

Повтор: № 67. 21 августа. С. 622. № 70. 1 сентября. С. 678.

№ 67. 21 августа, суббота.**С. 616–617. Продолжение о театральных новостях в Париже.**

Апреля 20 числа сего года открыт был²⁶¹ Театр Королевской Академии музыки представлением в первый раз волшебной оперы *Alcindor*, то есть *Алциндор*, в 3 действиях, слова сочинения г. *Рошон*

²⁶⁰ Это певица и флейтистка Дж. Катальди из Рима. В 1785 г. она как флейтистка выступала в Петербурге, в 1786–1787 годах в качестве певицы — в Москве. См.: МВ. 1787. № 18. С. 172.

²⁶¹ Примечание Ведомостей: В Париже обыкновенно закрываются театры с последних чисел марта, по исходе же апреля и с сего времени числится новый Драматический год. При сем мы не излишним почитаем заметить, что в течение прошлого театрального года, с 24 апреля 1786 по 24 марта текущего 1787, представлено было: на Театре Итальянской Комедии новых пьес 25, из коих 9 упали при первом представлении, некоторые одобряемы были краткое время, а только 4 приняты со всеобщей похвалою. На Театре Королевской Академии музыки представлено новых опер 6, из коих наибольшую заслужили похвалу только две. — Всего 39 новых пьес в один год, не считая многих других, представленных на прочих менее знатных Парижских театрах.

де Шабана, а музыка г. Дезеда²⁶². Содержание ее, взятое из Тысячи и одной ночи следующее <...> [среди действующих лиц — хор Снов] ... Сия опера принята от публики с достойной похвалой, наипаче же одобряема была музыка оной. Красота декораций, изящество балетов и прекрасная игра действующих лиц способствовали также много к благосклонному ее принятию.

С. 618. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, августа 22, в Воксале представлена будет малая опера *Говорящая картина*.

В среду, августа 25, на Петровском театре представлена будет большая опера *Сбитеньщик* и после нее балет. Сим спектаклем Театр закрывается до 8 сентября.

Повтор: № 68. 25 августа. С. 628.



Ил. 44. Петровский театр в Москве

²⁶² Дезед Никола-Александр (1740 или 1744 – 1792), французский композитор, автор комических опер. Встречающаяся в литературе датировка оперы «Альсиндор» (Комеди Франсез, 1789), видимо, не верна. См.: *Ля Лоранси Л. де*. Французская комическая опера 18 века. М., 1937; *Rougin A. Dezède*. Extrait de «Revue et Gazette musicale de Paris». P., 1862. Сочинения либреттиста Марка Антония Жака Рошона де Шабана (1730–1800) были опубликованы в Париже в 1786 году: *Rochon de Chabannes M.A.J. Théâtre de monsieur Rochon de Chabannes, suivi de quelques pièces fugitives*. A Paris: chez la veuve Duchesne, 1786.

№ 69. 28 августа, суббота.

С. 632. Из Парижа. На сих днях вышло здесь следующее музыкальное сочинение славного *Гайдна: Musica instrumentale sopra le sette ultime Parole del nostro Redentore in Croce*, o siano sette Sonate con un introduzione ed al fine un terremoto per due violini, viola, violoncello, flauti, oboe, corni, clarini, timpani, fagotti e Contra-basso. Composte al *Sigr. Giuseppe Haydn*²⁶³. — Предмет сочинения сего суть последние семь слов, кои Христос произнес на кресте. Оные разделены на 7 сонатов, а вся музыка заключается изображением землетрясения. В начале каждой соната поставлено на латинском языке то слово, которого смысл изображается инструментальной музыкою. Возвышенность предмета, неподражаемое выражение онаго, многоразличные чувствования, возбуждаемые хорошей игрой сего единого в своем роде музыкального произведения в каждом благородно мыслящем слушателе, то извлекая из очей его тихие слезы, то наполняя его священным неким трепетом — кратко сказать, все возвращает уже высокий дух его великого композитора.

С. 636. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующий понедельник, августа 30, будет последний Воксал, и в оном сожжен будет большой фейерверк.

№ 71. 4 сентября, суббота.

С. 682–684. Продолжение о театральных новостях в Париже.

Мая 3 числа сего года представлена была в первый раз на так называемом Итальянском театре *Azemia, ou Les Sauvages*, то есть *Аземия, или Дикие*, комедия в 3-х действиях с небольшими ариями, слова сочинения *г. де ля Шабоссиера*, а музыка *г. д'Алейрака*²⁶⁴. Содержание ее есть следующее:

Театр представляет в первом действии пустой и необитаемый остров, куда Дикие приезжают иногда. На сем острове живет один Англичанин по имени Эдвин, претерпевший при берегах онаго кораблекрушение, вместе с дочерью своей Аземией, которую одну он

²⁶³ Семь последних слов Спасителя на кресте, инструментальная музыка Й. Гайдна, «семь сонат со вступлением и в конце землетрясением для двух скрипок, альты, виолончели, флейты, гобоя, валторны, кларнета, литавр, фагота и контрабаса». Была заказана композитору для испанского города Кадиса, для службы в его соборе в Страстную пятницу 1786 года. Издана в 1787 году, переинструментирована композитором для струнного квартета, а в 1796 году переделана в ораторию с добавлением хоров и соло.

²⁶⁴ *Аземия, или Дикие*, комедия лирическая в 3 действиях, музыка Н. Далеирака, либретто А.-Э.-К. Пуассона де ла Шабосьер. Премьера в Петровском театре состоится в 1803 году в пер. А. В. Левшина.

спас от свирепства волн. Проходя остров, нашел он на нем одного мальчика, оставленного здесь отцом, лордом Аткинсоном. Небольшая записка, привязанная к шее сего мальчика, уведомила его, что оный называется Проспером, и что несчастный его отец возвратится когда-нибудь за ним на сей остров. Эдвин взял его к себе и воспитал вместе с своей дочерью Аземией, но сокрыл от Проспера различие их пола и учинил ему весьма страшное о женщинах описание. Аземия знает, что она есть женщина, и несмотря на запрещение Эдвина, побуждаемая нескромностью, свойственной своему полу, возрасту и чувству, ея ощущаемому, так как и невинною нежностью Проспера, открывает ему всю тайну. Сие открытие делает их на несколько времени принужденными в обхождении, стыд с одной стороны, робость с другой, они чувствуют замешательство, которое взаимная их только доверенность могла рассеять. Между тем они слышат шум и удаляются. Один испанский корабль принесен ветром к острову и часть бывших на нем людей сошла на сухой путь для осмотра земли. Дон Алвар со служителем своим Фабрицием и с несколькими солдатами желал узнать, обитаем ли сей остров? Любопытство привлекает к ним Аземию вместе с Проспером. Дон Алвар, увидев ее, не мог не плениться и тотчас предложил ей ехать с ним, жить в местах, достойнейших ее прелестей. Ревность овладела Проспером, который начинает грозить. Испанцы разгорячаются. Между тем приходит Эдвин, узнает европейцев и просит их, чтобы они отвезли его в отечество. Алвар соглашается взять его с дочерью, но не берет Проспера. Напротив того, они не хотят покинуть младого своего приятеля и желают лучше оставаться с ним в своих лесах. Алвар и свита его удаляются, намереваясь отомстить.

Во втором действии представление происходит ночью. Двое англичан, коих корабль разбился о камни при острове и кои одни только спаслись от кораблекрушения, выходят на Театр. Один из них есть лорд Аткинсон. Оплавав несчастную свою участь, увидели они, что кто-то идет к ним. Они тотчас спрятались, чтоб услышать, что будут говорить? Свита Дона Алвара пришла на то место, согласиться между собою о способе увезти Аземию. Аткинсон слыша сие, предпринимлет противиться тому всеми силами; после сего все уходят в разные стороны и является Эдвин и Проспер. После разговора, в котором отец Аземии обещает выдать дочь свою за Проспера через год, ежели в сие время не явится лорд Аткинсон, Эдвин запирает Проспера в пещеру, которая служит ему ночным убежищем, а сам уходит в свою. Потом является Аземия и разговаривает со своим любовником о сладости уз любви и пр. И наконец удаляется, опасаясь, чтобы ее кто не подстерег. Аткинсон не могши нигде найти похитителей, возвращается и печалится об участи своей. Проспер слышит то и быв тронут, призывает

к себе, утешает его и рассказывает, как дойти ему до пещеры Эдвиновой. Между тем, как он сие изъясняет, приходят Алваровы сообщники, пользуются сведением, которое Проспер сообщил лорду и бегут схватить Аземию. После сего подходит Эдвин к пещере Просперовой, и видя, что он говорит с незнакомцем, беспокоится, но Проспер уверяет его, что сей незнакомец есть несчастный человек, который ищет себе убежища. «Не беспокойтесь, — говорит ему незнакомец, — вы будете более чувствительны к моей участи, когда узнаете все несчастья лорда Аткинсона». При сих словах Проспер бросается к ногам своего отца и между тем, как лорд обнимает Эдвина и благодарит за все его попечения о сыне его, Проспер сходил в пещеру Аземии и не нашед ее там, прибежал уведомить о том Эдвина и отца своего. Лорд, зная заговор, требует оружия и провожаемый приятелем своим, Эдвином и Проспером, отходят все четверо в погоню за похитителями.

Декорация переменится в третьем действии и представляет другую часть острова, где Дон Алвар с нетерпеливостью дожидается своих посланных, и наконец, скучившись, приказывает слуге своему Фабрицию ждать их там и велеть вести Аземию прямо на корабль, а сам уходит. Фабриций, оставшись один, слышит вдруг шум и думает, что это Алварова свита, но вместо оной являются Дикие, кои тотчас его окружают и привязывают к дереву. Но беспокойство Дона Алвара приводит его скоро туда опять, вид его устрашает Диких, которые обращаются в бегство. Он освобождает Фабриция и отправляет его на корабль. Аземия является в беспорядке, она приходит броситься в объятия Дона Алвара, спрашивает его покровительство и требует у него правосудия на похитителей, кои хотят увести ее у отца и друга. Такая невинная доверенность возвращает Дону Алвару все его великодушие, и он обещает отдать ее обратно отцу. Вдруг являются Эдвин, Проспер, Аткинсон и другой Англичанин, они хотят броситься на Алвара. Аземия защищает его, она называет его своим покровителем и благодетелем. Гнев Эдвина и его друзей исчезает, но Алвар не желает пользоваться почитанием, им во зло употребленным. Он признается им в своем намерении и раскаянии и хочет возвратить Эдвина и всех его друзей в отечество. Аткинсон предается великодушью Алвара, соглашается на брак Проспера с Аземией, и как ветр благоприятен: то и спешат выйти в море...

Хотя содержание сей комедии есть романтическое, однако же характеры действующих лиц начертаны весьма удачно и привлекательно. Музыка содействовала также много благосклонному ее приятию, наипаче же увертюра принята с великими рукоплесканиями. Содержание ее было таково: после нескольких мер тихого и приятного тона, занавес поднимается, пристают лодки и Дикие выходят на остров. Тогда музыка становится живее. Дикие меж тем

осматриваются, сближаются, соединяются. Наконец характер музыки становится свойственнее для танцев и оркестр тотчас начинает играть славную арию Диких, сочинения покойного Рамо, великого в свое время композитора. А Дикие начинают балет. — Декорация в первом действии, которая представляет в проспекте море, в некотором отдалении каменные горы и 2 пещеры по правую и по левую сторону Театра, производит также восхитительное действие. К сему присовокупить еще должно, что пьеса сия сыграна была и актерами с великим тщанием.

С. 684. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующую среду, сентября 8, Театр откроется для годовых лож спектаклем № 45, в котором представлена будет большая трагедия *Эмилия Галотти* и балет.

Повтор: № 72. 8 сентября. С. 694.

№ 72. 8 сентября, среда.

С. 694. В Благородном Клубе в будущий вторник, сентября 14, будет бал, о чем почтенным членам и объявляется.

Повтор: № 73. 11 сентября. С. 702.



Ил. 45. Дом Благородного собрания в Москве. 1840-е г.

№ 73. 11 сентября, суббота.

С. 702. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, сентября 12, будет спектакль № 46, и в оном представлена будет большая комедия *Немой*²⁶⁵, а после нее *Цыганский балет*.

№ 74. 15 сентября, среда.

С. 705. Из Санкт-Петербурга, сентября 3.

Празднование дня Ордена Св. Благоверного Великого князя Александра Невского. <...> Поздравление от полков Гвардии музыкою и барабанным боем. <...> Во время стола играла итальянская вокальная и инструментальная музыка с хором Придворных певчих и при питии <...> производилась пушечная пальба. <...> Вечеру в обыкновенное время в галерее был бал, который продолжался до 8 часов.

С. 708. Из Лондона, августа 12.

Один итальянский танцовщик хотел недавно на Театре в Бирмингеме показать искусство свое в танцах и неустранимость в том, что он не боится пороху. Вследствие чего он вышел на Театр, обвесив себя ракетами и твермерами, кои в продолжении танцев своих хотел он зажигать один после другого, но к несчастью его случилось, что как он зажег первый из них, то все они загорелись, и танцовщик объят стал пламенем, а через несколько секунд бросило его без памяти в партер, где он зажег платье у многих дам. Замешательство и ужас от сего нового и неожиданного явления были чрезвычайно велики. Однако же надеются, что он хотя и весь опален, но останется еще в живых.

С. 710. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня будет спектакль № 47, и в оном представлена будет большая комедия *Шаман Сибирский*, а после оной малая опера *Бочар*.

№ 75. 18 сентября, суббота.

С. 714. Польша, из Варшавы, августа 22.

Его Величество, Король наш [Станислав Август Понятовский] живет теперь в увеселительном своем замке в Лазенках. Ежедневно переменяющиеся вечерние иллюминации, концерты и небольшие театральные пьесы в часы отдохновения Короля, также и многочисленное собрание знатных особ из здешней столицы, соделывают пребывание в сем месте весьма приятным, а здешняя публика, которой позволено гулять свободно и непринужденно в около лежащих прекрасных рощицах, пресекаемых украшенными каналами, пользуется при хорошей летней погоде сим удовольствием.

²⁶⁵ Немой, комедия в 5 действиях Д.-О. Брюэса и Ж. Палапра. Пер. с франц. М.И. Попова. Изд.: Досуги, или Собрание сочинений и переводов Михаила Попова. Ч. 2. СПб., 1772. С. 5-163.

С. 718. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующий понедельник, сентября 20, будет спектакль № 48, и в оном представлена будет большая комедия *Три султанши* и балет.

С. 720. [Адрес капельмейстера Петровского театра М. Стабингера]: 9 части, 5 квартал, под № 66, в доме Яковлева.

Из дома г. генерал-аншефа и разных орденов кавалера, Александра Ивановича Глебова бежал дворовый человек музыкант Ефим Петров сын Щербаков, о коем и явочное прошение подано. Примерами росту среднего, волосы черные, худошав...

Повтор: № 76. 22 сентября. С. 728.

№ 76. 22 сентября, среда.

С. 726. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня будет спектакль № 49 и в оном представлен будет *Пролог или Двадцатипятилетний юбилей* с балетами и хорами певчих, после маскерад.

С. 728. Как число подписывающихся особ на аллегорический эстамп, называемый Екатерина II, путешествующая по своим владениям²⁶⁶, еще не наполнилось и не достает еще 150 подписателей, то сим извещается, что подписка продолжится по 20 число будущего октября месяца; почему особы, желающие подписаться, могут адресоваться в Москве к г. *Мейсу*, миниатюрному живописцу и сочинителю сего изображения, живущему у Тверских ворот в доме Дмитрия Андреевича Никитина, подле дома г. Александра Никитича Лопухина, также и в главной музыкальной лавке на Ильинке г. *Щоу*, а в Санкт-Петербурге к г. *Вейтбрехту* книгопродавцу, так как о сем объявлено уже было в свое время в Ведомостях. <...> поелику г. *Мейс* решился ехать сам туда, где будут гравировать его рисунок, под его собственным смотрением, как для лучшего отработания его эстампа, так и дабы исполнить свои обязательства ...

№ 77. 25 сентября, суббота.

С. 732. Из Парижа, августа 28.

Содержатель Итальянской оперы в Мадриде, г. *Монтальди*, объявил себя банкротом на 200 тысяч пиастров и убежал из Испании.

С. 734. В воскресенье, сентября 26, будет спектакль № 50 и в оном представлена будет новая комедия в одном действии, которая никогда еще не была играна, называемая *Рассудительный дурак*²⁶⁷, а после оной опера *Садовники*.

²⁶⁶ По картине Ф. де Мейса «Екатерина II, путешествующая в своем государстве в 1787 году» были изготовлены эстампы.

²⁶⁷ Рассудительный дурак, или Англичанин, комедия в 1-м действии Ж. Патра. Пер. с франц. А.И. Клущина. Изд.: М., 1790.

№ 78. 29 сентября, среда.

С. 744. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня будет спектакль № 51 и в оном представлена будет большая комедия *Хвастун*, а после нее балет *Дон Жуан*.

В пятницу, октября 1, будет спектакль № 52, и в оном представлена будет большая драма *Уксусник*, а после нее опера *Дровосек, или Три желания*. Спектакли с сего числа продолжаться будут по 3 раза в неделю, то есть по средам, пятницам и воскресеньям.

В следующий четверг, октября 7, начнутся редуты, о чем почтенные члены чрез сие извещаются.

Повтор: № 79. 2 октября. С. 752. № 80. 6 октября. С. 762.

№ 79. 2 октября, суббота.

С. 747. Годовщина коронации императрицы отмечалась одновременно с Кавалерским праздником Ордена Св. равноапостольного князя Владимира, 28 сентября.

С. 752. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, октября 3, будет спектакль № 53, и в оном представлена будет большая опера *Счастливая тоня*, а после нее балет и маскарад.

С. 753. В Санкт-Петербургской книжной лавке, состоящей на Никольской улице, вступили в продажу: 1) *Чувствование благотворений*, драма с балетом, сочиненная в Твери и в Высочайшем присутствии Их Императорских Высочеств Великих князей Александра Павловича и Константина Павловича представленная питомцами Тверского Дворянского училища 1787 года, июля 9 дня, цена в бум. 25 коп.²⁶⁸

Повтор: № 82. 13 октября. С. 788.

С. 754. В Санкт-Петербургской книжной лавке, состоящей на Никольской улице, против дома графа Шереметева, вступили в продажу: <...> Опера комическая *Храброй и смелой витязь Ахридеич*²⁶⁹, в бум. пер. 35 коп.

²⁶⁸ Тейльс Игнатий Антонович (1744–1815). Чувствование благотворений: драма с балетом, сочиненная в Твери и в высочайшем присутствии их императорских высочеств, государей великих князей, Александра Павловича и Константина Павловича представленная питомцами Тверского дворянского училища, 1787 года, июля 9 дня. СПб.: при Императорской Академии наук, 1790.

²⁶⁹ Храброй и смелой витязь Ахридеич, комическая опера-балет Э. Ванжуры на либретто Екатерины II. Постановка в 1788 г. См.: *Максимова А. Е.* «Ахридеич» — опера-сказка Эрнеста Ванжуры на либретто Екатерины II // *Opera Musicologica*. 2012. № 4 (14). С. 25–73; *Семёнова Ю. С.* Екатерина II

№ 80. 6 октября, среда.

С. 758. Из Берлина, сентября 15.

Вчера в здешней гарнизонной церкви представлена была, в пользу бедных музыкантских вдов, траурная музыка [Реквием?], сочиненная в прошлом году на кончину покойного Короля и на вступление на престол Его Величества, ныне правительствующего нашего Монарха, придворным *капельмейстером Рейхардтом*. Число всех музыкантов простиралось до 420 человек. Ее Величество, королева, наследный принц и королевская фамилия почтили сию музыку высочайшим своим присутствием, а чужестранные посланники, знатнейшее дворянство и многочисленное собрание составляли остальную часть аудитории.



Ил. 46. Гарнизонная церковь в Потсдаме и памятник «Старому Фрицу» (королю Фридриху Великому)

С. 762. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня будет дан спектакль № 54 и в оном представлена будет трагедия *Сорена и Замир*²⁷⁰, а после нее балет: *Невинная любовь торжествует*.

как либреттист: жанровые особенности комических опер императрицы
// Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2012. № 1. С. 255–262.

²⁷⁰ Сорена и Замир, трагедия Н.П. Николаева. Изд.: 1785.

В пятницу, октября 8, будет спектакль № 55, и в оном представлена будет малая комедия *Рассудительный дурак*, а после оной опера *Тунисский паша*²⁷¹.

№ 81. 9 октября, суббота.

С. 769. Нидерланды, из Брюсселя, сентябрь 13.

Некоторые книгопродавцы в здешнем городе, продававшие нарушающие тишину и порядок сочинения, приговорены к денежной пени, простирающейся до 500 гульденов.

С. 770. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, октября 10, будет спектакль № 56, и в оном представлена будет большая опера *Калиф на час* и балет, а после маскарад.

№ 82. 13 октября, среда.

С. 778. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В четверг будет спектакль № 57, и в оном представлена будет большая опера *Санхо-Панса*²⁷² и балет *Арлекин, рождающийся из устрицы*.

С. 780. Желающие нанять на год музыканта *Алексея Фирсова* с товарищами девятью человеками, играющими на бальной и духовой инструментах²⁷³, могут их видеть и слышать, как они играют, и о цене узнать в 16 части, 1 квартала, под № 58 в доме полковницы Хитровой.

Повтор: № 82. 13 октября. С. 790.

№ 83. 16 октября, суббота.

С. 786. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, октября 17, будет спектакль № 58, и в оном представлена будет большая комедия *Бригадир*²⁷⁴, а после нее новый балет, сочинения *К. Мореллия*, называемый *Женщина философка, или Торжествующая любовь*, по окончании же всего маскарад.

²⁷¹ Тунисский паша, комическая опера в 2 действиях, музыка В.А. Пашкевича, текст М.А. Матинского. В XVIII веке либретто и музыка не издавались.

²⁷² Санхо Панса на своем острове (Санчо Панса, губернатор острова Баратария), комическая опера в 1-м действии Ф. А.Д. Филидора, либретто А.-А. Пуансине (1762). Пер. с франц. В.А. Левшина.

²⁷³ Несогласование слов при публикации, имелось в виду «на бальной и духовой музыке» или «на бальной музыке и духовых инструментах».

²⁷⁴ Бригадир, комедия в 5 действиях Д.И. Фонвизина. Изд. в 1790 в «Российском театре».

№ 84. 20 октября, среда.

С. 796. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня будет спектакль № 59, и в оном представлена будет мещанская трагедия *Беверлей*²⁷⁵, а после нее опера *Тига*.

В пятницу, 22 октября, будет спектакль № 60, и в оном представлена будет большая опера *Баба Яга* и балет.

С. 797. В 10 части 4 квартала, под № 128, на Покровке, в доме девицы Тихеменовой живет цесарец²⁷⁶, который продает римские струны и починивает музыкальные инструменты.

Повтор: № 87. 30 октября. С. 824. № 88. 3 ноября. С. 835.

№ 85. 23 октября, суббота.

С. 806. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, октября 24, будет спектакль № 61 и в оном представлении будет драма *Зоа* и балет, а потом маскарад.

№ 86. 27 октября, среда.

С. 814. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня будет спектакль № 62 и в оном представлена будет большая комедия *Недоросль*²⁷⁷, а после нее малая опера *Два охотника*.

В пятницу, октября 29, будет спектакль № 63 и в оном представлена будет малая комедия *Рассудительный дурак*, а после оной опера *Розана и Любим*.

№ 87. 30 октября, суббота.

С. 819. [Победа русских войск под командованием А.В. Суворова под Кинбурном в очередной русско-турецкой войне. Благодарственный молебен], восприятие «Тебе Бога хвалим»²⁷⁸.

С. 822. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, октября 31, будет спектакль № 64 и в оном представлена будет большая комедия *Севильский цирюльник*, а после нее опера *Кузнец*²⁷⁹ и маскарад.

С. 823. Близ Заиконоспасского монастыря у переплетчика Никиты Водопьянова вступили в продажу: <...> 3) опера комическая *Февей*²⁸⁰, цена 40 коп.

Повтор: № 91. 13 ноября. С. 860.

²⁷⁵ Беверлей, мещанская трагедия в 5 действиях Б.Ж. Сорена (переделка Э. Мура). Пер. с франц. И.А. Дмитриевского. СПб., 1773.

²⁷⁶ Цесарец — уроженец Священной Римской империи, австриец.

²⁷⁷ Недоросль, комедия в 5 действиях Д.И. Фонвизина. Премьера в Петербурге в 1782, в Москве в 1783. Это был 10-й спектакль в Москве.

²⁷⁸ Могла быть исполнена оратория Дж. Сартти *Te Deum*.

²⁷⁹ Кузнец-лекарь, комическая опера в 1-м действии Ф.А. Филидора, либретто А. Ф.А. Кетана и Л. Ансома.

²⁸⁰ Продавалось отпечатанное либретто Екатерины II.

С. 825. Г. Потто, университетский танцмейстер, имеет честь объявить, что он будет держать для юношества публичный танцзал по понедельникам, средам и пятницам в 6 часов вечера, по 5 руб. ежемесячно с особы. Жительство он имеет в доме князя Николая Михайловича Голицына, что на валу близ Никитских ворот.

Повтор: № 88. 3 ноября. С. 836. № 91. 13 ноября. С. 860.

№ 88. 3 ноября, среда.

С. 832. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня будет спектакль № 65, в котором представлена будет большая трагедия *Синав и Трувор*, а после нее балет *Философ*.

В пятницу, ноября 5, будет спектакль № 66, в котором представлена будет большая комедия *Шаман [Сибирский]*, а после оной опера *Говорящая картина*.

С. 835. Из подмосковной графа Владимира Григорьевича Орлова Хатунской волости бежал крестьянин Михайло Степанов Чебышев, а приметамы росту немалого, лицом чист, продолговат, волосом темно-рус, глаза темно-карие, от роду 41 год. Ежели где онный явится и будет показывать себя выходцем, то ему не верить, а представить в московский Его Сиятельства дом, состоящий в 6 части, под № 183.

С. 836. Г. Фирнгабер²⁸¹ чрез сие уведомляет, что он возвратился из Англии и привез с собою его три музыкальных сочинения, почему господа, подписавшиеся соблаговолят к нему прислать данные им билеты на оные сочинения, коих и получают экземпляр. Он также привез с собою самые лучшие фортепиано нового изобретения. Живет он против Певчей у книгопродавцев Утгофа и Бибера в доме Никиты Павлова.

Повтор: № 93. 20 ноября. С. 878.

№ 89. 6 ноября, суббота.

С. 839. Из Вены.

Его Величество, неапольский король, прислал 4 числа сего месяца [октября] в подарок славному нашему *капельмейстеру Иосифу Гайдну* прекрасную золотую с эмалью табакерку и ассигнацию на 500 гульденов. — Каждый почитатель музыки радуется, что заслуги сего великого композитора везде уважаются.

²⁸¹ Фирнгабер Иоганн Христиан в 1780–1796 выступал в концертах в Москве. Помимо концертной деятельности занимался преподаванием игры на клавесине, был совладельцем музыкального магазина (с Утгофом, Павловым, Бибером, 1783–1786), в котором продавались ноты и музыкальные инструменты.

№ 90. 10 ноября, среда.

С. 850. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня будет спектакль № 68 и в оном представлена будет большая комедия *Фигарова женитьба* с балетами. Комедию сию напечатанную можно получить при входе.

В пятницу, ноября 12, будет спектакль № 69, и в оном представлена будет большая комедия *Обманщик*, а после нее опера *Скупой*.

С. 852. Господа *Стабингер* и *Сартори* имеют честь чрез сие уведомить благородных господ, любящих музыку, что они открывают у себя концерты в доме г. Шокарева, состоящем у Сретенских ворот на валу, в приходе Успения в Печатниках, под № 372, и оный концерт откроется сего 1787 года, ноября 16 дня, то есть по вторникам, и продолжаться будут каждую неделю в оный день. А если господа, любящие музыку, соизволят когда и в другие дни пользоваться музыкой между себя, то оный зал всегда открыт быть может для каждого, где могут всегда найти в готовности музыкальные ноты и инструмент. За билеты ж платить имеет каждая персона 5 руб. в месяц, и по прошествии месяца любители музыки могут опять билеты получать за ту же цену, которые и получать можно в вышеописанном доме или в музыкальной лавке у г. *Щоха*.

Повтор: № 93. 20 ноября. С. 878.

№ 91. 13 ноября, суббота²⁸².

С. 858. О новых российских книгах. *Безрассудная искренность*, опера, сочинения г. *де ля Рибардьера*²⁸³. Перевод с французского. Цена в бум. и без оной 20 коп.

ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, 14 ноября, будет спектакль № 70, в оном представлена будет большая опера *Земира* и *Азор* и балет, а после маскерад.

Почтенная публика чрез сие извещается, что сего ноября с 15 числа начнется прием пренумерации за годовые ложи на будущий 1788 год, который и продолжится по 26 число сего же ноября, поелику

²⁸² Объявление о подписке на «Ведомости»: От московской Правительствующего сената типографии объявляется, дабы желающие брать издаваемые от оной типографии Прибавления к Московским Ведомостям на следующий 1788 год, благоволили заблаговременно вносить деньги за сии Прибавления, обще с газетами в Университетскую книжную лавку, а без газет — в Сенатскую типографию. За целый год здесь в Москве по 4 руб., а в других городах по 525 коп., и по взносе помянутой суммы даны будут билеты, по которым помянутые Прибавления отпускаемы быть имеют.

²⁸³ *Безрассудная искренность*, опера П.А. Монсиньи, либретто де Ла Рибардиера. Пер. с франц. А.Ф. Лабзина. Изд.: М.: в Университетской тип. у Новикова, 1787.

в сей день кончится 75 театральных представлений. Обстоятельное объявление о подписке можно получить в конторе онаго Театра.

Повтор: № 92. 17 ноября. С. 866. № 93. 20 ноября. С. 874.

С. 860. Г. Стабингер чрез сие почтенную публику извещает, что он окончил сочинение вокальной музыки, под названием *Пигмалион*, коей речи предложены с подлинника *Ж.Ж. Руссо* на итальянский язык со многими ариями и рондами, и при конце приобщен большой дуэт. Сочинитель ласкает себя надеждой, что его труд удостоится одобрения господ охотников музыки, по новости расположения, по различию свойств арий и реситативов, имеющих в себе выражения и соединяющихся со многими штукаами инструментальной музыки, кои изъясняют разные страсти, обладающие *Пигмалионом*. Сие сочинение будет выдаваться по подписке ценой за 40 руб. каждое, которые деньги будут платимы при принятии партитуры, которая переписана будет на лучшей бумаге, и хотя поэма не велика, однако упомянутая партитура занимает около осмидесяти листов. У него же *г. Стабингера* находятся еще шесть новых его сочинений кваттетов для скрипок, альты и виолончеля, ценою за 8 руб. У него же находятся другие новые музыки вокальные и инструментальные за сходную цену. Если кто пожелает заказать сочинить музыку для оперы или оратории, или кантаты, или что-нибудь другое вокальное и инструментальное, то он предлагает на то свои услуги. Упомянутое сочинение *Пигмалион* весьма полезно для тех, которые упражняются в пении, и также удобно для желающих узнать генерал-басс²⁸⁴.

Повтор: № 93. 20 ноября. С. 878.

№ 92. 17 ноября, среда.

С. 866. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня будет спектакль № 71, и в оном представлена будет большая комедия *Счастливый волокита*²⁸⁵, а после нее балет *Венера и Адонис*²⁸⁶.

²⁸⁴ В ряде источников «Пигмалион» М. Стабингера считается ораторией. Думается, что жанр сочинения был ближе к опере, в объявлении композитор назвал ее «итальянской драмой». Использован сюжет Ж.Ж. Руссо, который в 1779 году был взят для одноактной оперы «Пигмалион» Г. Бендой (премьера в Готе). Ранее в Москве, в Петровском театре, шла мелодрама «Пигмалион, или Сила любви» с текстом В.И. Майкова и музыкой Н.Г. Поморского (ок. 1779, музыка не сохранилась).

²⁸⁵ Счастливый (Щастливый) волокита, комедия в 5 действиях М. Барона. Пер. с франц. В. Н. М., в Универ. тип. у Н. Новикова, 1788.

²⁸⁶ См. комментарий к публикации: МВ. 1787. № 34. С. 322.

В пятницу, ноября 19, будет спектакль № 72, и в оном представле-на будет опера *Притворная любовница*²⁸⁷, а после нее малая комедия *Нечаянное возвращение*²⁸⁸.

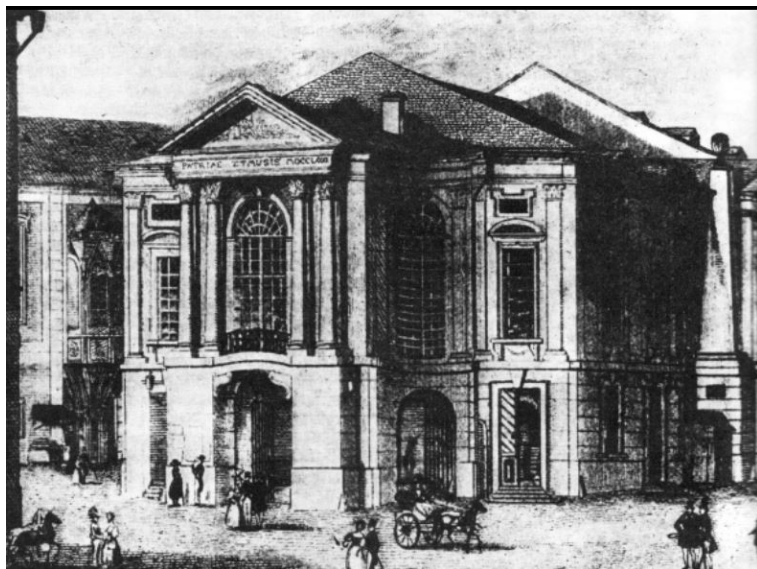
№ 93. 20 ноября, суббота.

С. 874. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, ноября 21, будет спектакль № 73, в котором представлена будет большая опера *Счастливая тоня*, а после нее балет и маскарад.

С. 877. На Арбате, близ Смоленского рынка, возле Земляного вала, в 7 части, 1 квартала, под № 1 <...> желающие нанять в услужение 6 человек, играющих на духовой и на разных инструментах музыки, могут в оном доме спросить.

Повтор: № 96. 1 декабря. С. 905.

С. 878. Клавикордный мастер *Штеин* живет в 5 части, 2 квартале, под № 170, против Златоустенского монастыря.



Ил. 47. Сословный театр в Праге, 1797. Фото с сайта: <https://clck.ru/3DxZuD>

²⁸⁷ Имеется в виду «Мнимая любовница», опера Дж. Паизиелло.

²⁸⁸ Нечаянное возвращение, комедия в 1-м действии Ж.Ф. Реньянна. Пер. с франц. А. А Волкова. В репертуаре в Петербурге с 1764 г., в Москве – с 1777 г.

№ 94. 24 ноября, среда.**С. 881. Из Праги, ноября 1.**

Третьего дня представлена была здесь немецкая новая опера, называемая: *Дон Жуан, или Каменный гость*²⁸⁹. Она столь прекрасна, что подобной ей в Праге никогда еще не представляли.

С. 882. Из Берлина, ноября 3.

В исходе прошедшего месяца прибыла сюда 2-жа *Тоди*, принятая нашим Двором в первые певицы. Она пела уже несколько раз при Дворе с отличною похвалою, и Король повелел ей выдать жалованье с самого того дня, в котором предложено ей было вступить в нашу службу, чему минуло уже около 10 месяцев.

С. 884. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня будет спектакль № 74, и в оном представлена будет опера *Добрые солдаты* и балет *Дон Жуан*, а после маскерад.

В пятницу, ноября 26, будет спектакль № 75, и в оном представлена будет малая комедия *Влюбленный слепец* и опера *Двое скупых*.

№ 95. 27 ноября, суббота.

С. 887. Торжества в Москве, ноября 24, по поводу выздоровления Ея Императорского Величества <...> Екатерины Алексеевны <...> и Великого князя Павла Петровича от привития оспы²⁹⁰. В церквах совершались всенощные бдения..., литургии,... была произведена пушечная пальба и колокольный звон. В день тезоименитства Императрицы был обеденный стол у главнокомандующего на 50 кувертах, во время которого играла вокальная и инструментальная музыка²⁹¹.

²⁸⁹ Премьера оперы «Дон Жуан» Моцарта состоялась 29 октября 1787 года в Праге. Характерно для эпохи, что имя композитора как автора музыки в объявлении не упомянуто. Либретто Лоренцо да Понте по пьесе Антонио де Саморы. В Prager Oberpostamtzeitung сообщили: «Знатоки и музыканты говорят, что Прага никогда не слышала ничего подобного», что «опера ... чрезвычайно сложна в исполнении». См.: Don Giovanni. URL: <https://goo.su/zez1VnE>.

²⁹⁰ Прививку от оспы Екатерина II сделала себе и затем своему 14-летнему сыну Павлу 2 октября 1768 года. В то время прививали методом вариоляции (прививаемому делали разрезы на руке и вводили оспенные пузырьки от больного). В 1787 году в России началась прививочная кампания против оспы. Императрица написала письмо генерал-губернатору Малороссии графу П.А. Румянцеву-Задунайскому, указав на важность прививок. Возможно, ноябрьские торжества в Москве проводились в русле прививочной кампании.

²⁹¹ Для больших городских торжеств крепостные музыканты разных владельцев порой объединялись в один оркестр. По воспоминаниям Д.П. Рунича, «очень хорошие оркестры находились также в домах: князя Куракина и гг. Еропкина и Приклонского». См.: [Рунич Д. П.] Сто лет тому назад (из Записок Д.П. Рунича) // Русская старина. 1896. Т. 88. № 11. С. 304.

С. 894. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, ноября 28, будет спектакль № 1 и в оном представлена будет большая опера *Сбитеньщик*, а после нее балет *Арлекин, рождающийся из устрицы* и маскерад.

С. 895. Продается красного дерева фортепиано, видеть их и о цене узнать можно на Поварской, в приходе Бориса и Глеба, в доме г-жи Александры Игнатъевны Воейковой.

Повтор: № 97. 4 декабря. С. 914. № 98. 8 декабря. С. 925.

У Кузнецкого моста, на Петровке, в типографии г. Анненкова вступили в продажу следующие книги: 1) Драматический словарь, или Показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов с означением имен известных сочинений, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на Театрах и где в какое время напечатаны²⁹². Цена без пер. 70, во франц. пер. 110 коп.

Повтор: № 96. 1 декабря. С. 903. № 97. 4 декабря. С. 914. № 98. 8 декабря. С. 925.

В верхнем овощном ряду, под № 25, у купца Семена Казакова продаются <...> крепкие и лучшие струны для скрипок и альтов по 3 руб. фунт, контробасовые 4 струны 6 руб., на виолончель все сорта по 15 коп. струна; тонкие синие, белые и красные по 1 руб. 50 коп. фунт.

№ 96. 1 декабря, среда.

С. 902. Г. Гартман уведомляет сим почтенную публику, что он в следующую субботу, декабря 4, будет имеет честь дать в последний раз большой вокальный и инструментальный концерт в Маскерадном зале Петровского театра. В оном играны будут разные концерты и русские песни. Сверх того еще другие виртуозы окажут свое искусство на разных инструментах. За вход платит каждая персона по 2 руб., а билеты можно получить в главном Голландском музыкальном магазине у г. *Шоха*, также и при входе. Начало будет в 5 часов.

Повтор: № 97. 4 декабря. С. 912.

ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня представлена будет большая комедия *Игрок*²⁹³, а после нее балет *Венера и Адонис*.

²⁹² «Драматический словарь» — первый в России справочник по театру, был опубликован в Москве в 1787 г. Автор остался безызвестным, имя его скрыто под инициалами «А. А.» (возможно Александр Аблесимов).

²⁹³ *Игрок*, комедия в 5 действиях Ж.Ф. Реньяра, пер. с франц. И.И. Кропотова.

В пятницу, декабря 3, представлена будет драма *Укусник*, а после нее *Цыганский балет*.

С. 905. Тенгинского пехотного полку г. полковник и кавалер Андрей Филимонович Венцель желает принять регента, который бы обучал вокальной музыке. Желая наняться, может явиться в 56 части, 5 квартала, под № 463.

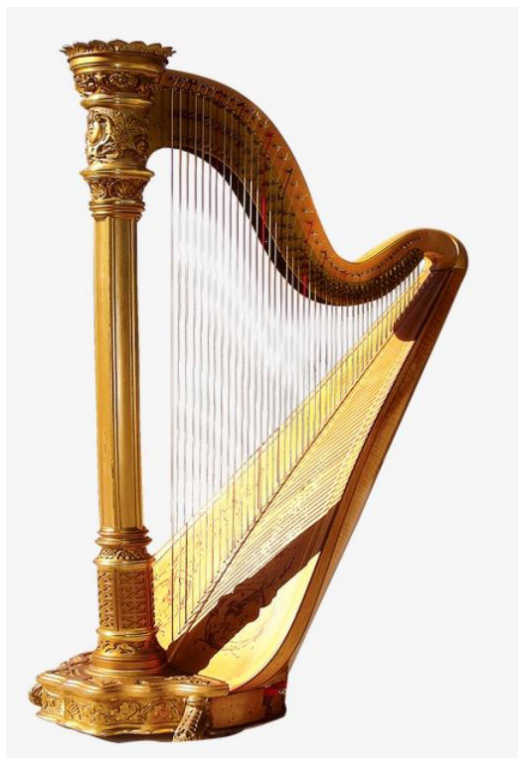
Повтор: № 97. 4 декабря. С. 916. № 98. 8 декабря. С. 926.

№ 97. 4 декабря, суббота.

С. 912. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В понедельник, декабря 6, будет спектакль № 4, и в оном представлена будет большая опера *Мельник* и балет, а потом маскерад.

С. 913. В 8 части, 1 квартала, под № 218, в приходе Симеона Столпника на Поварской, в доме цехового портного продается за умеренную цену фортепиано аглинские с флейтами с разными переменами, а другие без флейт и клавикорды.

Повтор: № 99. 11 декабря. С. 935. № 100. 15 декабря. С. 947.



Ил. 48. Французская арфа без педалей

№ 98. 8 декабря, среда.

С. 917. [Празднование 26 ноября кавалерского праздника военного ордена Св. великомученика Георгия Победоносца]. В продолжение стола в галереях на хорах играла итальянская музыка с хором Придворных певчих. Вечером в галерее был бал.

С. 922. **ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА.** Сего дня будет спектакль № 5, в котором представлена будет драма *Титово милосердие* и балет.

В пятницу, декабря 10, будет спектакль № 6 и в оном представлена будет большая комедия *Хвастун*, а после опера *Черевики*.

С. 923. На Никольской улице в доме купца и портного Шмита у Кейсера, который недавно приехал из Парижа, продаются новые и чрезвычайные арфы с педалами и ассортиментами <...>

Повтор: № 100. 15 декабря. С. 946. № 101. 18 декабря. С. 957.



Ил. 49. Портрет Кристофа Виллибальда Глюка. С сайта: <https://clck.ru/3DxZvS>

№ 99. 11 декабря, суббота.**С. 929. Вена, ноября 17.**

Празднества, каковые здесь в январе происходить будут по случаю бракосочетания принцессы Елизаветы с эрцгерцогом Францом²⁹⁴, доставят содержателям постоянных домов изрядный прибыток. Думают, что цена найма домов будет также высока, как и во время пребывания здесь Папы [Римского].

Третьего дня скончался здесь славный виртуоз, *кавалер Глук*²⁹⁵, от паралича. Он оставил после себя и имущества на 300 тысяч гульденов.

С. 932. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, декабря 12, будет спектакль № 7, и в оном представлена будет малая комедия *Выдуманный клад*²⁹⁶, а после оной опера *Кузнец-лекарь* и маскарад.

С. 933–934. В Университетской книжной лавке продаются следующие театральные сочинения.

Драмы:

7) *Пигмалион, или Сила любви*²⁹⁷, с музыкою, 1779, Москва, 15 коп.;

9) *Розана и Любим*, с голосами, в 4 действиях, изд. второе, 1787, Москва, 40 коп.

Оперы комические:

60) *Безрассудная искренность*²⁹⁸, в 1 действии, 1788, в 8, Москва, 20 коп.;

61) *Бочар*, в 1 действии, 1784, Москва, 30 коп.

62) *Два охотника*, в 1 действии, 1784, Москва, 25 коп.

63) *Двое скупых*, в 2 действиях, 1783, Москва, 40 коп.

64) *Добрые солдаты*, в 3 действиях, 1782, Москва, 40 коп.

65) *Земира и Азор*, в 4 действиях, 1783, Москва, 45 коп.

66) *Любовник колдун*, в 1 действии, 1779, Москва, 15 коп.

²⁹⁴ Бракосочетание принцессы Елизаветы Луизы Вильгельмины Вюртембергской (сестры великой княгини Марии Федоровны) с эрцгерцогом Францем (будущим императором Францем II) состоялось 6 января 1788 года в Вене.

²⁹⁵ Последние годы жизни К.В. Глюк провёл в Вене (с 1779). Композитор скончался 15 ноября 1787 года. Будучи частично парализованным он все же закончил хоровое произведение *De profundis* на текст 129 псалма. Это сочинение на похоронах Глюка исполнил его ученик, Антонио Сальери. Супруга Глюка была намного моложе композитора, детей у них не было, семья взяла на воспитание племянницу.

²⁹⁶ *Выдуманный клад*, комедия в 1 действии, сочинение И.Я. Соколова. Изд.: СПб., 1783.

²⁹⁷ *Пигмалион, или Сила любви*, мелодрама (драма с музыкой) в 1 действии Ж.Ж. Руссо. Пер. с франц. М.: Унив. тип., 1779. Музыка Н.П. Поморского (?), текст В.И. Майкова (?).

²⁹⁸ См. комментарий: МВ. 1787. № 91. С. 858.

67) *Любовь опровергает союз дружества*²⁹⁹, в 5 действиях, 1787, Москва, 30 коп.

68) *Матросские шутки*³⁰⁰, в 2 действиях, 1780, Москва, 25 коп.

69) *Милозор и Прелеста*³⁰¹, в 3 действиях, 1787, Москва, 50 коп.

70) *Нетрусов, или Вор в саду*³⁰², в 1 действии, 1782, Москва, 25 коп.

71) *Новое семейство*³⁰³, в 1 действии, 1781, Москва, 30 коп.

72) *Перерождение*³⁰⁴, в 1 действии, 1779, Москва, 10 коп.

73) *Прикащик*³⁰⁵, драматическая пастельга, в 1 действии, 1781, Москва, 15 коп.

74) *Торжество добронравия над красотой*³⁰⁶, в 5 действиях, 1780, Москва, 30 коп.

№ 100. 15 декабря, среда.

С. 939. В Москве.

Сего декабря 12, в день рождения Его Императорского Высочества ... князя Александра Павловича <...> Главнокомандующий угощал обеденным столом знатнейших духовных и светских особ на 40 куртках. При столе играла инструментальная музыка...³⁰⁷

С. 943–944. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. Сего дня будет спектакль № 8, и в оном представлена будет большая мещанская трагедия *Эмилия Галотти* и балет.

С. 944. В пятницу, декабря 17, будет спектакль № 9, и в оном представлена будет комедия *Три султанши* и балет.

Г. Стабингер уведомляет чрез сие почтенную публику, что в следующий понедельник, декабря 20, он имеет честь дать на Петровском театре итальянскую драму, называемую *Пигмалион и Галатея*³⁰⁸, которая никогда еще не была играна. Музыка его же сочинения.

Повтор: № 101. 18 декабря. С. 955.

²⁹⁹ Любовь опровергает союз дружества, опера в 5 действиях. Сочинения Московского Императорского университета уч.[ителя] Ивана Михайлова. М.: в типографии Компании типографической, 1787 (РГБ).

³⁰⁰ Матросские шутки. Комическая опера в 2 действиях С. Жоржа, текст любителя литературы [П.И. Фонвизина]. М., 1780.

³⁰¹ Милозор и Прелеста, опера комическая. [Музыка Ж. Булана]. Либретто В.Л. (В.А. Левшина). М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1787.

³⁰² Нетрусов, или Вор в саду, опера в 1 действии. Пер. с нем. Ф. Генша. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1782.

³⁰³ Новое семейство, комическая опера в 1 действии, текст С.К. Вязмитинова, музыка Фрейлиха. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1781.

³⁰⁴ Перерождение, опера в 1 действии с музыкой из русских песен. Игранная на Московском российском театре 1777 года, января 8 дня (с 1779 — с музыкой Д. Зорина). М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1779.

³⁰⁵ Прикащик, комическая опера в 1 действии («драматическая пастельга»). Текст Н.П. Николева, музыка Ф.Ж. Дарси. М., 1781.

³⁰⁶ Торжество добронравия над красотой, опера в 5 действиях. / Сочинена Н.П. М., Унив. тип., у Н. Новикова, 1780.

³⁰⁷ Прием гостей устраивал П.Д. Еропкин.

³⁰⁸ См. объявление и комментарий к МВ. 1787. № 91. С. 860.

№ 101. 18 декабря, суббота.

С. 955. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В воскресенье, декабря 19, будет спектакль № 10, и в оном представлена будет большая опера *Калиф на час* и балет, а после маскарад. Сим спектаклем Театр закрывается до 26 числа сего месяца³⁰⁹.

Почтенные члены Редута чрез сие уведомляются, что желающие записываться в оной на будущий 1788 год, должны вносить за мужской билет 20, а за дамский 10 руб. С редутными билетами члены имеют свободный вход во все маскарады и воксалы безденежно. В течение же будущего января месяца откроется для Редутов новопостроенная Ротундою зала³¹⁰, а галерея, в которой прежде собрание было, назначается для ужинов, а в окончании каждого спектакля она освещена будет, дабы господа члены, случившиеся в спектакле, могли там партию сделать в карты, или по крайней мере, избавляясь стужи и тесноты разъезда, ожидали там своей кареты. — А как место для Редутов сделано ныне пространнее, то по согласию публики прибавлено будет еще несколько членов, и для сего желающие записаться в Редут могут присылать в контору Петровского театра записки о своих именах с деньгами...

Повтор: № 102. 22 декабря. С. 964. № 103. 25 декабря. С. 974.

№ 102. 22 декабря, среда.

С. 963. Московский купец и часовой мастер Иоганн Вилгельм Грегориус, живущий на Арбате своим домом <...> возвратился из своего путешествия, которое вторично предпринимал во Францию, Швейцарию и Англию и привез с собой <...> английские и французские вещи... Также приемлет на себя починку клавикордов и фортепианов.

С. 963–964. ОТ ПЕТРОВСКОГО ТЕАТРА. В следующее воскресенье, декабря 26, будет спектакль № 11, и в оном представлена будет большая комедия *Святошная шутка*³¹¹ и балет, а после маскарад.

В среду, декабря 29, будет спектакль № 12, и в оном представлена будет большая комедия *Сибиряк*³¹² и малая опера *Черевички*, а после маскарад.

Повтор: № 103. 25 декабря. С. 974. № 104. 29 декабря. С. 984.

³⁰⁹ Закрытие театра было связано с рождественским постом.

³¹⁰ Из «Записок» Д.П. Рунича: «В Москве был русский театр, который содержал некто Медокс... В здании, в котором помещался театр, находились также огромные залы для маскарадов и редутов». См.: [Рунич Д.П.] Сто лет тому назад (из Записок Д.П. Рунича) // Русская старина. 1896. Т. 88. № 11. С. 291.

³¹¹ Святошная шутка, комедия в 5 действиях И.Я. Соколова, в репертуаре театров с 1780 г.

³¹² Сибиряк, комедия в 5 действиях И.Я. Соколова. Изд.: СПб., 1807. В репертуаре Петровского театра с 1780 г.

№ 103. 25 декабря, суббота.

С. 970. Из Вены, ноября 28.

Славный наш *капельмейстер Сальери*³¹³ полагает теперь на музыку новую оперу, которая представлена будет на празднестве, каковое дано здесь будет по случаю бракосочетания принцессы Елизаветы с эрцгерцогом Францом.

С. 971. Из Берлина, декабря 1.

О поправлении здешнего национального Театра прилагается всевозможное попечение, и кроме обыкновенно представляемых на оном театральные пьес впредь будут представлять некоторые, никогда до сего не представленные, иностранные пьесы. Вследствие сего скоро представлена будет *трагедия Макбет*, для которой и приготавливают уже новые на королевский счет декорации.

С. 975. Содержатель новой музыкальной лавки на Ильинке, в доме Никиты Павлова, под № 3, московский купец *Григорий Николаев сын Рейндорп* уведомляет почтенную публику, что он продает следующие инструменты: разного разбору скрипки, альты, басы и контрбасы, виольдамуры, мандолины³¹⁴, цитры, лютни, скрипишные и альтовые футляры, кларнеты, фаготы, гобои, флейтузаверы об трех, четырех, пяти и шести коленах³¹⁵, флейдамуры, флейт-терции,

³¹³ Антонио Сальери в 1787 году сделал 2-ю редакцию оперы «Тарар», назвав ее «Аксур, царь Ормуза». Именно она предназначалась для торжеств, связанных с бракосочетанием эрцгерцога Франца и принцессы Елизаветы Вюртембергской.

³¹⁴ Мандолина — струнный щипковый музыкальный инструмент из семейства лютневых, с четырьмя двойными струнами. В XVIII столетии искусство игры на мандолине находилось в расцвете, порой мандолину вводили в состав симфонических оркестров в операх и балетах («Севильский цирюльник» Паизиелло, «Дон Жуан» Моцарта).

³¹⁵ Колоно — составная часть натуральной флейты. В отличие от современных трехколенных (трехчастных) инструментов, в барочную и классицистскую эпохи количество колен было более разнообразным, широко распространенной была четырехчастная траверс-флейта. Причина разделения корпуса инструмента на небольшие отрезки заключалась в музыкальной практике того времени — на флейтах играли в разных строях: во французском *ton d'Opera* (a¹ = 390 Гц), в *ton ordinaire* (a¹ = 410–415 Гц), в немецкой системе A- *Cammerton* (a¹ = 410 Гц), B-*Cammerton* (a¹ = 418 Гц), в итальянской системе *coristo Veneto* (a¹ = 443 Гц) и пр. См. об этом: Пустлаук А. Траверс-флейта — к истории инструмента. Пер. и коммент. Е. Дряжиной // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 130–132.

кварт-флейты, октавки, флейт-дузы³¹⁶, барабанные флейты³¹⁷ и трости с флейтами, валторны с машинами³¹⁸ и обыкновенные валторны, перчаточные валторны, разного разбора трубы и трубы с машинами, охотничьи рога, почтовые рожки, янычарские тарелки, треугольники, позауны, бубны, политавры, кларнеты, басы, арфы и арфы с педалами, арфные струны, аглинские рожки, бассет-горны, разного разбора струны для скрипок, альтов, басов и контр-басов, канифоли обыкновенные и в коробочках, гобойные, кларнетные и фаготные трости, камыш, камертоны, великого разбора смычки для скрипок, альтов, басов и контр-басов, клавикорды, фортепианы, каретные фортепианы и фортепианы с флейтами, фортопианы на подобие клавицинов, органчики, клавикордные струны, растры разных сортов, колки, сурдины валторные и трубные кромболы, стифтели и мунштуки, растрованная бумага, также и новейшего сочинения ноты для фортопианов, скрипок, басов и духовых инструментов, коим реэстр в одной лавке можно получить безденежно³¹⁹.

- ³¹⁶ О разновидностях натуральных флейт в XVIII веке процитируем Анну Пустлаук: «Трансформация флейты от темной и низкой по звучанию барочной к более яркой и высокой классицистской, происходила столь плавно, что четко разграничить эти два типа невозможно. <...> Классические флейты изготавливали в строе $d^1 = 425\text{--}435$ Гц», но встречались флейты и с другой настройкой. *Малая октавная флейта* — была схожа с современной флейтой-пикколо (в «Ведомостях» флейты-октавки). *Квартовая флейта* (кварт-флейта) играла на кварту выше или ниже обычной поперечной флейты. *Терцовая флейта* (флейт-терция) играла, обычно, в строе in F. *Басовая флейта* (по-видимому, флейт-дуза) играла на квинту или октаву ниже обычной поперечной. *Флейта д'амур* — на большую или малую терцию ниже обычной. См. подробнее: Пустлаук А. Траверс-флейта. С. 131.
- ³¹⁷ Барабанная флейта изготавливалась в специальном барабанном корпусе, предназначалась для воинских частей и полковых (марширующих) оркестров.
- ³¹⁸ Натуральная барочная валторна была без кронов и инвенций. Валторны с машинами (валторны с кронами) — переходная разновидность от натуральной к современной валторне — инструмент с дополнительными настроечными трубками, вставлявшимися в мундштук. Натуральные рога в XVIII столетии стали модифицироваться и изготавливаться рожки с клапанами, высоту звука могли менять также благодаря крючкам разной длины, либо с помощью особого положения руки в растребе. Подробнее о валторнах в XVIII веке см.: Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Дисс. ... доктора иск. М.: Моск. гос. консерватория, 2000.
- ³¹⁹ Написание музыкальных инструментов дано по оригиналу. См. также предыдущие объявления: МВ. 1787. № 18. 3 марта. С. 173. № 62. 31 июля. С. 569. Рейнсдорп был хозяином лавки № 3 на Ильинке, в лавке № 5 — хозяином был Цох.



Ил. 50. Почтовый рожок
Иллюстрация взята с сайта The Metropolitan Museum of Art

У мастера разных инструментов *Иогана Губинета* находится продажное новоизобретенное отменное фортепиано, которое с тремя разных голосов флейт, фаготом, кларнетом и при сем флейт-траверзом; также еще одно обыкновенное фортепиано, также как и клавиорды и еще один флигель³²⁰. Желющие оные купить, могут явиться в его дом, состоящий напротив Златоустинского монастыря, в 5 части, 2 квартала, под № 170.

³²⁰ Имеется в виду рояль.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Архив Дирекции Императорских театров. Сост. В.П. Погожевым, А.Е. Молчановым и К.А. Петровым. Вып. 1. Отдел III. СПб., 1892.
- 2 *Березин В.В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Дисс. ... доктора иск. М.: Моск. гос. консерватория, 2000.
- 3 *Воейков А.* Прогулка в селе Кускове. СПб., 1829.
- 4 [*Вороблевский В.Г.*] Краткое описание села Спасакого, Кусково тожь, принадлежащего его сиятельству графу Петру Борисовичу Шереметеву. М., 1787.
- 5 *Георги И.Г.* Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповедании и других достопамятностей. Ч. IV. СПб., 1799.
- 6 *Дедушкин А.* В свете факелов, или Воксальные переулки: необычные места в Москве. URL: <https://goo.su/Pc0Uv9m>.
- 7 *Державин Г.Р.* Пролог в одном действии с музыкаю на открытие в Тамбове театра и народного училища, представленный благородным обществом в день тезоименитства императрицы Екатерины II на театре в доме губернатора Державина // Сочинения Державина с объяснениями, примечаниями и предисловием Я. Грота. Т. IV. Драматические сочинения. СПб., 1867. С. 7–18.
- 8 [*Державин Г.Р.*] Сочинения Державина с объяснениями, примечаниями и предисловием Я. Грота. Т. III. Стихотворения. СПб., 1866. Т. VI. Записки. СПб., 1871.
- 9 *Дуси Г.* Записка об амазонской роте // Москвитянин. 1844. № 1. С. 266–268.
- 10 *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.
- 11 *Есипов Г.* Амазонская рота при Екатерине II // Исторический вестник. 1886. Т. 23. № 1. С. 71–75.
- 12 Жан Баттист Лепренс. URL: <https://clck.ru/3DxZwk>.
- 13 *Иванов В.* Три дня «Екатерининской эпопеи». Екатерина II в Севастополе. URL: <https://clck.ru/3DxZxp>.
- 14 Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. СПб., 1886.
- 15 *Келдыш Ю.В.* К истории оперы «Ямщики на подставе» // *Келдыш Ю.В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Советский композитор, 1978. С. 138–140.
- 16 [*Комаровский Е.Ф.*] Записки графа Е.Ф. Комаровского. СПб.: Огни, 1914.
- 17 *Кошелев В.В.* Губинеты // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь, Кн. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 281.
- 18 *Лебедева-Емелина А.В.* Музыкальная жизнь Москвы на страницах «Московских ведомостей». 1785 год // Искусство музыки: теория и история. № 28. 2023. С. 8–98.

- 19 *Лебедева-Емелина А.В.* Музыкальная жизнь Москвы на страницах «Московских ведомостей». 1786 год // Искусство музыки: теория и история. № 29. 2023. С. 8–113. 157
- 20 *Лебедева-Емелина А.В.* Оратории и кантаты, приветственные хоры, торжественные песни и другие кантатные жанры в России второй половины XVIII — начала XIX веков. Каталог // *Лебедева-Емелина А.В.* Хоровая культура России екатерининской эпохи. М.: Композитор, 2009. С. 168–231.
- 21 *Людольф де, граф.* Письма о Крыме // Русское обозрение. 1892. Т. 2 (март). С. 155–201.
- 22 *Ля Лоранси Л. де.* Французская комическая опера 18 века. М., 1937.
- 23 *Максимова А.Е.* «Ахридеич» — опера-сказка Эрнеста Ванжуры на либретто Екатерины II // *Opera Musicologica*. 2012. № 4 (14). С. 25–73.
- 24 *Миранда Фр. де.* Путешествие по Российской империи / Пер. с исп. М.С. Альперовича, В.А. Капанадзе, Е.Ф. Толстой. М.: МАИК «Наука» / Интерпериодика, 2001.
- 25 *[Мнишек У., Urszula Mnischowa].* Дневник, веденый во время пребывания Императрицы Екатерины II в Каневе, одною из придворных дам короля Станислава-Августа // *[Полетико А.]* Записки о пребывании императрицы Екатерины Второй в Киеве в 1787 году и о свидании Ея с Станиславом-Августом, королем польским. СПб., 1843. С. 28–37.
- 26 *Мофа А.В.* Лондонская фортепианная школа конца XVIII — начала XIX веков. Дисс. ... канд. иск. М.: Моск. гос. консерватория, 2013.
- 27 О приватной жизни князя Потемкина // *Москвитянин*. 1852. Т. 1. № 3. Февр. С. 23–30.
- 28 *[Полетико А.]* Записки о пребывании императрицы Екатерины Второй в Киеве в 1787 году и о свидании Ея с Станиславом-Августом, королем польским. СПб., 1843. С. 1-27.
- 29 *Порфирьева А.Л.* Потемкин // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 2. СПб.: Композитор, 2000. С. 388–394.
- 30 Посещения императрицей Екатериной II города Смоленска во время ее путешествий по России. URL: <https://clck.ru/3DxZyp>.
- 31 *Принц Нассауский.* Императрица Екатерина II в Крыму, 1787 г. [Отрывки из дневника и переписки] / Перевод и публ. В.В.Т. // Русская старина. 1893. Т. 80. № 11. С. 283–299.
- 32 *Пустлаук А.* Траверс-флейта — к истории инструмента. Пер. и коммент. Е. Дряжиной // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 128–137.
- 33 Путешествие Ея Императорского Величества в полуденный край России, предприемлемое в 1787 году. [СПб.]: Печ. при Горном училище, 1786.
- 34 *Руев В.Л.* Хроника пребывания императрицы Екатерины II в Херсоне в мае 1787 г. // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Исторические науки. 2023. Т. 9 (75). № 2. С. 101–114.

- 35 [Рунич Д.П.] Сто лет тому назад (из Записок Д.П. Рунича) // Русская старина. 1896. Т. 88. № 11. С. 299.
- 36 Санкт-Петербургские ведомости. 1787. 21 мая.
- 37 [Сегюр Ф.-Л.] Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II. 1785–1789. Пер. с франц. СПб., 1865. URL: <https://clck.ru/3Dxa7N>.
- 38 Семёнова Ю.С. Екатерина II как либреттист: жанровые особенности комических опер императрицы // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2012. № 1. С. 255–262.
- 39 [Сербин П.Г.] Керцелли Михаил Францевич // Википедия. URL: <https://clck.ru/3DxZzr>.
- 40 Смирнов А.В. От fortepiano organisé до серинетгов: органные раритеты классической эпохи // Смирнов А.В. Мольберт Евтерпы. Статьи и материалы по музыкальной иконографии. М.: Белый город, 2020. Изд. 2-е. С. 143–161.
- 41 Соколова А.М. Концертная жизнь. Театральная жизнь. Хронологические таблицы // История русской музыки, в 10 томах. Т. 3. XVIII век. М.: Музыка, 1985. С. 242–274; 352–414.
- 42 Старикова Л.М. К 250-летию основания Московского публичного регулярного театра // Pro Memoria. 2015. № 3–4. С. 300–336.
- 43 Студеникин М.Т. Становление и развитие школьного исторического образования в России XVI — начала XX вв. М.: МПГУ: Прометей, 2011.
- 44 Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. М.; Л.: Музсектор Госиздата, 1929.
- 45 Фурукин А.В. Натуральная валторна: история, теория, исполнительская практика. Дисс. ... канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2015.
- 46 Ходорковская Е.С. Маркези // Музыкальный Петербург. Кн. 2. С. 176–177.
- 47 Don Giovanni. URL: <https://goo.su/zez1VnE>.
- 48 Ripin E.M., Clutton C. The English Action // Britannica. URL: <https://goo.su/KQFnbC>.
- 49 Rougin A. Dezède. Extrait de «Revue et Gazette musicale de Paris». Paris, 1862.
- 50 Sachs C. The History of Musical Instruments. New York: Norton, 1940. P. 463.
- 51 The Royalty Theatre, Wellclose Square, Whitechapel. URL: <https://goo.su/afc5Fo3>.

REFERENCES

- 1 Arkhiv Direkcii Imperatorskikh teatrov [Archive of the Directorate of the Imperial Theatres]. Compiled by V.P. Pogozhev, A.E. Molchanov and K.A. Petrov. Issue 1. Part III. Saint Petersburg, 1892.
- 2 *Berezin V.V.* Dukhovie instrumenti v muzikal'noy kul'ture klassicizma [Wind Instruments in the Music Culture of Classicism]. PhD dissertation. Moscow State Conservatoire, 2000.
- 3 *Voeykov A.* Progulka v sele Kuskove [Strolling at Kuskovo Village]. Saint Petersburg, 1829.
- 4 [*Voroblevskiy V.G.*] Kratkoe opisaniye sela Spaskago, Kuskovo tozh', prinadlezhashchego ego siyatel'stvu grafu Petru Borisovichu Sheremetevu [Short Description of Kuskovo, Alias Spaskoe, Belonging to His Highness Count Petr Borisovich Sheremetev]. Moscow, 1787.
- 5 *Georgi I.G.* Opisaniye vsekh obitayushchikh v Rossiyskom gosudarstve narodov, ikh zhiteyskikh obryadov, obiknoveniy, odezhd, zhilishch, uprazhneniy, zabav, veroispovedanii i drugikh dostopamyatnostey [Description of All Nationalities Living in the Russian State, Including Their Everyday Life, Customs, Clothes, Homes, Works, Entertainments, Beliefs and Other Noteworthy Things]. Part IV. Saint Petersburg, 1799.
- 6 *Dedushkin A.* V svete fakelov, ili Voksal'nie pereulki: neobichnie mesta v Moskve [In the Light of Torches, or the Vauxhall Lanes: Unusual Places in Moscow]. URL: <https://goo.su/Pc0Uv9m>.
- 7 *Derzhavin G.R.* Prolog v odnom deystvii s muzikoyu na otkritie v Tambove teatra i narodnogo uchilishcha, predstavleniiy blagorodnim obshchestvom v den' tezoimenitstva imperatricy Ekaterini II na teatre v dome gubernatora Derzhavina [Prologue in One Act with Music on the Inauguration of Theatre and Public School in Tambov, Presented to the Noble Society on the Name Day of Empress Catherine II in the Home Theatre of Governor Derzhavin] // Sochineniya Derzhavina s ob'yasneniyami, primechaniyami i predisloviem Ya. Grota [Works by Derzhavin, with explanations, comments, and preface by Ya. Grot]. Vol. IV. Dramaticheskie sochineniya [Works for Theatre]. Saint Petersburg, 1867. P. 7–18.
- 8 [*Derzhavin G.R.*] Sochineniya Derzhavina s ob'yasneniyami, primechaniyami i predisloviem Ya. Grota [Works by Derzhavin, with explanations, comments, and preface by Ya. Grot]. Vol. III. Stikhotvoreniya [Poetry]. Saint Petersburg, 1866. Vol. VI. Zapiski [Notes]. Saint Petersburg, 1871.
- 9 *Dusi G.* Zapiska ob amazonskoy rote [Note on the Amazon Company] // Moskvityanin [Muscovite]. 1844. No. 1. P. 266–268.
- 10 *El'nickaya T.N.* Repertuarnaya svodka [Repertoire summary] // Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra, v 7 tomakh [History of Russian Dramatic Theatre in 7 volumes]. Vol. 1 Ot istokov do konca XVIII veka [From the Beginnings to the End of the 18th Century]. Moscow: Iskustvo [Art], 1977. P. 420–473.
- 11 *Esipov G.* Amazonskaya rota pri Ekaterine II [The Amazon Company of Catherine II] // Istoricheskiy vestnik [History Bulletin]. 1886. Vol. 23. No. 1. P. 71–75.
- 12 Zhan Battist Leprens [Jean Baptiste Le Prince]. URL: <https://clck.ru/3DxZwk>.

- 13 *Ivanov V.* Tri dnya “Ekaterininskoy èpopei”. Ekaterina II v Sevastopole [Three Days of the “Catherine Epic”. Catherine II in Sevastopol]. URL: <https://clck.ru/3DxZxp>.
- 14 Kamer-fur’erskiy ceremonial’niy zhurnal 1787 goda [Chamber Fourier Ceremonial Journal of 1787]. Saint Petersburg, 1886.
- 15 *Keldish Yu. V.* K istorii operi “Yamshchiki na podstave” [To the History of the Opera *The Coachmen at the Relay Station*] // *Keldish Yu. V.* Ocherki i issledovaniya po istorii russkoy muziki [Essays and Studies on the History of Russian Music]. Moscow: Sovetskiiy Kompozitor [Soviet Composer], 1978. S. 138–140.
- 16 [*Komarovskiy E.F.*] Zapiski grafa E.F. Komarovskogo [Notes of Count E.F. Komarovskiy]. Saint Petersburg: Ogni [Fires], 1914.
- 17 *Koshelev V.V.* Gubineti [Gubinet Family] // Muzikal’niy Peterburg [Musical Petersburg]. Vol. 1. P. 281.
- 18 *Lebedeva-Emelina A.V.* Muzikal’naya zhizn’ Moskvì na stranicakh “Moskovskikh vedomostey”. 1785 god [Moscow’s Musical Life as Reflected in the Newspaper *Moskovskie Vedomosti* (“Moscow Gazette”). Year 1787] // *Iskusstvo muziki: teoriya i istoriya* [Art of Music: Theory and History]. No. 28. 2023. P. 8–98.
- 19 *Lebedeva-Emelina A.V.* Muzikal’naya zhizn’ Moskvì na stranicakh “Moskovskikh vedomostey”. 1786 god [Moscow’s Musical Life as Reflected in the Newspaper *Moskovskie Vedomosti* (“Moscow Gazette”). Year 1786] // *Iskusstvo muziki: teoriya i istoriya* [Art of Music: Theory and History]. No. 29. 2023. S. 8–113.
- 20 *Lebedeva-Emelina A.V.* Oratorii i kantati, privetstvennie khorì, torzhestvennie pesni i drugie kantatnie zhanri v Rossii vtoroy polovini XVIII — nachala XIX vekov. Katalog [Oratorios and Cantatas, Celebratory Choruses, Festive Songs, and Other Cantata-Like Genres in Russia in the Second Half of the 18th and the Early 19th Century. Catalogue] // *Lebedeva-Emelina A.V.* Khorovaya kul’tura Rossii ekaterininskoy èpokhi [Russia’s Choral Culture in the Era of Catherine the Great]. M.: Kompozitor, 2009. P. 168–231.
- 21 *Lyudol’f de, graf* [Ludolf, Count de]. Pis’ma o Krìme [Letters on Crimea] // *Russkoe obozrenie* [Russian Review]. 1892. Vol. 2 (March). P. 155–201.
- 22 *Lya Loransi* [La Laurencie] *L. de.* Francuzskaya komicheskaya opera 18 veka [French Comic Opera of the 18th Century]. Moscow, 1937.
- 23 *Maksimova A.E.* “Akhrideich” — opera-skazka Èrnesta Vanzhuri na libretto Ekaterini II [Akhrideich — Ernest Vanzhura’s Fairy Tale Opera to Libretto by Catherine II] // *Opera Musicologica*. 2012. No. 4 (14). P. 25–73.
- 24 *Miranda Fr. de.* Puteshestvie po Rossiyskoy imperii [Journey Through the Russian Empire] / Translated from Spanish by M.S. Al’perovich, V.A. Kapanadze, E.F. Tolstoy. Moscow: MAIK “Nauka” [Science] / Interperiodika, 2001.
- 25 [*Mnisek U., Urszula Mniszchowa*]. Dnevnik, vedeniy vo vremya prebivaniya Imperatrici Ekaterini II v Kaneve, odnoyu iz pridvornikh dam korolya Stanislava-Avgusta [Diary of One of King Stanisław August’s Court Dames Kept During the Soujourn of Empress Catherine II in Kanev] // [*Poletiko A.J.*] Zapiski o prebivanii imperatrici Ekaterini Vtoroy v Kieve v 1787 godu i o svidanii Eya s Stanislavom-Avgustom, korolem pol’skim [Notes on the Soujourn of Empress Catherine II in Kiev in 1787 and on Her Meeting with Stanisław August, King of Poland]. Saint Petersburg, 1843. P. 28–37.

- 26 Mofa A. V. Londonskaya fortepiannaya shkola konca XVIII — nachala XIX vekov [The London Piano School of the Late 18th and Early 19th Century]. PhD dissertation. Moscow State Conservatoire, 2013. 161
- 27 O privatnoy zhizni knyazya Potemkina [On Prince Potemkin's Private Life] // Moskvityanin [Muscovite], 1852. Vol. 1. No. 3. February. P. 23–30.
- 28 [Poletiko A.] Zapiski o prebivanii imperatricy Ekaterini Vtoroy v Kieve v 1787 godu i o svidanii Eya s Stanislavom-Avgustom, korolem pol'skim [Notes on the Soujourn of Empress Catherine II in Kiev in 1787 and on Her Meeting with Stanisław August, King of Poland]. Saint Petersburg, 1843.
- 29 Porfir'eva A.L. Potemkin // Muzikal'niy Peterburg. XVIII vek. Ėnciklopedicheskiy slovar' [Musical Petersburg. 18th Century. A Concise Encyclopaedia]. Vol. 2. Saint Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 388–394.
- 30 Poseshcheniya imperatricy Ekaterinoy II goroda Smolenska vo vremya ee puteshestviy po Rossii [The Visit of Empress Catherine II to Smolensk during Her Journey through Russia]. URL: <https://clck.ru/3DxZyp>.
- 31 Princ Nassauskiy [Prince of Nassau]. Imperatrica Ekaterina II v Krĭmu, 1787 g. [Otrivki iz dnevnika i perepiski] [Empress Catherine II in Crimea. 1787 (Excerpts from a diary and correspondence)] / Translated and published by V.V.T. // Russkaya starina [Russian History]. 1895. Vol. 80. No. 11. P. 283–299.
- 32 Pustlauk A. Travers-fleyta — k istorii instrumenta [Transverse Flute. On the History of the Instrument]. Translated and commented by E. Dryazzhina // Nauchniy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scholarly Bulletin of the Moscow Conservatoire]. 2012. No. 1. P. 128–137.
- 33 Puteshestvie Eya Imperatorskago Velichestva v poludenniĭ kray Rossii, predpriemloe v 1787 godu [Her Imperial Majesty's Journey to the Southern Part of Russia, to Be Undertaken in 1787]. [Saint Petersburg]: Pech. pri Gornom uchilishche [Mines College Typography], 1786.
- 34 Ruev V.L. Khronika prebivaniya imperatricy Ekaterini II v Khersone v mae 1787 g. [Chronicle of the Soujourn of Empress Catherine II in Kherson in May 1787] // Uchenie zapiski Krĭmskogo federal'nogo universiteta im. V.I. Vernadskogo. Seriya: Istoricheskie nauki [Proceedings of the V. Vernadsky University of Crimea, History Series]. 2023. Vol. 9 (75). No. 2. P. 101–114.
- 35 [Runich D.P.] Sto let tomu nazad (iz Zapiskov D.P. Runicha) [Hundred Years Ago (From D.P. Runich's Notes)] // Russkaya starina [Russian History]. 1896. Vol. 88. No. 11. P. 299.
- 36 Sankt-Peterburgskie vedomosti [Saint Petersburg Gazette]. 1787. 21 May.
- 37 [Segyur (Ségur) F.-L.] Zapiski grafa Segyura o prebivanii ego v Rossii v carstvovanie Ekaterini II. 1785–1789 [Count Ségur's Notes on His Sojourn in Russia during the Reign of Catherine II. 1785–1789]. Translated from French. Saint Petersburg, 1865. URL: <https://clck.ru/3Dxa7N>.
- 38 Semĕnova Yu.S. Ekaterina II kak librettist: zhanrovie osobennosti komicheskikh oper imperatricy [Catherine II as a Librettist: Genre Peculiarities of the Empress's Comic Operas] // Vestnik SpbGU. Seriya 15: Iskuststvovedenie [Proceedings of the Saint Petersburg State University. Series 15: Art Studies]. 2012. No. 1. P. 255–262.

- 39 [Serbin P.G.] Kercelli Mikhail Francevich // Wikipedia. URL: <https://clck.ru/3DxZzp>.
- 40 Smirnov A.V. Ot fortepiano organisé do serinetov: organnié rariteti klassicheskoy èpokhi [From "Fortepiano Organisé" to Serinets: Organ Rarities of the Classical Era] // Mol'bert Èvterpī. Stat'i i materialī po muzikal'noy ikonografii [Euterpe's Easel. Articles and Materials on Musical Iconography]. M.: Belyi gorod [White City], 2020. 2nd edition. P. 143–161.
- 41 Sokolova A.M. Koncertnaya zhizn'. Teatral'naya zhizn'. Khronologicheskie tablitsi [Concert Life. Theatre Life. Chronological Tables] // Istoriya russkoy muziki, v 10 tomakh. T. 3. XVIII vek [History of Russian Music in 10 volumes. Vol. 3. 18th Century]. Moscow: Muzika, 1985. P. 242–274; 352–414.
- 42 Starikova L.M. K 250-letiyu osnovaniya Moskovskogo publichnogo regul'yarnogo teatra [To the 250th Anniversary of the Moscow Public Regular Theatre] // Pro Memoria. 2015. No. 3–4. P. 300–336.
- 43 Studenikin M.T. Stanovlenie i razvitie shkol'nogo istoricheskogo obrazovaniya v Rossii XVI — nachala XX vv. [Formation and Evolution of the Historical School Education in Russia from the 16th through the Early 20th Century] Moscow: MPGU: Prometey, 2011.
- 44 Findeyzen N.F. Ocherki po istorii muziki v Rossii s drevneyshikh vremen do konca XVIII veka [Essays on the History of Music in Russia from Ancient Times through the End of the 18th Century]. Vol. 2. Moscow and Leningrad: Muzsektor Gosizdata [Music Section of the State Publishing House], 1929.
- 45 Furukin A.V. Natural'naya valtorna: istoriya, teoriya, ispolnitel'skaya praktika [Natural French Horn: History, Theory, Performing Practice]. PhD dissertation. Moscow: Russian Gnesin Academy of Music, 2015.
- 46 Khodorkovskaya E.S. Markezi [Marchesi] // Muzikal'niy Peterburg [Musical Petersburg]. Vol. 2. P. 176–177.
- 47 Don Giovanni. URL: <https://goo.su/zez1VnE>.
- 48 Ripin E.M., Clutton C. The English Action // Britannica. URL: <https://goo.su/KQFnbC>.
- 49 Rougin A. Dezède. Extrait de «Revue et Gazette musicale de Paris». Paris, 1862.
- 50 Sachs C. The History of Musical Instruments. New York: Norton, 1940. P. 463.
- 51 The Royalty Theatre, Wellclose Square, Whitechapel. URL: <https://goo.su/afc5Fo3>.

Ключевые слова

Домашнее музицирование, переложения духовной музыки, клавикорды, орган, фортепиано, Д.С. Бортнянский, протоиерей П.И. Турчанинов, Александр I, императрица Елизавета Алексеевна.

Чувашов А. В.

Духовная музыка Д. С. Бортнянского в переложениях для домашнего музицирования (к постановке проблемы)

В статье рассматриваются переложения духовной музыки Д.С. Бортнянского для домашнего музицирования. Подобный вид транскрипций получил распространение в России в начале XIX века. Освещена тема переложений для фортепиано, сделанных по просьбе композитора протоиереем П.И. Турчаниновым. Рассказано и о переложении произведений для хора и органа из собрания императора Александра I, хранящегося ныне в Екатерининском дворце Царского села. Тема раскрывается в научной литературе впервые. Публикуемые материалы помогут расширить круг представлений об этом любопытнейшем и малоосвещённом периоде истории отечественной музыкальной культуры и тенденциях в развитии жанра фортепианной миниатюры доглинкинского периода.

Key Words

Domestic music-making, arrangements of sacred music, clavichord, organ, piano, Dmitriy Bortnyansky, Archpriest Petr Turchaninov, Alexander I, Empress Elizaveta Alekseevna.

Aleksey Chuvashov

Dmitriy Bortnyansky's Sacred Music in Arrangements for Domestic Music-Making (Setting a Problem)

The article deals with the arrangements of Dmitriy Bortnyansky's sacred music intended for domestic music-making. Arrangements of this kind became widespread in Russia in the early 19th century. The piano transcriptions done by Archpriest P. Turchaninov on Bortnyansky's request are examined, as are the unusual arrangements for choir and organ from the collection of Emperor Alexander I, stored now at the Ekaterininskiy (Catherine) Palace of Tsarskoe Selo. The topic is for the first time presented in scholarly literature. The published materials will enlarge the scope of our knowledge about a highly interesting and understudied period of Russian music culture, as well as about the tendencies in the development of the genre of piano miniature before Glinka.

В России конца XVIII — начала XIX века деление музыки на вокальную и инструментальную, на духовную и светскую не всегда выдерживалось на практике. На богослужениях нередко исполнялись произведения, за основу которых были взяты хоры из опер или ораторий европейских композиторов. Один из самых известных композиторов этого периода, Дмитрий Степанович Бортнянский, также «цитировал» своих предшественников. Например, для фуги хорового концерта № 32 он позаимствовал музыку финального хора оратории Николо Порпоры «*Il Gedeone*»¹. С другой стороны, духовные концерты, хвалебные песни, песнопения из литургии могли звучать вне церкви, переделанные для конкретного события или торжества. Появляются переложения церковных хоров для клавира и органа²,

1 О концерте № 32 см.: *Бортнянский Д. С. Мотеты / Публикация, исследования и комментарии А. В. Чувашова*. СПб.: Планета музыки, 2023. С. 11.

2 В начале XIX века подобный жанр был широко популярен. Для клавишных инструментов перекладывались не только произведения Бортнянского, но и традиционные духовные песнопения. Встречаются переложения церковной музыки и для игры на гусях без подписанного текста. См.: *Кушенов-Дмитревский Ф.* Новейшая полная школа или самоучитель для гуслей, по которому легчайшим способом без помощи учителя, самому собою можно научиться правильно и верно играть на гусях, с присовокуплением новых русских песен, так же арий и хоров из Русалки, кондр-тансов, польских, вальсов, кадрили и проч., сочиненное известным российской публике любителем сего инструмента г. Федором Кушеновым-Дмитревским. В Санктпетербурге, при Императорской Академии наук, 1808.

В самоучитель включены три переложения традиционных, не авторских произведений духовной музыки для игры на гусях («О, Всепетая Мати», «Ныне силы Небесныя» и «Иже Херувимы»). С. 50.

Благодарим А. В. Смирнова за источник.

В историческом очерке А. С. Фаминцына «Гусли — русский народный прозвучавший инструмент» (СПб, 1890) на с. 115 приведено изображение «игрока на гусях из духовного звания». Вероятно, для таких исполнителей и предназначались подобные переложения; подтверждению этой мысли служит сохранившаяся в собрании библиотеки Троице-Сергиевой Лавры рукописная копия «Школы или самоучителя для гуслей» Кушенова-Дмитревского. См.: ОР РГБ. Дополнительное собрание рукописей библиотеки Троице-Сергиевой Лавры Ф. 304/II. № 363.



Илл. 1. Тропинин В.А. Семейный портрет графов Морковых. 1815. ГТГ

которые сложно отнести к определённой сфере: духовной или светской. В связи с трансформацией духовного жанра эти сочинения уже не могли звучать непосредственно за богослужениями в церкви. Они предназначались для исполнения в камерной домашней обстановке с инструментальным аккомпанементом. Композитор и музыкальный критик А.Н. Серов отмечал: «Все роды вокальной и инструментальной музыки имели взаимное влияние друг на друга в историческом своем развитии»³. Л.В. Кириллина в исследовании о классическом музыкальном стиле в XVIII столетии резюмировала: «Вплоть до конца классической эпохи оставалось актуальным разделение всей музыки на церковную, театральную и камерную — при том, что в реальном бытовании эти стили нередко смешивались и не были жестко привязаны к определенным жанрам»⁴.

³ Серов А.Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика. II // Очерк исторического развития музыки вокальной и музыки инструментальной / Критические статьи. Т. IV. СПб.: тип. Главного Управления Уделов, 1895. С. 1602.

⁴ Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. С. 7.

Когда концертная практика в столичных городах России еще только зарождалась, музыкальные вечера-концерты устраивались дома в гостиных, музыкальных салонах, существовала практика домашнего воскресного семейного пения. Представить, как выглядели небольшие семейные выступления можно, взглянув на картину В.А. Тропинина, где крепостным художником изображено семейство Морковых в обстановке домашнего концерта⁵ (ил. 1). По словам исследовательницы Анны Хмары «Домашнее музицирование <...> процветало в России в течение всего [XVIII — А. Ч.] столетия и захватило следующее»⁶.

Исполнение произведений происходило в основном под аккомпанемент клавикордов или фисгармонии, а позднее — фортепиано. О главенствующей роли клавишных в бытовом музицировании того времени писал А.Н. Серов: «В *гостиных*, т.е. в домашних концертах на маленькую ногу [имеются в виду камерные собрания — А. Ч.], <...> царство *пианизма*, т.е. игры на фортепиано и пения под аккомпанемент фортепиано. Игра на отдельных инструментах смычковых или духовых, игра на арфе, или на гитаре и пение с сопровождением этих инструментов — исключение из общего правила музицировать на фортепиано»⁷.

Не остался в стороне от общих тенденций создания репертуара для домашнего музицирования и Дмитрий Степанович Бортнянский (1751–1825), который с середины 80-х годов XVIII века служил капельмейстером «Малого двора», а с 1784 года был назначен учителем музыки жены наследника Российского престола. Специально для обучения игре на клавикордах супруги Великого Князя Павла Петровича Великой княгини Марии Фёдоровны, Бортнянский сочинил пьесы, среди которых были и переложения духовных произведений. В обязанности композитора входило также и написание новых концертов к каждому светскому и религиозному празднику. Хоровые опусы Бортнянского были настолько хороши, что всякое новое его сочинение, прозвучав единожды во время придворной

5 Тропинин изобразил Морковых в жанре парадного портрета, и счел нужным отобразить музыкальные пристрастия семейства. Разворачивающаяся перед зрителем сцена домашнего концерта воспринимается как символ счастливой послевоенной жизни московской дворянской семьи. Благодарим за помощь в подборе данной иллюстрации искусствовед А. В. Смирнова.

6 Хмара А.Н. Домашнее и салонное музицирование в российской империи от XVIII в. до наших дней: к проблеме музыкальной коммуникации // Scientific Collection «InterConf». № 87 (ноябрь 2021). С. 192.

7 Все курсивы авторские. См.: Серов А.Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика. II. С. 1601.

службы, мгновенно подхватывалось любителями хоровой музыки, которых в России было великое множество. Уже при жизни композитора появились переложения его хоровых произведений, которые вышли за рамки церковной службы и стали принадлежностью домашнего музицирования. Создавались они как самим Бортнянским, так и его коллегами.

Переложения духовных сочинений в России того времени исполнялись любителями музыки для приятного времяпрепровождения. Резонен вопрос: откуда появилась в нашей стране эта практика? Не исключено, что Петербург на рубеже XVIII–XIX веков стал внедрять в домашний быт традиции, которые русским путешественникам, дипломатам, военным встретились в Европе. Распространение и популярность новых видов клавишных инструментов, безусловно, также способствовало развитию данной сферы творчества. Можно выдвигать разные гипотезы, но подробная разработка темы не является задачей данной статьи.

Исследователи творчества Бортнянского не воспринимали эту сферу музыки как самоценную, и за подобными переложениями всегда тянулся шлейф вторичности. Описания и подробная характеристика таковых песнопений не встречается ни в одной биографии композитора, ни в одном реестре или каталоге его творчества. Вместе с тем этот тип деятельности для современников Дмитрия Степановича был очень важен — он способствовал популяризации музыки Бортнянского и приветствовался как Императорским двором, так и всеми обывателями: мелкопоместным дворянством, купцами и чиновниками, обладавшими музыкальными инструментами.

Авторские переложения духовной музыки Бортнянского можно условно разделить на две группы:

- 1) переработанные с хоровой партитуры а саррелла для одного голоса с аккомпанементом фортепиано или фисгармонии.
- 2) переработанные с хоровой партитуры а саррелла для игры на фортепиано без выделения партии солиста, но с подписанным текстом.

Произведений первого типа сохранилось немного. В эту группу вошли:

«Херувимская» № 5, в изложении для голоса и фортепиано (автограф хранится в КР РИИИ)⁸,

«Да исправится молитва моя» № 1, в изложении для голоса и фортепиано. G-dur. Опубликовано: СПб.: Дальмас, 1815⁹,

⁸ Бортнянский Д. С. «Херувимская» № 5 для одного голоса и фортепиано. КР РИИИ Ф. 2. Оп. 1. № 860. Л. 14–15. Автограф.

⁹ Датируется по объявлению в газете Московские ведомости. № 49.

«Ныне силы небесныя» № 1, в изложении для голоса и фортепиано. Опубликовано: СПб.: Дальмас, 1815¹⁰,

«Отче наш» в изложении для голоса и ф-но (копия неизвестного переписчика хранится в ОР РНБ¹¹). Автор переложения не известен.

От переложений первого типа Бортнянский, вероятно, впоследствии отказался.

Самое большое распространение получил второй тип — для игры на фортепиано с подписанным текстом. К нему относятся все остальные переложения, рассматриваемые в нашей статье — цикл трёхголосной обедни (восемь номеров) и три духовных хора из «клавирного сборника», переложённые для клавира самим композитором.

«Обедня на три голоса» — авторское переложение для фортепиано [СПб.: Дальмас, 1815] включает в себя песнопения: «Слава и ныне, Единородный Сыне»; «Господи помилуй»; «Иже Херувимы»; «Верую»; «Тебе поем»; «Достойно есть»; «Отче наш»; «Хвалите Господа».

В «клавирный сборник» вошли следующие авторские переложения Бортнянского для клавикорда в 2 руки: «Ныне силы» № 1. (Es-dur); «Херувимская песнь» № 1. (Es-dur); «Да исправится молитва моя» № 1. (G-dur).

Подробнее остановимся на «клавирном сборнике». Эту рукопись Н. Ф. Финдейзен назвал «Сборником клавикордных пьес», а исследовательница творчества Бортнянского М. Г. Рыцарева — «Альбомом пьес для клавишных». В сборник вошли и несколько переложений духовных произведений. Пьесы были созданы Бортнянским в первой половине 80-х годов XVIII века. Ряд произведений имеет посвящения Великой Княгине Марии Фёдоровне, что может говорить об их сочинении для гатчинско-павловских занятий Бортнянского с высокообразованной ученицей. Внимательно изучив содержание манускрипта из библиотеки Придворной певческой капеллы, Финдейзен в 1901 году выписал инципиты всех произведений и опубликовал их в нотном приложении своего капитального труда¹². Сборник клавикордных

19 июня 1815 года. С. 1098; № 50. 23 июня 1815 года. С. 1124.

¹⁰ Датируется по объявлению в газете Московские ведомости. № 49. 19 июня 1815 года. С. 1097–1098; № 50. 23 июня 1815 года. С. 1123–1124.

¹¹ Бортнянский Д. С. «Отче наш» для голоса и ф-но. Копия неизвестного переписчика. ОР РНБ Ф. 816. Н. Финдейзен. Оп. 3. № 2871.

¹² См.: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. Вып. VI. М.; Л.: Музсектор Госиздата, 1928–1929. С. 268–273. Нотные примеры: Вып. VII. С. CXI–CXVII, CLXV–CLXVIII. В 1903 г. Н. Ф. Финдейзен напечатал сонату C-dur Бортнянского в сборнике «Музыкальная старина»: Финдейзен Н. Ф. Юношеские произведения Бортнянского (Заметка) // Музыкальная старина. Сб. статей и материалов для истории музыки в России. Вып. I. СПб.: Товарищество художественной печати, 1903. С. 33–56. (Ноты С. 33–47)



Ил. 2. Неизвестный художник. Портрет Петра Ивановича Турчанинова. Середина XIX века. Холст, масло. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

пъес в настоящее время считается утраченным: он не выявлен ни в одном архиве, однако благодаря имеющимся инципитам Финдейзена и оригинальным хоровым партитурам данные транскрипции духовных произведений можно реконструировать. Подобные переложения довольно долго использовались в процессе обучения игры на инструменте как дидактический материал, поскольку в него входили произведения, которые были «на слуху».

Духовную музыку Бортнянского перекладывали для фортепиано и его современники. Самым известным из них был протоиерей Пётр Иванович Турчанинов¹³ (см. ил. 2).

М.Г. Рыцарева выдвинула предположение, что переложения, сделанные Турчаниновым, были выполнены по заказу императрицы Марии Фёдоровны: «Духовная музыка Дмитрия Степановича служила основой репертуара в учреждениях, подопечных Марии Федоровне. Об этом свидетельствует, в частности, то, что императрица заказала

¹³ Протоиерей Пётр Иванович Турчанинов (1779–1856) – священник, регент, учитель пения, автор духовно-музыкальных сочинений, ученик Дж. Сартти и А.Л. Веделя. С 1804 г. был регентом митрополичьего хора в Петербурге. С 1818 года прот. П.И. Турчанинов служил в Петропавловской церкви при Мариинской больнице для бедных. С 1827 г. – учитель пения в Придворной певческой капелле.

фортепианные переложения тридцати шести его духовных сочинений протоиерею П.И. Турчанинову, служившему в основанной ею больнице для бедных»¹⁴. Данная точка зрения отчасти опровергается другими историками, которые свидетельствуют, что заказ Турчанинову исходил от самого композитора. (Однако это не исключает монаршую благосклонность Марии Фёдоровны и её возможную инициативу.)

В трудах некоторых дореволюционных историков, например А.В. Преображенского, сообщается, что сам Бортнянский просил Турчанинова сделать переложения: «В Петербурге многие желали иметь печатное издание его [Бортнянского — А. Ч.] сочинений хотя [бы] в фортепианной партитуре и, наконец, успели склонить Бортнянского к разрешению. Он доверил это дело уже тогда известному протоиерею Турчанинову и с февраля 1825 г. началось издание его сочинений»¹⁵. Подтверждение этому мы находим и у В.И. Аскоченского, биографа Турчанинова: «Сам Бортнянский, <...> отдавал ему полную справедливость и поручил ему переложение на фортепиано почти всех своих духовных сочинений»¹⁶.

Турчанинов переложил часть духовных сочинений Бортнянского для игры на фортепиано с подписанным текстом между строками (так же, как и в авторском варианте трёхголосной обедни). Это способствовало популяризации переложений духовной музыки Бортнянского и, кроме того, расширяло клавирный репертуар отечественных любителей музыки.

Рассмотрим подробнее турчаниновские переложения¹⁷.

Указом императора Александра I в 1816 году Бортнянский был наделён особым правом цензуры духовных музыкальных произведений в России¹⁸, поэтому духовные сочинения Бортнянского в переложении прот. П. Турчанинова выходили с цензурным разрешением

¹⁴ Рыцарева М.Г. Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2015. С. 308.

¹⁵ Преображенский А.В. Д.С. Бортнянский. Биографический очерк. К 75-летию со дня его смерти // Русская музыкальная газета. 1900. № 40. Стб. 914.

¹⁶ [Аскоченский В.И., сост.] Протоиерей Петр Иванович Турчанинов [Автобиография]. — СПб.: тип. Э. Веймара, 1863. С. 15.

¹⁷ Об издании переложений музыки Бортнянского, сделанных Турчаниновым см.: Прижизненные издания сочинений Д.С. Бортнянского: Сводный каталог / отв. сост. Н.А. Рыжкова. СПб.: РНБ, 2001. О переложениях, сделанных Турчаниновым см.с. 25–28. Каталог переложений Турчанинова, вышедших при жизни Бортнянского: с. 66–69.

¹⁸ Указ Святейшаго Синода, в следствии имянного [ЕИВ повеления] от 14 февраля 1816 года, № 26.143. См.: Полное собрание законов Российской империи, с 1649 года. Т. XXXIII. 1815–1816. СПб., 1830. С. 498.

самого автора¹⁹. Турчанинов переключал для фортепиано не только мелкие духовные песнопения, но и хоровые концерты Бортнянского. Первые выпуски переложений напечатаны в издательстве Дальмаса (цензурное разрешение 2, 10 и 20 февраля 1825 года). Следующие — в издательствах Пеца, литографиях Леопольда фон Петера (цензурное разрешение 7, 30 марта, 16 апреля, 30 мая, 3 июня и 31 июля) и у И. Бегрова (последние два концерта — цензурное разрешение 11 и 29 июля 1825 г.). Переложения духовных песнопений продолжили выходить из печати и после смерти Бортнянского, скончавшегося 28 сентября (10 октября н.с.) 1825 года²⁰.

В периодических изданиях и журналах регулярно встречались анонсы этих изданий. Так, в марте 1825 года в «Вестнике Европы» было напечатано следующее обращение Турчанинова: «Желая доставить удовольствие и пользу любителям и любительницам духовной нашей музыки, переложил я для фортепиан [sic!] многие концерты и другие пиэсы, сочиненные г. Директором придворного певческого хора Его Превосходительством Д.С. Бортнянским, с его дозволения и рецензии, и с сохранением притом полной гармонии квартета²¹. Сочинения г. Бортнянского, коими возвысил он духовную (церковную) нашу музыку и коих вкус и приятность давно уже по всей России известны, не были до сего времени переложены для фортепиано, хотя многие искренно того желали и ожидали с нетерпением. Доселе переложено мною 20 концертов и 16 других пиес <...>. Протоиерей Петр Турчанинов»²². Это же объявление было нами обнаружено в журнале «Благонамеренный»²³.

Аналогичные публикации появились и в других периодических изданиях того времени. Вскоре после кончины Бортнянского, Турчанинов поместил следующий рекламный текст в литературном журнале «Отечественные записки»: «Желая доставить душевное

¹⁹ Пример: «Сочинения Г^{на} Бортнянского переложил для фортепиан Протоиерей Петр Турчанинов». «Вкусите и видете». «Печатать позволяется. Д. Бортнянский, 1825. Февраля 2 дня. Гравировано и печатано у Дальмаса в Петербурге в больш: Милл: № 37.»

²⁰ Отдельные выпуски этой серии встречаются во многих библиотеках Москвы, Санкт-Петербурга и других городов России и Зарубежья. Полное собрание турчаниновских переложений сохранилось только в библиотеке Санкт-Петербургской филармонии — это дарственный экземпляр, поднесенный самим Турчаниновым графу Михаилу Юрьевичу Виельгорскому. Инвент. № 66225. Благодарим заведующего музыкальной библиотекой Санкт-Петербургской Государственной академической филармонии им. Д.Д. Шостаковича П.В. Дмитриева за возможность ознакомления с этим уникальным экземпляром.

²¹ Имеется ввиду полная хоровая фактура — в основном четырёхголосная.

²² Вестник Европы. 1825. № 6, март. С. 157-160.

²³ Благонамеренный. 1825. Ч. 29. № IX. С. 328-331.

наслаждение любителям священного песнопения, переложил я для фортепиан [sic!] некоторые из лучших концертов покойного Директора Придворного певческого хора г. Действительного Статского советника Д. С. Бортнянского, и напечатал с предварительной его рецензии одобрения. Не говоря о достоинствах сочинений сего знаменитого композитора, известных всей просвещенной публике, не могу однако же умолчать о том Высочайшем и Всемиловивейшем внимании Императорской фамилии, коего издание сие было удостоено. По сие время издано мною 20 концертов <...>. После сего издания я не замедлю приступить к печатанию и остальных сочинений незабвенного Д. С. Бортнянского, кои также самим сочинителем были пересмотрены и одобрены к напечатанию. Протоиерей Петр Турчанинов»²⁴.

В одном из февральских выпусков «Московских ведомостей» 1828 года²⁵ мы вновь находим похожее объявление: «Желая доставить душевное услаждение любителям Священных песнопений, переложил я для фортепиано [sic!] сочинения г-на Бортнянского, сохранив всю гармонию квартета. Переложения сии самим покойным Сочинителем были рассмотрены и одобрены к напечатанию; о достоинстве же самих сочинений Г-на Бортнянского считаю излишним распространяться <...>».

Стоит также упомянуть о том, что П. И. Турчанинов зорко следил за продажей своих переложений. В 1831 году купец Карл Рихтер и литограф Леопольд Петер, вероятно, сделали нелегальный тираж, после продажи которого в 1832 году дело дошло до суда²⁶.

Большой тираж и востребованность издания турчаниновских переложений свидетельствовали о всенародной любви к музыке Бортнянского уже в начале XIX века. Переложения создавались по потребности как любителей музыки, так и императорской семьи. Они позволяли исполнять полюбившиеся песнопения и концерты дома и в учебных заведениях, подпевая слова молитвы во время игры на фортепиано.

Появление в печати произведений Бортнянского в фортепианных переложениях Турчанинова было выдающимся событием в музыкальной жизни России. Впервые духовные сочинения Дмитрия

²⁴ Отечественные записки. Ч. XXIV. Кн. LXVI. № 66, октябрь 1825. С. 525–528.

²⁵ Московские ведомости. 1828. № 15. 22 февраля, среда. С. 647–648.

²⁶ Объявления к Санкт-Петербургским ведомостям / Третичные публикации. 1831. № 37. 8 мая. С. 11 (75).
Объявления к Санкт-Петербургским ведомостям. 1832. № 46. 7 июня. С. 2.
Объявления к Санкт-Петербургским ведомостям / Вторичные публикации. 1832. № 47. 10 июня. С. 2 (50).

Степановича выходили столь широко не для их распространения и исполнения на богослужении, а для бытового музицирования.

Об интересе к переложениям духовной музыки композитора и желании иметь печатные ноты его сочинений, которые можно исполнять в домашних условиях, свидетельствуют воспоминания его современников. Так, граф Семён Романович Воронцов в 1826 году писал из Лондона своему сыну Михаилу, чтобы тот прислал ему церковные сочинения Бортнянского в фортепианном переложении. Приведем текст его письма с параллельным переводом (полный текст публикуется впервые):

Londres, le 4 Mai n. st. 1826.

A présent je retourne à vous, mon cher Michel, pour vous prier d'acheter pour moi deux exemplaires de la musique d'église de feu Bartniansky, qu'un de ses disciples a arrangée pour le clavecin, à ce que m'a dit le révérend Smirnov, qui m'a prié de lui en procurer un exemplaire, et Je veux donner l'autre à Lisette²⁷, qui commence à faire quelques progrès en pianoforte et qui aime la musique d'église²⁸.

Лондон, 4 мая нов. ст. 1826.

А теперь я возвращаюсь к вам, мой дорогой Мишель, чтобы просить вас купить для меня два экземпляра церковной музыки покойного Бартнянского [sic!], которую один из его учеников переложил для клавесина, о чём мне сказал преподобный Смирнов, который просил меня достать один экземпляр, а второй я хочу отдать Лизетт, которая начинает делать некоторые успехи в игре на фортепиано и которая любит церковную музыку²⁹.

В собрании Екатерининского дворца в Царском селе³⁰ содержится подборка переложений духовных произведений для хора и органа, большую часть которой (35 из 40) занимают сочинения Бортнянского. Адресат, для которого могли быть созданы подобные переложения для органа и хора, пока не известен. Данная коллекция хранилась в рабочем кабинете императора Александра I в специально изготовленном кожаном портфеле с вензелем императора. Портфель разделён на отделы, сверху которых золотыми буквами напечатаны названия произведений. Особое внимание стоит обратить на

²⁷ Внучка графа С.Р. Воронцова, дочь леди Пемброк, ныне графиня Денмор (Примечание П.И. Бартенева).

²⁸ Архив князя Воронцова. Книга семнадцатая. Письма графа С.Р. Воронцова к сыну его графу (позднее князю) М.С. Воронцову, 1798–1830. Ред. П.И. Бартенев. Москва: тип. А.И. Мамонтова, 1880. С. 583. Об этом случае упоминает Т. Ливанова. См.: *Ливанова, Т.Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. Т. 2. М.: Музгиз, 1953. С. 333.

²⁹ Перевод автора статьи. Обратим внимание, что в письме старшего Воронцова Турчанинов назван учеником Бортнянского, что, конечно, не так.

³⁰ ГМЗ «Царское Село», музейная коллекция «Редкая книга» (ЦС КП-5814–5863). Благодарим старшего научного сотрудника, хранителя собрания И.И. Зайцеву за возможность ознакомления с уникальными рукописями.

то, что названия произведений практически полностью совпадают с корпусом духовных хоровых сочинений композитора, хранящихся в библиотеке супруги Александра I — Елизаветы Алексеевны в КР РИИИ³¹. Вероятно, это собрание императрицы послужило основой для переложений духовной музыки, которые хранились в портфеле императора. Они были сделаны при жизни Бортнянского неизвестным автором после 1811 года (год написания Херувимской № 7). На большинстве нотных листов на просвет видна филигрань 1809 года.

Сравнение различных переложений по музыкальному материалу — задача отдельного исследования³². Стоит, однако отметить, что в переложениях сам Бортнянский старался не переносить все аккорды хоровой фактуры в партию фортепиано, сохранял прозрачность аккомпанемента, простоту и свободу звучания в отличие от последующих транскрипций, сделанных, к примеру, прот. П.И. Турчаниновым, больше напоминающих классические клавираусцуги³³. Бортнянский в своих сочинениях всю жизнь следовал лучшим принципам своего наставника — Бальдассаре Галуппи: «Vaghezza, chiarezza, e buona modulazione» — изящество, ясность и хорошая модуляция (итал.).

К середине XIX века переложения музыки Бортнянского стали настолько популярными, что в 1842 году одно из трёх песнопений «Да исправится молитва моя» было «запрограммировано» известными московскими органными мастерами П. Бруггером и Г. Фуртвенглером на валик № 13 для музыкальной машины (механического органа) в числе других модных произведений того времени³⁴.

В 1845 году И. Тванев в книге «Практическое изложение, необходимых познаний, из первоначальных наук [в том числе] о камерной музыке»³⁵ издал несколько произведений духовной музыки Бортнянского в переложениях для игры на фортепиано и гитаре.

В 1857 году в газете «Санкт-Петербургские ведомости» вышел фельетон В. Тунеева (псевдоним В.В. Чачкова) «Заграничная

³¹ Произведения Бортнянского хранящиеся в библиотеке императрицы Елизаветы Алексеевны: КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. №№ 197-217.

³² Подробнее об автографе «Херувимской» см.: Чувашов А.В. Автографы Д.С. Бортнянского в КР РИИИ. 98-99. СПб. 2020. <https://goo.su/j8qw3>

³³ Напомним, что прижизненные издания духовных концертов и отдельных песнопений Бортнянского не имели клавирного переложения. Эта практика возникла позднее.

³⁴ См.: Прибавление к С. Петербургским ведомостям. С. 7 (1163). 1842.05.14; С. 7 (1181). 1842.05.16; С. 8 (1220). 1842.05.21. Вал с музыкой представляет собой цилиндр из дерева, с латунными П-образными скобами и колками.

³⁵ Тванев И. Практическое изложение, необходимых познаний, из первоначальных наук: грамматики, реторики и пиитики, арифметики

корреспонденция», в котором упоминаются переложения композитора: «Мне было передано желание органиста иметь тетрадь духовных концертов Бортнянского, вместе с его обедней. Воображаю, как бы торжественно наши священные напевы, легли под клавиши Фрибургского³⁶ органа. Но откуда я возьму их? Не пришлете ли ему вы?»³⁷.

Переложения для игры на фортепиано, сделанные неизвестными авторами, встречаются и в многочисленных рукописных сборниках. В собрании Шереметевых в КР РИИИ хранится «Альбом из книг графа Сергея Дмитриевича Шереметева»³⁸. Рукопись создана в начале 1870-х годов. Среди собственных сочинений Шереметева и транскрипций музыки оперы «Вильгельм Телль» Дж. Россини, сделанных J. Grening, на л. 17 находится переложение двухорного концерта Д.С. Бортнянского «Радуйтесь праведнии о Господе» для игры на фортепиано. В другом сборнике³⁹ из Шереметевского собрания также встречаются переложения духовной музыки Бортнянского: на л. 1. «Херувимская № 7», «Ныне силы» и «Вкусите и видите». В обоих сборниках произведения записаны одним почерком. Переложения по стилю и характеру отличаются от турчаниновских.

И наконец, в практике издательства П.И. Юргенсона 1870–1890-х годов было распространено переключивание церковной музыки не только для различных хоровых составов (мужского, женского или детского хоров), но для фортепиано и гармонiuма «с подведением текста» для удобства домашнего музицирования⁴⁰.

и алгебры. Геометрии начальной и высшей. Истории естественной, географии и о политических сведениях. Физики с механикою и о химии. Архитектуры. О камерной музыке. С чертежами, и нотами / Составил уволенный от службы, инженер подполковник Тванев. Т. 1–2. Санкт-Петербург: тип. А. Сычева, 1845. Объявления об издании этой книги выходили в газетах позднее: Санкт-Петербургские ведомости. 1853. № 60. 17 марта. С. 4; Санкт-Петербургские ведомости. 1853. № 224. 11 октября. С. 6.

³⁶ Большой орган Фрибургского католического собора Святого Николая в Швейцарии создан в 1824–1834 годах Алоизом Моозером (дедом музыковеда Р.-А. Моозера). На нём играли Ференц Лист и Антон Брукнер.

³⁷ *Тунеев В.* Фельетон. Заграничная корреспонденция. Из Швейцарии // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. № 241. 6 ноября. С. 1.

³⁸ КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 825. Д.С. Бортнянский. Причастен. «Радуйтесь праведнии о Господе». / Сборник фортепианных пьес С.Д. Шереметева, Ю.Ф. Гренинга, Д.С. Бортнянского. Л. 17–18. [Переложение для фортепиано Ю.Ф. Гренинга — учителя музыки детей графа Сергея Дмитриевича Шереметева].

³⁹ КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 1300. Л. 1.

⁴⁰ См.: Собрание духовно-музыкальных сочинений Дм. Бортнянского переложенных для фортепиано или гармонiuма с подведением текста А. Рожновым. Кн. 1. Москва: А. Гутхейль. 1876; Кн. 2. Москва: П. Юргенсон. 1881; Кн. 3. Москва: А. Гутхейль. 1876.

Подобные примеры подтверждают, что духовная музыка Бортнянского проникала шаг за шагом в домашний музыкальный быт, в репертуар повседневного любительского музицирования на фортепиано.

Авторские переложения для голоса и фортепиано выходили при жизни композитора небольшими тиражами, и сейчас, по прошествии более 200 лет с того времени, они вовсе стали библиографическими редкостями — в библиотеках мира сохранились лишь единичные экземпляры.

В настоящее время полный комплект собственных переложений Бортнянского, вышедших из печати («Да исправится молитва моя», «Ныне силы небесныя» и «Обедня на три голоса») сохранился лишь в венском архиве «Общества друзей музыки» (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde⁴¹). Достоверных данных о предпосылках появления в Вене комплекта печатных произведений Бортнянского нет. Однако в австрийской столице всегда находились российские дипломаты, которые могли заказать себе подобный комплект. Имя предполагаемого владельца двухтомника пока не выяснено. Им мог оказаться, например, Андрей Кириллович Разумовский, который был одно время послом в Вене и проживал там с 1790-го до своей смерти в 1836 году. Будучи меломаном и меценатом, Разумовский общался с Гайдном, Моцартом и Бетховеном. Для церкви при российском посольстве он привёз из Петербурга 12 искусных церковных певчих, учившихся в Капелле у Бортнянского⁴². Нет сомнений, что Разумовский и сам был знаком с композитором. Также владельцем нот мог быть Д.П. Татищев, посол в Австрии в 1822–1841 годах, который был коллекционером и знатоком музыкального искусства.

Полный комплект переложений хранился также и в веймарской библиотеке герцогини Анны Амалии. Интересна история попадания нот Бортнянского в Веймар. Благодаря материалам, найденным нами в РГИА, удалось узнать, что в июне 1832 года в Петербурге по просьбе министра иностранных дел К.В. Нессельроде выполнялось поручение «купить один экземпляр нот Г^{на} Бортнянского полное собрание сочинений духовной музыки и переплести в богатый сафьяновый переплёт с золотым российским гербом»⁴³. Ноты предназначались

⁴¹ Wien. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Bortnjanski Dmitri. 6868 Russische Kirchengesänge, I, II.

⁴² См.: Кириллина Л.В. Андрей Кириллович Разумовский как покровитель искусств. По материалам его писем 1790-х годов из Архива внешней политики Российской Империи // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 1 (март 2021). С. 138–165. <https://goo.su/3QnXs>

⁴³ РГИА. Ф. 472. Оп. 1. № 309. Дело о доставлении Ее Императорскому

для великой княгини Марии Павловны, жившей с 1804 года в Веймаре. К этому времени она уже была великой герцогиней Саксен-Веймар-Эйзенахской. Как свидетельствуют документы из РГИА, у вдовы Бортнянского Анны Ивановны было куплено 90 пьес, оставшихся после смерти композитора за 387 рублей 10 копеек. Ноты были переплетены в два тома и отправлены в августе того же 1832 года в Веймар, где и хранились до 2004 года в библиотеке Анны Амалии. К сожалению, в сентябре 2004 года в библиотеке произошёл пожар, и часть нот была утрачена. В числе наиболее пострадавших частей коллекции было герцогское музыкальное собрание, в котором находились произведения Д. С. Бортнянского. Двухтомный комплект произведений, присланный из Санкт-Петербурга в Веймар, не сохранился. Однако, при подробном сравнении содержания (списка) веймарских нот духовной музыки с нотами сохранившегося двухтомного венского собрания оказалось, что оба экземпляра идентичны.

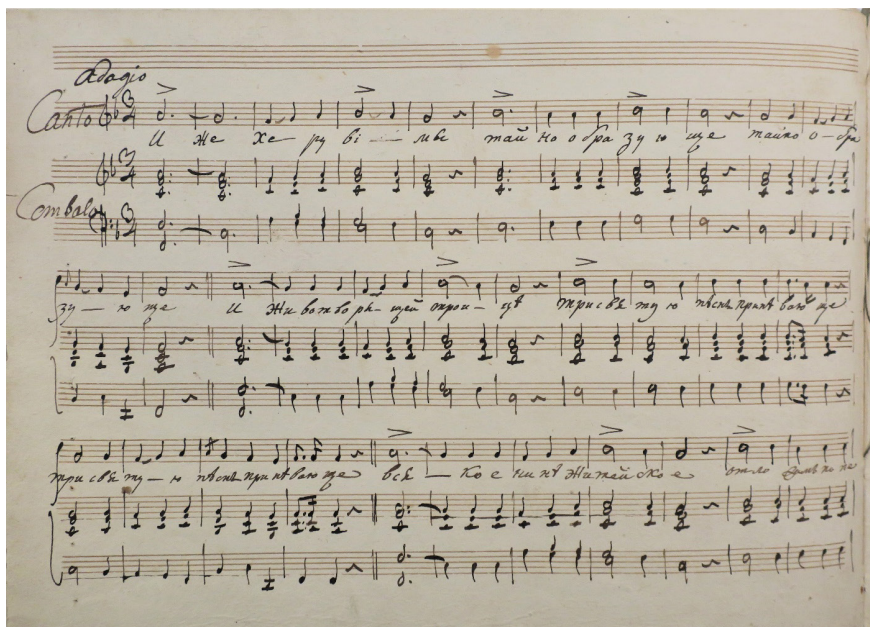
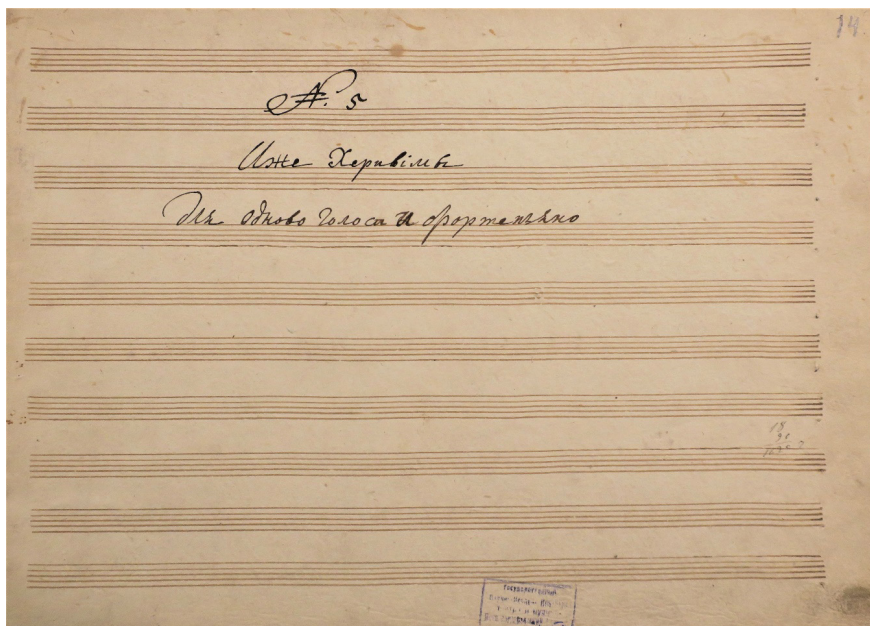
Наиболее поздние из найденных нами вариантов переложений для игры на фортепиано были напечатаны преподавателем регентских классов Придворной певческой капеллы А. В. Абутковым в 1903 году вместе с тремя сонатами Бортнянского⁴⁴ из «клавирного сборника».

Переложенная для фортепиано духовная музыка Бортнянского стала прикладным дидактическим материалом в освоении игры на клавишных инструментах и в постижении любителями-певчими нотного текста песнопений. Переложения явились важной вехой в формировании русской фортепианной музыки начала XIX века вместе с сохранившимися клавирными сонатами композитора. Цель их, несомненно, была в том, чтобы сделать доступными для домашнего музицирования излюбленные произведения церковного репертуара. Таким образом, Бортнянский внёс вклад не только в духовную, но и в фортепианную музыку.

Ниже даны фотографии найденных автором статьи переложений произведений Бортнянского. Все иллюстрации публикуются впервые.

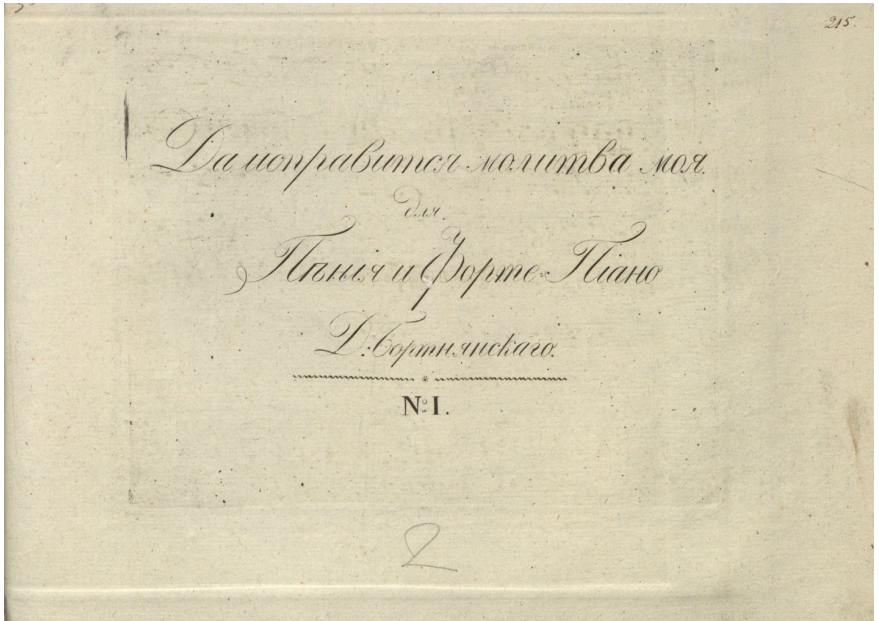
Высочеству Великой Княгине Марии Павловне Духовных сочинений Бортнянского. 1832. Л. 1.

⁴⁴ В 1903 г. в Москве, в издательстве «Симфония» музыкального магазина А. Федорова выходит «Собрание пьес и этюдов для фортепиано, распределенных по степеням трудности, в инструктивной обработке А. В. Абуткова, преподавателя регентских классов Придворной певческой капеллы», в которое вошли три сонаты Бортнянского – F-dur; C-dur; B-dur, а также переложенные для фортепиано Херувимские № 6 и № 7.



Титульный лист и первая страница автографа «Херувимской» № 5 для голоса и фортепиано. КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 860

Чуашов А. В.
Духовная музыка Д. С. Бортиянского в переложениях
для домашнего музицирования (к постановке проблемы)



2 ADAGIO № 1. Да исправится молитва моя для пения и фортепиано. Д. Бортиянского.

Пение ..

Да - ис-пра-виль-ся мо-лит-ва мо-я - - - я - ко-гда-ли-бо предъ то-бо-ю

Форте-Пiano

ADAGIO

воздъ-ль-ни-е ру-ку мо-е-ю жер-тва жер - тва ве-чер-ня жер-тва жер-тва ве-чер-ня-я

Хоръ ..

Да-ис-пра-виль-ся мо-лит-ва мо-я - я ко-гда-ли-бо предъ то-бо-ю воздъ-ль-ни-е

ANDANTE

МОРТЕ

Титульный лист и первая страница «Да исправится молитва моя» № 1, в изложении для голоса и фортепиано. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Wien

39 226

НЫНѢ СИЛЫ НЕБЕСНЫЯ СЪ НАМИ
для пѣнія
и Форте-Пiano
Д. БОРТНЯНСКАГО

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ.

Печатано и Гравировано у Далекаса, въ Большой Миллионной партѣ №43.

2

Largo
Пѣніе

Форте-
Пiano -
Largo

ны-нѣ си-лы небесныя съ на-ми не-ви-ди-мо не-ви-димо слу-жатъ

не-ви-ди-мо не-ви-ди-мо слу-жатъ се-бо вхо-дишь царь- славы се-бо вхо-дишь царь

сла-вы се-бо вхо-дишь царь сла-вы се-бо жер-тва жер-тва тайна-я

Титульный лист и первая страница «Ныне силы небесныя» № 1, в изложении для голоса и фортепиано. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Wien

Чувашов А. В.

Духовная музыка Д. С. Бортнянского в переложениях
для домашнего музицирования (к постановке проблемы)

183



Отче наш иже еси на небесехъ. Да святится
имя твое. Да приидетъ Царствіе твое. Да
воля твоя. яко на небу си и на земли. Небѣ нашѣ на

The image shows the first page of the musical score for "Our Father". It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The lyrics are written in Church Slavonic. The first system begins with "Отче наш иже еси на небесехъ. Да святится". The second system continues with "имя твое. Да приидетъ Царствіе твое. Да". The third system ends with "воля твоя. яко на небу си и на земли. Небѣ нашѣ на".

Титульный лист и первая страница «Отче наш» в изложении для голоса и фортепиано.
Копия неизвестного переписчика. ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. № 2871

Чувашов А. В.

Духовная музыка Д. С. Бортнянского в переложениях
для домашнего музицирования (к постановке проблемы)

185

Переложения духовных произведений

№84 **16. Нынѣ силы.**
Gtrave. *sotto voce*. и т.д.

№85. **17. I-я херувимская.**
Largo. *sotto voce*
p *f* *p* и т.д.

№86. **18. Да исправится молитва моя.**
Largo *con espressivo* и т.д.

Инципиты Н. Ф. Финдейзена из «клавирного сборника»

Современные места хранения авторских переложений

1. Бортнянский Д.С. «Херувимская» № 5 для одного голоса и фортепиано.
КР РИИИ Ф. 2. Оп. 1. № 860. Автограф.
2. Бортнянский Д.С. «Да исправится молитва моя» № 1 в изложении для голоса и фортепиано. G-dur. [СПб.: Дальмас до 1822 (по СПб вед.)].
Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Mus VII [a]: 405. [Экземпляр погиб в результате пожара в библиотеке в 2004 году]
МГК № 10094
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Wien. Bortnjanski Dmitri. 6868 Russische Kirchengesänge, I 6868 /2 (H 27023) (Bl. 215–217)⁴⁵.
3. Бортнянский Д.С. «Ныне силы небесныя» в изложении для голоса и фортепиано [СПб.: Дальмас 1814–15].
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Wien. Bortnjanski Dmitri. 6868 Russische Kirchengesänge, I 6868 /2 (H 27023) Bl. 226–227.
Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Weimar. Mus.VIIa:402 [Экземпляр погиб в результате пожара в библиотеке в 2004 году].
4. Бортнянский Д.С. «Отче наш» для голоса и ф-но. Копия неизвестного переписчика. ОР РНБ. Ф. 816. (Н.Ф. Финдейзен.) Оп. 3. № 2871.
Бортнянский Д.С. «Обедня на три голоса» авторское переложение для фортепиано [Дальмас 1814–1815].
МГК № 10863
ОНИИЗ РНБ М 53.17
Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Weimar. Mus.VIIId:8
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Wien. Bortnjanski Dmitri. 6868 Russische Kirchengesänge, I 6868 /2 (H 27023) Bl. 177–181.

⁴⁵ Благодарим исследователя русской музыки XVIII в. П.Г. Сербина за содействие в получении экземпляров нот из венского архива «Общества друзей музыки».

Архивные источники

1. ГМЗ «Царское Село», музейная коллекция «Редкая книга» (ЦС КП-5814–5863).
2. ОР РГБ. Дополнительное собрание рукописей библиотеки Троице-Сергиевой Лавры Ф. 304/II. № 363. *Кушенов-Дмитревский Ф.* «Новейшая полная школа или самоучитель для гуслей, по которому легчайшим способом без помощи учителя самому собою можно научиться правильно и верно играть на гусях, с присовокуплением новых русских песен, также арий и хоров из Русалки кондртансов, польских, вальсов, кадрилей и проч. Сочиненное известным российской публике любителем сего инструмента г. Феодором Кукиновым-Дмитревским». Рукописный список XIX в. с издания СПб. 1808 г.
3. РГИА. Ф. 472. Оп. 1. № 309. Дело о доставлении Ее Императорскому Высочеству Великой Княгине Марии Павловне Духовных сочинений Бортнянского. 1832. Л. 1.
4. КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. №№ 197–217. Произведения Бортнянского хранящиеся в библиотеке императрицы Елизаветы Алексеевны.
5. КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 825. Альбом из книг графа Сергея Дмитриевича Шереметева. Л. 17–18.
6. КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 1300. Сборник из Шереметевского собрания. Л. 1.
7. Wien. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Bortnjanski Dmitri. 6868 Russische Kirchengesänge, I, II.

Материалы периодической печати

1. Благонамеренный. 1825. Ч. 29. № IX. С. 328–331.
2. Вестник Европы. 1825. № 6, март. С. 157–160.
3. Московские ведомости. 1828. № 15. 22 февраля, среда. С. 647–648.
4. Объявления к Санкт-Петербургским ведомостям / Третичные публикации. 1831. № 37. 8 мая. С. 11 (75).
5. Объявления к Санкт-Петербургским ведомостям. 1832. № 46. 7 июня. С. 2.
6. Объявления к Санкт-Петербургским ведомостям / Вторичные публикации. 1832. № 47. 10 июня. С. 2 (50).
7. Отечественные записки. Ч. XXIV. Кн. LXVI. № 66, октябрь 1825. С. 525–528.
8. Прибавление к С. Петербургским ведомостям. С. 7 (1163). 1842.05.14; С. 7. (1181). 1842.05.16; С. 8 (1220). 1842.05.21;
9. Санкт-Петербургские ведомости. 1853. № 60. 17 марта. С. 4; Санкт-Петербургские ведомости. 1853. № 224. 11 октября. С. 6.
10. Указ Святейшаго Синода, в следствии имянного [ЕИВ повеления] от 14 февраля 1816 года, № 26.143. См.: Полное собрание законов Российской империи, с 1649 года. Т. XXXIII. 1815–1816. СПб., 1830. С. 498.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Архив князя Воронцова. Книга семнадцатая. Письма графа С.Р. Воронцова к сыну его графу (позднее князю) М.С. Воронцову, 1798–1830. Ред. П.И. Баргтнев. Москва: тип. А.И. Мамонтова, 1880.
- 2 [Аскоценский В.И., сост.] Протоиерей Петр Иванович Турчанинов [Автобиография]. СПб.: тип. Э. Веймара, 1863.
- 3 *Бортнянский Д.С.* Мотеты / Публикация, исследования и комментарии А.В. Чувашова. СПб.: Планета музыки, 2023.
- 4 *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007.
- 5 *Кириллина Л.В.* Андрей Кириллович Разумовский как покровитель искусств. По материалам его писем 1790-х годов из Архива внешней политики Российской Империи // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 1 (март 2021). С. 138–165. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.007>.
- 6 *Кушенов-Дмитревский Ф.* Новейшая полная школа или самоучитель для гуслей, по которому легчайшим способом без помощи учителя, самому собою можно научиться правильно и верно играть на гуслях, с присовокуплением новых русских песен, так же арий и хоров из Русалки, кондр-тансов, польских, вальсов, кадрили и проч., сочиненное известным российской публике любителем сего инструмента г. Федором Кушеновым-Дмитревским. В Санктпетербурге, при Императорской Академии наук, 1808.
- 7 *Ливанова Т.Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. Т. 2. М.: Музгиз, 1953.
- 8 *Преображенский А.В.* Д.С. Бортнянский. Биографический очерк. К 75-летию со дня его смерти // Русская музыкальная газета. 1900. № 40. Стб. 903–915.
- 9 Прижизненные издания сочинений Д.С. Бортнянского: Сводный каталог / отв. сост. Н.А. Рязжкова. СПб.: РНБ, 2001.
- 10 *Рыцарева М.Г.* Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2015.
- 11 *Серов А.Н.* Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика. II // Очерк исторического развития музыки вокальной и музыки инструментальной / Критические статьи. Т. IV. Санкт-Петербург: тип. Главного Управления Уделов, 1895.
- 12 Собрание духовно-музыкальных сочинений Дм. Бортнянского переложенных для фортепиано или гармониама с подведением текста А. Рожновым. Кн. 1. Москва: А. Гутхейль, 1876; Кн. 2. Москва: П. Юргенсон, 1881; Кн. 3. Москва: А. Гутхейль, 1876.
- 13 *Тванев И.* Практическое изложение, необходимых познаний, из первоначальных наук: грамматики, реторики и пиитики, арифметики и алгебры. Геометрии начальной и высшей. Истории естественной, географии и о политических сведениях. Физики с механикою и о химии. Архитектуры. О камерной музыке. С чертежами, и нотами / Составил уволенный от службы, инженер подполковник Тванев. Т. 1–2. Санкт-Петербург: тип. А. Сычева, 1845.

- 14 *Тунеев В.* Фельетон. Заграничная корреспонденция. Из Швейцарии // Санкт-Петербургские ведомости. 1857. № 241. 6 ноября. С. 1.
- 15 *Фаминцын А.С.* Гусли — русский народный музыкальный инструмент. СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1890.
- 16 *Финдейзен Н.Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. Вып. VI и VII. М.; Л.: Музсектор Госиздата, 1928–1929.
- 17 *Финдейзен Н.Ф.* Юношеские произведения Бортнянского (Заметка.) // Музыкальная старина. Сб. статей и материалов для истории музыки в России. Вып. I. СПб.: Товарищество художественной печати, 1903.
- 18 *Хмара А.Н.* Домашнее и салонное музицирование в российской империи от XVIII в. до наших дней: к проблеме музыкальной коммуникации // Scientific Collection «InterConf». № 87 (ноябрь 2021). С. 190–196.
- 19 *Чувашов А.В.* Автографы Д.С. Бортнянского в КР РИИИ. // Из фондов кабинета рукописей Российского института истории искусств. Выпуск 7. СПб.: РИИИ, 2020. С. 21–119.

REFERENCES

- 1 Arkhiv knyazya Voroncova. Kniga semnadcataya. Pis'ma grafa S.R. Voroncova k sinu ego grafu (pozndnee knyazyu) M.S. Voroncovu, 1798–1830 [Archive of Prince Vorontsov. Book 17. Count S.R. Vorontsov's Letters to His Son, Count (Later Prince) M.S. Vorontsov]. Ed. by P.I. Bartenev. Moscow: A.I. Mamontov's printing office, 1880.
- 2 [Askochenskiy V.I., compiler] Protoierey Petr Ivanovich Turchaninov [Avtobiografiya] [Archpriest P.I. Turchaninov. Autobiography]. Saint Petersburg: E. Weimar's printing office, 1863.
- 3 *Bortnyanskiy D.S. Moteti* [Motets] / Published, researched and commented by A.V. Chuvashov. Saint Petersburg: Planeta muziki [Planet of Music], 2023.
- 4 *Kirillina L.V. Klassicheskiy stil' v muzike XVIII — nachala XIX veka. Ch. III: Poëtika i stilistika* [Classical Style in the Music of the 18th and Early 19th Century. Part III. Poetics and Stylistics]. Moscow: Kompozitor, 2007.
- 5 *Kirillina L.V. Andrey Kirillovich Razumovskiy kak pokrovitel' iskusstv. Po materialam ego pisem 1790-kh godov iz Arkhiva vneshney politiki Rossiyskoy Imperii* [A.K. Razumovsky as patron of arts. After his correspondence of the 1790s from the Archive of the Foreign Policy of Russian Empire] // Nauchniy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scholarly Bulletin of the Moscow Conservatoire]. Vol. 12. Issue 1 (March 2021). P. 138–165. <https://doi.org/10.26176/moscons.2021.44.1.007>.
- 6 *Kushenov-Dmitrevskiy F. Noveyshaya polnaya shkola ili samouchitel' dlya gusley, po kotoromu legchayshim sposobom bez pomoshchi uchitelya, samomu soboyu možno nauchit'sya pravil'no i verno igrat' na guslyakh, s prisovokupleniem novikh russkikh pesen, tak zhe ariy i khovor iz Rusalki, kondr-tansov, pol'skikh, val'sov, kadriley i proch., sochinennoe izvestnim rossiysskoy publike lyubitelem sego instrumenta g. Fedorom Kushenovim-Dmitrevskim* [Newest Complete Gusli Tutorial: Teaching Yourself to Play Gusli without Teacher's Help...]. V Sanktpeterburge, pri Imperatorskoy Akademii nauk [In Saint Petersburg, by the Imperial Academy of Sciences], 1808.
- 7 *Livanova T.N. Russkaya muzikal'naya kul'tura XVIII veka v ee svyazyakh s literaturoy, teatrom i bitom. Issledovaniya i materialy* [Russian Music Culture of the 18th Century in Its Connections with Literature, Theatre, and Everyday Life]. Vol. 2. Moscow: Muzgiz [State Music Publishing House], 1953.
- 8 *Preobrazhenskiy A.V. D.S. Bortnyanskiy. Biograficheskiy ocherk. K 75-letiyu so dnya ego smerti* [Dmitriy Bortnyansky. A Biographical Essay] // Russkaya muzikal'naya gazeta [Russian Music Newspaper]. 1900. NO. 40. Col. 903–915.
- 9 Prizhiznennnie izdaniya sochineniy D.S. Bortnyanskogo: Svodniy katalog [Publications of Bortnyansky's Works that Appeared in His Lifetime] / Compiled by N.A. Rizhkova. Saint Petersburg: RNB, 2001.
- 10 *Ricareva M. G. Dmitriy Bortnyanskiy: Zhizn' i tvorchestvo kompozitora* [Dmitriy Bortnyansky: The Composer's Life and Work]. 2nd ed., revised and enlarged. Saint Petersburg: Kompozitor, 2015.
- 11 *Serov A.N. Muzika, muzikal'naya nauka, muzikal'naya pedagogika. II* [Music, Music Scholarship, Musical Education] // Ocherk istoricheskago razvitiya muziki vokal'noy i muziki instrumental'noy [An Essay on the Historical Development of Vocal and Instrumental Music] / Kriticheskie stat'i [Critical Articles]. Vol. IV. Saint Petersburg: tip. Glavnogo Upravleniya Udelov [Printing office of the Directorate for the Properties], 1895. P. 1569–2181.

- 12 *Sobranie dukhovno-muzikal'nikh sochineniy Dm. Bortnyanskogo perelozhennikh dlya fortepiano ili harmoniuma s podvedeniem teksta A. Rozhnovim* [Collection of Dm. Bortnyansky's Sacred Music Works Arranged for Piano or Harmonium with Texts Adapted to Music by A. Rozhnov]. Vol. 1. Moscow: A. Gutheil, 1876; Vol. 2. Moscow: P. Jurgenson, 1881; Vol. 3. Moscow: A. Gutheil, 1876.
- 13 *Tvanev I. Prakticheskoe izlozhenie, neobkhodimikh poznaniy, iz pervonachal'nikh nauk: grammatiki, retoriki i piitiki, arifmetiki i algebrī. Geometrii nachal'noy i visshey. Istorii estestvennoy, geografii i o politicheskikh svedeniyakh. Fiziki s mekhanikoyu i o khimii. Arkhitekturi. O kamernoy muzike. S chertezhami, i notami / Sostavil uvolenniy ot sluzhbi, inzhener podpolkovnik Tvanev* [Practical Statement of Necessary Knowledge from Principal Sciences... [including] Chamber Music. With drawings and music scores. Compiled by retired lieutenant colonel Tvanev]. Vols. 1–2. Saint Petersburg: A. Sichev's printing office, 1845.
- 14 *Tuneev V. Fel'eton. Zagranichnaya korrespondenciya. Iz Shveytsarii* [Feuilleton. Correspondence from Abroad. From Switzerland] // *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [Saint Petersburg Gazette]. 1857. No. 241. 6 November. P. 1.
- 15 *Faminĉin A.S. Gusli — russkiy narodniy muzikal'niy instrument* [Gusli: a Russian Folk Instrument]. Saint Petersburg: tip. Imperatorskoy Akademii nauk [Printing Office of the Imperial Academy of Sciences], 1890.
- 16 *Findeyzen N.F. Ocherki po istorii muziki v Rossii s drevneyshikh vremen do konca XVIII veka* [Essays on the History of Music in Russia from Ancient Times through the End of the 18th Century]. Vol. 2. Issues. VI and VII. Moscow and Leningrad: Muzsektor Gosizdata [Music Section of the State Publishing House], 1928–1929.
- 17 *Findeyzen N.F. Yunosheskie proizvedeniya Bortnyanskogo (Zametka)* [Bortnyansky's Youthful Works (a note)] // *Muzikal'naya starina. Sb. statey i materialov dlya istorii muziki v Rossii* [Music of Old Times. Collection of Articles and Materials for the History of Music in Russia]. Issue I. Saint Petersburg: Tovarishchestvo khudozhestvennoy pechati [Society for Art Press], 1903.
- 18 *Khmara A.N. Domashnee i salonnoe muzicirovanie v rossiyskoy imperii ot XVIII v. do nashikh dney: k probleme muzikal'noy kommunikacii* [Domestic and Salon Music-Making in Russian Empire from the 18th Century to Our Days: to the Problem of Musical Communication] // *Scientific Collection “InterConf”*. No. 87 (November 2021). P. 190–196.
- 19 *Chuvashov A.V. Avtografi D.S. Bortnyanskogo v KR RIII* [Bortnyansky's Autograph Manuscripts in the Manuscript Office of the Russian Institute of Art History] // *Iz fondov kabineta rukopisey Rossiyskogo instituta istorii iskusstv* [From the Funds of the Manuscript Office of the Russian Institute of Art History]. Issue 7. Saint Petersburg: RIII [Russian Institute of Art History], 2020. P. 21–119.

Чувашиов А. В.
Духовная музыка Д. С. Бортнянского в переложениях
для домашнего музицирования (к постановке проблемы)

Ключевые слова

В.М. Металлов, Н.И. Компанейский, русское православное церковное пение, знаменный распев, строгий стиль гармонии.

Золотова Е.В.

Полемика Н.И. Компанейского и священника В.М. Металлова о принципах обработки знаменного распева

Многоголосная обработка церковных распевов была ключевой проблемой как в творчестве композиторов Нового направления в русской духовной музыке, так и в музыкальной критике начала XX века. Авторам предшествующих периодов не всегда удавалось сохранить древние источники, воплотить в многоголосии специфику попевочных структур. Священник Василий Михайлович Металлов в 1891 году опубликовал сборник «Духовно-музыкальные сочинения для смешанного хора», в который вошло 13 обработок знаменного распева. В песнопении «Тебе одевающегося» расположение попевок и более мелких мотивов в разных голосах приводит к разрыву мелодической линии и фактической утрате первоисточника. Способы обработки знаменного распева в этом сочинении стали объектом критики петербургского композитора и публициста Николая Ивановича Компанейского в статье 1903 г., предназначенной для «Русской музыкальной газеты», но оставшейся в то время не опубликованной. Сохранившийся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки автограф статьи демонстрирует несходство эстетических позиций двух авторов и напряженность полемики по актуальным вопросам национального церковного стиля.

Key Words

V.M. Metallov, N.I. Kompaneyskiy, Russian Orthodox Church singing, Znamenniy chant, strict style of harmony.

Ekaterina Zolotova

Controversy between N. I. Kompaneyskiy and Priest V. M. Metallov on the Principles of Arranging the Znamenniy Chant

The polyphonic arrangement of church chants was a key issue for the composers of the New School in Russian sacred music, as well as for the music criticism of the early 20th century. Authors of previous periods did not always manage to preserve ancient sources and express the specificity of chant structures in polyphony. In 1891, priest Vasily Mikhailovich Metallov published a collection of “Sacred Musical Works for Mixed Choir,” which included 13 arrangements of the *Znamenniy* chant. In the chant “To Thee Who Art Clothed,” the arrangement of chants and shorter motifs in different voices leads to a break in the melodic line and the actual loss of the original source. The methods of arrangement of the *Znamenniy* chant in this piece were criticized by the St. Petersburg composer and publicist Nikolay Ivanovich Kompaneyskiy in an article of 1903 written for *Russkaya Muzikal'naya Gazeta* (“Russian Musical Newspaper”). The article remained unpublished at that time; its autograph manuscript, preserved in the Manuscript Department of the Russian National Library, shows how dissimilar were the aesthetic positions of the two authors and how intense was the controversy over current issues of national church style.

В русской музыкальной периодике начала XX века активно обсуждались вопросы обработки церковных роспевов. Одним из основных идеалов Нового направления в русской духовной музыке было обращение к древним мелодиям и поиск самобытных и, в то же время, современных средств их музыкальной обработки. Директор Синодального училища С.В. Смоленский (1848–1909), идеолог Нового направления священник М.А. Лисицын (1872–1918), композитор и критик Н.И. Компанейский в своих статьях постоянно обращались к рассмотрению приемов воплощения монодии в многоголосии, деталей гармонии и хоровой фактуры.

Для деятелей Нового направления было важно максимально сохранить в обработке мелодию первоисточника. Эта тенденция была сформулирована и введена в практику еще в середине XIX века как одна из важных составляющих так называемого строгого стиля гармонии в трудах В.Ф. Одоевского (1803–1869), Н.М. Потулова (1810–1873), впоследствии нашла художественное воплощение во «Всенощном бдении» П.И. Чайковского (1882), в «Пении при Всенощном бдении древних напевов» Н.А. Римского-Корсакова и коллектива учителей Придворной певческой Капеллы (1888).

В последнее десятилетие XIX столетия существенный вклад в обобщение теоретических принципов строгого стиля внес священник Василий Металлов (1862–1926) — исследователь истории и теории церковного пения, палеограф и духовный композитор. В 1895 году он был приглашен С.В. Смоленским в Москву с целью преподавания дидактики и методики в Синодальное училище церковного пения. Четыре года спустя вошел в состав Наблюдательного совета, в числе задач которого было «обсуждение и выбор духовных гармонизаций Синодальным хором при богослужениях», а также «изыскание и обсуждение мер к охранению и распространению древних напевов Православной русской церкви в их первоначальной чистоте и неповрежденности»¹. В 1901 г. В.М. Металлов был назначен заведующим кафедрой церковного пения Московской консерватории.

¹ Металлов В.М. Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Кн. 1. Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 123.

Основные требования строгого стиля свящ. В.М. Металлов изложил в своем труде «Строгий стиль гармонии»² (1897), рекомендованном Учебным Комитетом при Святейшем Синоде в качестве учебного пособия студентам духовных семинарий. Наиболее важные принципы гармонизации мелодий в строгом стиле Металлов изложил в тезисах, среди которых: сохранение подлинной церковной мелодии, в целости взятой из оригинала богослужебных нотных книг, диатоническая гармония, исключение применения хроматизмов во всех голосах вертикали; улучшение голосов основной мелодии, с сохранением их своеобразного движения, преобладание трезвучий, уклонение от применения септаккордов и их обращений, а также тесная взаимосвязь текста с мелодией. Эти положения Металлов излагал и развивал и в других своих статьях.

Созданием собственных обработок и переложений церковных песнопений Металлов занимался в начале 90-х годов, до переезда в Москву, будучи священником в Саратовской губернии³. Известны следующие работы о. Василия: «Духовно-музыкальные сочинения (для смешанного хора) священника В. Металлова» (М., 1891); «Пение на литургии святого Иоанна Златоуста: Киевского распева» (М., 1893), «Переложения для хора с древних напевов церковных: Причастны дневнии № 1–8» (М., 1893).

Активная работа над сочинениями и переложениями велась до выхода печатных изданий, о чем свидетельствует переписка о. Василия с духовными лицами и регентами. Пребывая на саратовской земле, священник уделял серьезное внимание анализу духовно-музыкальных сочинений, в написании собственных гармонизаций подражал духовному композитору и регенту, прот. П.А. Турчанинову, а также в личной переписке просил корифеев в области церковно-певческой культуры — прот. Д.В. Разумовского (1818–1889), Г.Ф. Львовского⁴ — дать оценку своих работ. Так, гармонизация

2 Металлов В.М. Строгий стиль гармонии: Опыт изложения оснований строгого и строгоцерковного стиля гармонии / Сост. свящ. В. Металлов. М.: П. Юргенсон, 1897. См. об этом труде: Плотникова Н.Ю., Золотова Е.В. «Строгий стиль гармонии» В.М. Металлова: замысел автора и критические отзывы // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2020. Вып. 40. С. 149–165.

3 Об этом периоде жизни о. Василия см.: Золотова Е.В. О саратовском периоде жизни, творческой и научной деятельности протоиерея В.М. Металлова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 2 (16). С. 53–58.

4 Духовный композитор, регент и музыкальный педагог Григорий Федорович Львовский (1830–1894) так охарактеризовал духовно-

стихиры знаменного роспева «Тебе одеющагося» была приложена 25-летним Металловым к письму Д.В. Разумовскому от 6 июня 1887 года⁵. Впоследствии Металлов переработал это переложение и включил его в упомянутый печатный сборник 1891 года, в который также вошли обработки (переложения) одноголосных роспевов: знаменного (13), древнего (10), болгарского (9), обычного (4), старинного церковного (4), киевского (2) и греческого (1).

Именно стихира «Тебе одеющагося» (№ 30 в сборнике, с. 83–88) стала объектом критики Н.И. Компанейского в статье «Об искажении [В. М.] Металловым подлинных церковных роспевов», которая была написана им в 1903 году для «Русской музыкальной газеты», но не была напечатана⁶.

Свое негодование по поводу чересчур свободного обращения Металлова со знаменным роспевом и формальной трактовки им правил гармонизации церковных мелодий Компанейский выразил на страницах неопубликованного автографа. Важно понимать, что эта статья стала одним из последних звеньев напряженной полемики Металлова и Компанейского, шедшей на страницах «Московских ведомостей» и «Русской музыкальной газеты»⁷.

музыкальное творчество о. Василия: «Собственные сочинения Ваши отличаются чистотою слога, чрезвычайным благородством и спокойствием в изложении, и вполне соответствуют тексту церковных песнопений. В древних роспевах не везде и не вполне выдержаны мелодии, но и они, как сочинения по древним роспевам, не лишены тех же достоинств, какие имеются и в собственных сочинениях» // *Львовский Г.Ф.* Письмо Металлову В.М. от 18 ноября 1893 г. / НИОР РГБ. Ф. 178. Оп. 1. М 10794. № 20.

5 *Металлов В.М.* Письма Разумовскому Д.В. // НИОР РГБ. Ф. 380. № 90. Л. 4–4 об.

6 Автограф статьи хранится в Российской национальной библиотеке в фонде Н.Ф. Финдейзена (ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. 518). Он не датирован, но на обложке документа стоит архивная пометка: «Статья. 1902. Автограф». Однако мы считаем указание на 1902 год ошибочным и датируем рукопись 1903 годом, так как упоминаемая автором в тексте рукописи статья свящ. В.М. Металлова «Идеал православного русского пения» вышла в свет только в феврале 1903 г. Публикацию этого текста см. ниже в настоящем издании.

7 Далее сокращенно МВ и РМГ.

в 1902–1903 г.⁸ Названия статей в хронологическом порядке приведены в таблице 1.

Таблица 1.

Этапы полемики Н.И. Компанейского и свящ. В.М. Металлова

<i>Автор</i>	<i>Название статьи</i>	<i>Выходные данные</i>
Компанейский Н. И.	«О значении рукописных нот для церковных хоров»	РМГ. 1902. № 39 (29 сентября)
Свящ. Металлов В.М.	«Нужды церковного пения» (I)	МВ. 1902. № 348 (18 декабря)
	«О современном состоянии и нуждах церковного пения» (II)	МВ. 1902. № 349 (19 декабря)
	«Нужды православного церковного пения» (III)	МВ. 1902. № 350 (20 декабря)
	«Нужды православного церковного пения» (IV)	МВ. 1902. № 351 (21 декабря)
	«Нужды православного церковного пения» (V)	МВ. 1902. № 352 (22 декабря)
Компанейский Н. И.	«Возражение священнику В.М. Металлову»	РМГ. 1903. № 4 (26 января); № 5 (2 февраля); № 6 (9 февраля)
Свящ. Металлов В.М.	«Идеал православного русского церковного пения»	МВ. 1903. № 43 (12 февраля); № 46 (15 февраля)
Компанейский Н. И.	«Об искажении [В. М.] Металловым подлинных церковных роспевов»	Отдел рукописей Российской Национальной библиотеки. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2518. Автограф, 1903

⁸ Фрагменты дискуссии Металлова и Компанейского (статьи «О современном состоянии и нуждах церковного пения» В.М. Металлова и «Возражение священнику В.М. Металлову» Н.И. Компанейского) в сокращении опубликованы в изд.: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников. 1861–1918; Поместный собор русской православной церкви 1917–1918 годов / Вступ. ст., подгот. текста и коммент.: А.А. Наумов, М.П. Рахманова, С.Г. Зверева. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 489–504.

Рассмотрим далее принципы обработки знаменного роспева в «Тебе одеющего» В.М. Металлова. В издании 1891 г. помещена партитура с подстрочным клавиром, дискант, альт, тенор записаны в ключах До, бас в басовом ключе.

ТЕБЕ ОДЕЮЩАГОСЯ.
(Знаменного роспева)

83

№ 30. Величественно.

ДИСКАНТЪ.
АЛЬТЪ.
ТЕНОРЪ.
БАСЪ.
PIANO.

Maestoso.

Те - бе о - де - ю - ша - го - ся свѣ - томъ я - ко -
ри - зо - ю свемъ І - о - свѣтъ дре - ва съ Ни - ко -
ди - комъ и ви - дѣвъ жертвен - на - го не по - гре - бен - на,

17290

Ил. 1. «Тебе одеющего» из сборника «Духовно-музыкальные сочинения (для смешанного хора) священника В. Металлова». М., 1891. С. 83.

Первоисточник стихиры Великого Пятка — мелодия знаменного роспева 5-го гласа. Ниже приведен ее фрагмент из Синодального Обихода 1879 года⁹.

Обиходъ

Въ великій пѣтокъ вѣчера, Слѣва, и нынѣ, гласъ 5:

Тебе ѡдевающаго еликагома глѣ

кору зюнемъ и шифъ е дре

ка ени коди момъ и внидѣвъ мертва на га

не по гребе на клаго сердный плачь ко

спрї нимъ ры да а гла

голаше оубы мнѣ сладчайшій и

и свсе егоже вма лѣ солн це

на кре стѣ вни ма оубъ зрѣкъ ше

Знамен
наго
роспѣва

Ил. 2. «Тебе одевающегося» в Обиходе Синодального издания 1879 г.

⁹ Обиход церковный нотного пения. М.: Синод. тип., 1879. Л. РПВ [182] об.

Лад песнопения — укосненный обиходный с конечным устоем *h*. Первой строке текста: «Тебе одеющагося светом яко ризою снем Иосиф с древа с Никодимом» соответствуют четыре строки напева со следующими попевками пятого гласа: «Тебе одеющагося» — рафатка (№ 23), «яко ризою» — долинка (№ 8), «снем Иосиф с древа» — пригласка заводная (№ 34), «с Никодимом» — ромца с хамилой (№ 4)¹⁰.

В обработке Металлова мелодия знаменного роспева транспонирована на чистую квинту вверх, начало ее помещено в верхний голос. Начальный тон *h*¹ гармонизован как терция трезвучия *G-dur*, и в целом эта тональность здесь преобладает, тем более, что при ключе стоит один диез, однако завершается все песнопение в *D-dur*, таким образом, оно имеет незамкнутую тональную структуру. Мажорный характер в начале обработки не вполне согласуется со скорбным текстом, хотя внутри песнопения довольно большую роль играет также параллельный ми минор.

Ил. 3. «Тебе одеющагося» В.М. Металлова

¹⁰ Нумерация попевок приводится по книге В.М. Металлова «Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевкам. М.: Синод. типография, 1899.

Проанализируем, насколько точно сохраняются названные попевки в переложении Металлова.

В первой строке попевка *рафатка* помещена в дискант, ее ритмический рисунок сохранен (для удобства сравнения обработки с первоисточником мы транспонировали мелодию знаменного роспева на квинту вверх). Гармонизация, однако, не соответствует правилам строгого стиля, которые были теоретически зафиксированы отцом Василием¹¹: мы видим последовательность с доминантовым септаккордом (т. 3), а во втором такте — настоящий кадансовый оборот с K^6_4 и D_7 :

Ил. 4. Попевка рафатка (№ 23) и ее гармонизация

Во второй строке «светом яко ризою» гармонизуется попевка «долинка». Металлов перемещает мелодию попевки из дисканта в альт, а затем в бас. В конце слова «яко» половинная длительность на тоне e^1 сокращена до одной четверти, к ней добавлена четверть a^1 , и этому произвольно возникшему ходу соответствует довольно диссонантное восходящее задержание к D_7 в D -dur. Предпоследний тон попевки e раздроблен в басу на две половины, которые становятся основой D^4_3 в D -dur:

¹¹ Так, один из идеалов православного церковного пения (№ 15), по Металлову: «Наиболее естественный способ гармонизации гласовых и негласовых мелодий русских церковных роспевов есть способ трезвучий — гармонии консонирующей». Цит. по: Металлов В.М. Идеал православного русского церковного пения // МВ. 1903. № 46 (15 февраля). С. 4.

све - - - том я - - - ко ри - - - зо - - - ю

све - - - том я - - - ко ри - - - зо - - - ю,

Ил. 5. Попевка долинка (№ 8) и ее гармонизация

Здесь Металлов вновь противоречит своим правилам и идеалам. Во-первых, он допускает появление хроматизма, хотя писал: «Хоровые переложения гласовых и негласовых мелодий церковных роспевов, так и негласовые произведения сочинителей, чтобы соответствовать издавна установившемуся характеру церковности богослужебного пения, должны, избегая всякого хроматизма в гармонизации, умеренно пользоваться современным мажором и минором, по возможности уклоняясь от употребления повышенных вводных тонов, особенно в миноре, неестественных и далеких модуляций»¹².

Во-вторых, вместо цельной попевки перед нами ее фрагменты, рассредоточенные по голосам, и фактически невозможно установить ее тождественность с Обиходом. А между тем в своем труде «Строгий стиль гармонии» о. В. Металлов будет утверждать, что даже «раздавание отдельных частей мелодии данного песнопения по отдельным голосам» при использовании имитационных приемов невозможно: «Целость священного текста и церковной мелодии в отношении к их оригиналам, неповрежденность и законность коих засвидетельствована многовековою богослужебною практикою православной русской Церкви, в каждой гармонизации древних церковных напевов должны составлять первое и главнейшее условие, нарушение коего в духовно-музыкальном произведении лишает его права на важнейшее и необходимое качество — церковность»¹³. Но, как видим, в начале 1890-х в своих обработках, он допускал весьма свободное обращение с напевом.

¹² Металлов В.М. Идеал православного русского церковного пения // МВ. 1903. № 46 (15 февраля). С. 4.

¹³ Металлов В.М. Строгий стиль гармонии... С. 88.

В третьей строке — «снем Иосиф с древа» мелодия попевки «пригласка заводная», как и в предыдущем примере, перемещается: мы наблюдаем движение из альты в тенор, затем в дискант, в альт, вновь в дискант и вновь в альт. Это движение можно установить только чисто аналитически, потому что, помимо целостности мелодической, ритм попевки также трансформирован: в частности, типичные для пригласки половинные с точкой (g^1 и a^1) превратились в четверти. Смещается также подтекстовка на слоге «сиф» в слове «Иосиф». А в гармонизации вновь присутствуют диссонансирующие аккорды — доминантовые септаккорды в *D-dur* и *G-dur*:

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is a vocal line in G major, with lyrics: "снем Иосиф с древа". The melody consists of quarter notes and eighth notes. The bottom two staves are a piano accompaniment. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line. The lyrics are: "снем Иосиф с древа".

Ил. 6. Попевка пригласка заводная (№ 34) и ее гармонизация

Наконец, в следующей строке, «с Никодимом», в альте можно найти лишь пунктирное сходство с попевкой «ромца с хамилой»¹⁴. Окончание попевки «хамила» предполагает синкопу, которой у Металлова нет, смещается и текст. Устой e^1 теперь трактуется как тоника *e-moll*, который появляется в результате отклонения из *D-dur* через доминантовые секстаккорд и квинтсекстаккорд:

с Ни - ко - ди - - - мом

с Ни - ко - ди - - - мом,

Ил. 7. Попевка ромца с хамилой (№ 4) и ее гармонизация

Таким образом, уже в начальном фрагменте прослеживаются основные принципы гармонизации знаменного роспева священником Металловым. Характерными особенностями становятся 1) неточное цитирование попевок, 2) перемещение их по голосам, с потерей мелодической цельности, 3) нарушение ритма, 4) смещение текста, 5) применение в гармонизации диссонирующих аккордов (D_7 и его обращений), также II_7 , VII_6 , 6) хроматических ходов, 7) четырехголосная фактура аккордового склада с «естественным музыкально-грамматически правильным голосоведением», как писал Металлов в своей статье о «Нуждах православного церковного пения»¹⁵.

Все эти свойства обработки говорят о том, что Металлов опирается на приемы совсем не строгого стиля гармонии, а весьма свободного, в целом соответствующего нормам еще первой половины XIX века, музыке П.И. Турчанинова (1779–1856), П.М. Воротникова (1810–1876), А.Ф. Львова (1798–1870) и других деятелей Придворной певческой капеллы.

Теперь, имея общее представление о песнопении, мы можем перейти к той критике, с которой обрушился на это песнопение Н.И. Компанейский в своей неопубликованной статье и оценить справедливость или ошибочность его критики. Свои замечания священнику Металлову рецензент расписал по пунктам и сопроводил текст нотными примерами.

¹⁵ Металлов В.М. Нужды православного церковного пения // МВ. 1902. № 351 (21 декабря). С. 5.

Окончаним старомъ знаменнаго распева:
въ черновико-патристикѣ
Минитаръ изд. Св. Синоду

въ партитурихъ Металл.
Губерн.

1) я - но ри зо ю я - но ри - - зо ностемъ

2) о - - сиръ сѣра ва о - - сиръ сѣре ва

3) Аиноди - - ама о - - ама и

4) нага не та гре бе - ма на га не та гре бе ма

5)

6) спам - це спам - це

7) и зрѣ - - ше - е и зрѣ ше е мракаго

8) Гос та-ди-спа Гос тади спа

9) ва - ще во ще ст

10) ше бе ст за вѣ - - се

(X) ♩ = ♩

Ил. 8. Компанейский Н.И. «Об искажении [В. М.] Металловым подлинных церковных распевов» // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2518. Л. 4.

Общая характеристика песнопения такова: «произведение это само по себе не имеет никакого музыкального значения», «это непосредственный продукт сухого разума, расчета»¹⁶.

Выполняя сравнительный анализ обработки Металлова с первоисточником, Компанейский в основном выписывает верхний голос обработки, и в нем, конечно, не находит попевки, делая вывод: «В сочинениях Металлова все строки знаменного распева разрушены, попевки перекроены в своем духе до неузнаваемости»¹⁷. (Однако, здесь, справедливости ради, следует возразить, что как минимум одна попевка — начальная *рафатка* — сохранена в целостности). Добавим, что, по мнению Николая Ивановича, даже нотная запись нарушает своеобразие знаменного распева: «Хотя мелодию, изображенную крюками и возможно написать нотами, но в этом виде она распадается на составные части, теряет свою форму и требует иногда много соображения для восстановления строки в цельности. <...> Изображение крюковой попевки нотами можно сравнить с рисунком гирлянды, разрезанным на кусочки»¹⁸.

Компанейский продолжает: «Попевки есть величины неделимые и неслагаемые. Распев состоит из соединения отдельных попевок, как речь из отдельных слов, и каждая попевка должна быть в распеве так же ясна и отчетлива, как каждое слово при произнесении речи»¹⁹. Перенесение мелодии попевки в другой голос возмутило критика: «Передача попевки в средний, а тем паче в нижний голос и нагромождение на нее заглушающих тонов, подобно картине, на которую наложен ситец с малеванными цветами»²⁰.

На страницах своей статьи Компанейский обвиняет Металлова в следовании западноевропейской музыкальной традиции разграничивать распев тактами: «Вместо орнаментального ритма он сделал свой равномерный танцевальный (*ein, zwei, drei*)»²¹.

Критик тщательно разбирает все попевки и воплощение их в песнопении «Тебе одеющагося». О долинке из второй строки стихирь (ил. 5) Компанейский пишет: «В 1-м примере показана чрезвычайно характерная попевка (долинка), которую 5 глас резко отличается от прочих. Металлову она не нравится, он оторвал ее

¹⁶ Компанейский Н.И. Об искажении [В. М.] Металловым подлинных церковных распевов // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2518. Л. 1 об.

¹⁷ Там же. Л. 2 об.

¹⁸ Компанейский Н.И. О стиле церковных песнопений // РМГ. № 39. Стб. 928.

¹⁹ Компанейский Н.И. Об искажении [В. М.] Металловым подлинных церковных распевов. Л. 2 об.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. Л. 5.

от приросшей группы и запрятал вниз, туда к басам, а вместо ее привязал уродливый хвост своего изобретения»²².

Далее он характеризует пригласку, в которой есть симметричный ритмический оборот (ил. 6): четверть — половинная с точкой и далее половинная с точкой — четверть: «В 5 гласе часто попадают узоры (1–3, 3–1), Металлову они не нравятся и он выкинул их, заменив чем-то от себя, с перестановкой слов»²³.

О попевке хамила (ил. 7) с характерной синкопой Компанейский пишет: «Здесь видны характерные узоры русского ритма, которые так отчетливо слышатся в великороссийской речи; ударение с оттяжкой вниз на слоге в конце предложения, как бы знак препинания “отчали-ва/ёт” (здесь приводится пример на словах “Никодѣ-мо/бѣм”). Но эти особенности русской речи так претят лютеранскому духу Металлова, что он вытравил следы этого российского варварства»²⁴.

Компанейский также критикует сокращения фит (Металлов отрезал фиту «немецкими ножницами») и несоответствующую их мелизматическому характеру обработку: «Металлов обработал фиту не по русскому церковному обычаю и не так, как подсказала бы эта роскошная мелодия чувству художника, а в своем духе во славу строгого стиля. Слова “плач восприим” на него не произвели никакого впечатления, он привязал эту легкую фиоритуру к каким-то бревнам, которые тащит весь хор, под аккомпанемент, наподобие подбираемого юнкерами для романсов, только без пауз»²⁵.

Критика Компанейского, во многом справедливая, весьма остра и беспощадна. И хотя в периодике начала XX века такой накал эмоций нередко имел место, все же, видимо, редактор «Русской музыкальной газеты» Н.Ф. Финдейзен старался не нарушать определенные границы приличия, тем более в отношении к священнослужителю, и не рискнул опубликовать эту статью.

Приведенные фрагменты показывают, насколько актуальной была в начале XX века проблема обработки церковных распевов, как бурно она обсуждалась. Конечно, в 1903 году копия Компанейского летели в обработку более чем десятилетней давности, 1891 года. Мы думаем, что В.М. Металлов в эти годы, скорее всего, пересмотрел свое отношение к принципам гармонизации, ведь уже в 1899 году он издал свой труд «Осмогласие знаменного распева», имеющий подзаголовок «Опыт руководства к изучению осмогласия

22 Там же. Л. 3 об.

23 Там же.

24 Там же. Л. 5.

25 Там же. Л. 6 об.

знаменного распева по гласовым попевкам». Однако новых музыкальных обработок он не создавал, посвятив себя священническому служению, научной и преподавательской деятельности. Мнение же Компанейского чрезвычайно важно для понимания эстетических и собственно музыкальных идеалов набравшего силу Нового направления.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Золотова Е.В.* О саратовском периоде жизни, творческой и научной деятельности протоиерея В.М. Металлова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 2 (16). С. 53–58.
- 2 *Компанейский Н.И.* О стиле церковных песнопений // Русская музыкальная газета. 1901. № 39. Стб. 925–930.
- 3 *Компанейский Н.И.* Возражение священнику В.М. Металлову // Русская музыкальная газета. 1903. № 4 (26 января). Стб. 107–114; 1903. № 5 (2 февраля). Стб. 135–144; 1903. № 6 (9 февраля). Стб. 166–174.
- 4 *Компанейский Н.И.* Об искажении [В. М.] Металловым подлинных церковных роспевов // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2518.
- 5 *Львовский Г.Ф.* Письмо Металлову В.М. от 18 ноября 1893 г. / НИОР РГБ. Ф. 178. Оп. 1. М 10794. № 20.
- 6 *Металлов В.М.* Строгий стиль гармонии: Опыт изложения оснований строгого и строгочерковного стиля гармонии / Сост. свящ. В. Металлов. М.: П. Юргенсон, 1897.
- 7 *Металлов В.М.* Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевам. М.: Синод. тип., 1899.
- 8 *Металлов В.М.* Нужды православного пения // Московские ведомости. 1902. № 348 (18 декабря). С. 4–5; № 350 (20 декабря). С. 5; № 351 (21 декабря). С. 5; № 352 (22 декабря). С. 5.
- 9 *Металлов В.М.* О современном состоянии и нуждах церковного пения // Московские ведомости. 1902. № 349 (19 декабря). С. 4.
- 10 *Металлов В.М.* Идеал православного русского церковного пения // Московские ведомости. 1903. № 43 (12 февраля). С. 4; 1903. № 46 (15 февраля). С. 3–4.
- 11 *Металлов В.М.* Письма к прот. Разумовскому Д.В. // НИОР РГБ. Ф. 380. Ед. хр. 90.
- 12 *Металлов В.М.* Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Кн. 1. Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика / Сост., вступ. ст. и коммент.: С.Г. Зверева, А.А. Наумов, М.П. Рахманова. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 123.
- 13 *Плотникова Н.Ю., Золотова Е.В.* «Строгий стиль гармонии» В.М. Металлова: замысел автора и критические отзывы // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2020. Вып. 40. С. 149–165.
- 14 Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников. 1861–1918; Поместный собор русской православной церкви 1917–1918 годов / Вступ. ст., подгот. текста и коммент.: А.А. Наумов, М.П. Рахманова, С.Г. Зверева. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 489–496.

REFERENCES

- 1 *Zolotova E.* O saratovskom periode zhizni, tvorcheskoy i nauchnoy deyatelnosti protoiereya V.M. Metallova [About the Saratov period of life, creative and scholarly activity of Archpriest V.M. Metallov] // *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatoire. Art Studies]. 2022. No. 2 (16). P. 53–58.
- 2 *Kompaneyskiy N.I.* O stile cerkovnikh pesnopeniy [On the style of church chants] // *Russkaya muzikal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1901. No. 39. Col. 925–930.
- 3 *Kompaneyskiy N.I.* Vozrazhenie svyashchenniku V.M. Metallovu [Objection to the priest V.M. Metallov] // *Russkaya muzikal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1903. No. 4. January 26. Col. 107–114; 1903. No. 5. February 2. Col. 135–144; No. 6. February 9. Col. 166–174.
- 4 *Kompaneyskiy N.I.* Ob iskazhenii [V. M.] Metallovim podlinnikh cerkovnikh rospevov [On the distortions of authentic church tunes made by V.M. Metallov] // *Rossiyskaya nacional'naya biblioteka* [Russian National Library]. Fund 816. Inventory 3. No. 2518.
- 5 *L'vovskiy G.F.* Pis'mo Metallovu V.M. [Letter to V.M. Metallov] // *Rossiyskaya gosudarstvennaya biblioteka* [Russian State Library]. Fund 178. Inventory 1. M 10974. No. 20.
- 6 *Metallov V.M.* Strogiy stil' garmonii: Opit izlozheniya osnovaniy strogogo i strogocerkovnogo stilya garmonii [Strict Style of Harmony: An Essay in Describing the Foundations of a Strict and Strict Church Style of Harmony]. Moscow: P. Yurgenson, 1897.
- 7 *Metallov V.M.* Osmoglasie znamennoy rospeva. Opit rukovodstva k izucheniyu osmoglasiya znamennoy rospeva po glasovim popevkam. [The Octoechos of the Znamennyi Chant. A Guide to the Study of the Octoechos of Znamennyi Chant after Stock Tunes (popevki)] Sinodal'naya tipografiya [Synodal printing office]. Moscow, 1899.
- 8 *Metallov V.M.* Nuzhdi pravoslavnogo cerkovnogo peniya [The needs of Orthodox church singing] // *Moskovskie vedomosti* [Moscow Gazette]. 1902. No. 348. December 18. P. 4–5; No. 349. December 19. P. 4; No. 350. December 20. P. 5; No. 351. December 21. P. 5; No. 352. December 22. P. 5.
- 9 *Metallov V.M.* O sovremennom sostoyanii i nuzhdakh cerkovnogo peniya [On the current state and needs of church singing] // *Moskovskie vedomosti* [Moscow Gazette]. 1902. No. 349. December 19. P. 4.
- 10 *Metallov V.M.* Ideal pravoslavnogo russkogo cerkovnogo peniya [The ideals of Orthodox Russian church singing] // *Moskovskie vedomosti* [Moscow Gazette]. 1903. No. 43. P. 4; 1903. No. 46. P. 3–4.
- 11 *Metallov V.M.* Pis'ma k Razumovskomu D.V. [Letters to D.S. Razumovsky] // *Rossiyskaya gosudarstvennaya biblioteka* [Russian State Library]. Fund 380. No. 90.
- 12 *Metallov V.M.* Sinodal'noe Uchilishche cerkovnogo peniya v ego proshlom i nastoyashchem [Synodal School of Church singing in its past and present] // *Russkaya dukhovnaya muzika v dokumentakh i materialakh*. T. II. Kn. 1. Sinodal'niy khor i uchilishche cerkovnogo peniya. Issledovaniya. Dokumenti. Periodika [Russian Sacred Music in Documents and Materials. Vol. II. Book 1. Synodal Choir and Church

Singing School. Studies. Documents. Periodicals] / Ed. by M. Rakhmanova, A. Naumov, S. Zvereva. Moscow: Yaziki slavyanskoy kul'turi [Languages of Slavic Culture], 2002. P. 99–196. **213**

- 13 Plotnikova N. Yu., Zolotova E. V. “Strogiy stil’ garmonii” V.M. Metallova: zamysel avtora i kriticheskie otzivi [V.M. Metallov’s *Strict Style of Harmony*: the author’s intent and critical reviews // Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V. Voprosii istorii i teorii khristianskogo iskusstva [Bulletin of the Orthodox St. Tikhon University for the Humanities. Series V. History and Theory of Christian Art]. 2020. Issue 40. P. 149–165.
- 14 Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. III. Cerkovnoe penie poreformennoy Rossii v osmyslenii sovremennikov. 1861–1918; Pomestniy sobor russkoy pravoslavnoy cerkvi 1917–1918 godov [Russian Sacred Music in Documents and Materials. Vol. III. Church Singing of Post-Reform Russia in the Comprehension of Contemporaries. 1861–1918; Regional Council of the Russian Orthodox Church of 1917–1918] / Ed. by A. Naumov, M. Rakhmanova, S. Zvereva. Moscow: Yaziki slavyanskoy kul'turi [Languages of Slavic Culture], 2002. P. 489–496.

Ключевые слова

Н.И. Компанейский, В.М. Металлов, русское православное церковное пение, знаменный роспев, гармонизация знаменного роспева.

Николай Компанейский

Об искажении [В. М.] Металловым подлинных церковных роспевов

Публикация и комментарии

Е.В. Золотовой и Н.Ю. Плотниковой

Николай Иванович Компанейский (1848–1910) — известный петербургский музыкальный критик и композитор рубежа XIX–XX веков, активный сторонник Нового направления в русской духовной музыке¹. Немало его статей, посвященных актуальным вопросам церковно-певческого искусства, было опубликовано в журналах «Музыка и пение», «Музыкальный труженик» и др. Статья «Об искажении Металловым подлинных церковных роспевов» предназначалась для публикации в «Русской музыкальной газете» и сохранилась в фонде ее редактора Н.Ф. Финдейзена в отделе рукописей Российской национальной библиотеки Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2518). Она является апогеем длительной полемики Компанейского с протоиереем Василием Михайловичем Металловым (1862–1926) — исследователем церковного пения, преподавателем Московского Синодального училища и членом Наблюдательного совета при училище². Публикуемый текст свидетельствует о том, насколько злободневным и животрепещущим был вопрос о многоголосной обработке роспевов, как эмоционально воспринималось нарушение целостности древних мелодий. Статья не нашла своего читателя при жизни Компанейского, скорее всего, в силу высокого накала полемики и резкости критики, направленной в адрес весьма почитаемого священника и ученого. Публикуется впервые.

- 1 *Рахманова М.П.* Компанейский Н.И. // Православная энциклопедия. Т. 36. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2014. С. 557–558; *Артемова Е.Г.* Николай Компанейский — критик духовной музыки // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2014. № 3. С. 248–251.
- 2 См. об этом в статье: *Золотова Е.В.* Poleмика Н.И. Компанейского и священника В.М. Металлова о принципах обработки знаменного роспева (публикуется в настоящем выпуске журнала).

Key Words

V.M. Metallov, N.I. Kompaneyskiy, Russian Orthodox church singing, Znamenniy chant, harmonization of the Znamenniy chant.

Nikolay Kompaneyskiy

On the Distortions of Authentic Church Tunes

Made by [V. M.] Metallov

Publication and comments by E.V. Zolotova and N. Yu. Plotnikova

Nikolay Ivanovich Kompaneyskiy (1848–1910) was a well-known St Petersburg music critic and composer of the turn of the 19th and 20th centuries, an active supporter of the New Direction in Russian sacred music. Many of his articles devoted to current issues in church singing were published in such journals as *Muzika i penie* (“Music and Singing”), *Muzikal’niy truzhenik* (“Music Worker”), and others. The article “On the Distortions of Authentic Church Tunes Made by Metallov” was intended for publication in *Russkaya muzikal’naya gazeta* (“Russian Musical Newspaper”); currently it is stored in the collection of the newspaper’s editor N.F. Findeyzen in the Manuscript Office of the Russian National Library (Fund 816. Inventory 3. Storage unit 2518). It is the apogee of a long polemic between Kompaneyskiy and Archpriest Vasilii Mikhaylovich Metallov (1862–1926) — church chant scholar, teacher at the Moscow Synodal College, and member of the latter’s Supervisory Council. The text we are publishing shows how topical and burning the issue of polyphonic arrangement of chants was, and how emotionally the violation of the integrity of ancient tunes was perceived. The article did not find its reader during Kompaneyskiy’s lifetime, most likely due to the high intensity of the controversy and the harshness of the criticism directed at the highly respected priest and scholar. Here it is published for the first time.

Возражая Металлову против высказанного им (см. Московские Ведомости, 1902, №№ 348–352³) нескромного желания, чтобы ему и прочим членам Наблюдательного Совета певческого училища были предоставлены права, которые Высочайшим указом 23 августа 1846 г.⁴ возложены, в изъятии цензурного устава, на Директора Придворной Певческой Капеллы, я, между прочим, упомянул, «что может сказать

- 3 Компанейский ссылается на цикл статей, опубликованных свящ. Металловым в «Московских ведомостях»: *Металлов В.М.* Нужды церковного пения // МВ. 1902. № 348 (18 декабря). С. 4–5; *Металлов В.М.* О современном состоянии и нуждах церковного пения // МВ. 1902. № 349 (19 декабря). С. 4; *Металлов В.М.* Нужды православного церковного пения // МВ. 1902. № 350 (20 декабря). С. 5; 1902. № 351 (21 декабря). С. 5; 1902. № 352 (22 декабря). С. 5.
- 4 Указ Николая I № 20325 от 23 августа 1846 года гласил: «Нигде в православных церквах не вводить новых духовно-музыкальных сочинений, без предварительного одобрения оных Директором придворной певческой капеллы; одобренные же им употреблять не иначе, как в печатных экземплярах и при том с разрешения Святейшего Синода». Цит. по: Полное собрание законов Российской империи. Том XXI. Отделение первое. 1846. СПб., Типография II Отделения Собственной Е.И.В. Канцелярии, 1847. С. 212. Металлов высказывал мысль о передаче цензурных полномочий Наблюдательному Совету при Синодальном училище: «Есть еще данное, которое еще более ограничивает действие этого Указа: Высочайше утвержденный Наблюдательный Совет при Синодальном училище церковного пения. Четвертый пункт 79-го параграфа Высочайше утвержденного устава и штата Синодального училища гласит, что Наблюдательному Совету принадлежит “рассмотрение, по поручению высшего духовного начальства, церковно-музыкальных и других сочинений, имеющих ближайшее отношение к церковному пению”. Отсюда ясно, что при теоретически и юридически мыслимом недоверии Св. Синода к Капелле, Св. Синод, как высшая санкция в богослужбном (или церковном) пении, имеющая и канонические и гражданские полномочия, вправе, помимо Капеллы, при помощи Наблюдательного Совета запрещать, или разрешать церковно-музыкальные и другие, касающиеся церковного пения, сочинения, следовательно, без различия, будут ли эти “сочинения” в тесном смысле или “переложения”»: *Металлов В.М.* Нужды православного церковного пения // МВ. 1902. № 352 (22 декабря). С. 5.

полезного в защиту русской церковной музыки такой композитор, как Металлов?» Металлов проповедует, что у Бортнянского⁵ имелись только неудачные попытки гармонизации церковных ропесов. И вот через сто лет, пользуясь современной музыкальной техникой и наукою, он поправляет эти ошибки Бортнянского, изгоняет итальянщину и Гендельщину и восстанавливает настоящий дух.

Я обещал в № 4 РМГ⁶, наглядно, в нотных примерах, доказать, что Металлов, осуждая Бортнянского, сам искажает церковные ропесы и предполагал разобрать его сочинение «Тебе одеющагося светом»⁷. Теперь исполняю свое обещание, хотя с большою неохотой трачу на это время. Каюсь, выбор сделан был неудачный. Тогда я рассматривал одноименное сочинение другого автора и вспомнил о металловском, почему и указал на него. «Тебе одеющагося», по сравнению с другими сочинениями Металлова, как например, «Свете тихий» или «Плотию уснув», есть роскошная жемчужина, Рембрандта картина, она не может дать настоящего представления о музыкальной изобретательности исправителя Бортнянского. Ну, что же делать, пусть

- 5 Бортнянский Д.С. (1751–1825) – директор Придворной певческой капеллы, композитор, певец. В одной из ранних статей В.М. Металлов называет «Херувимские» Бортнянского №№ 5–7 «совершеннейшими произведениями в этом роде музыки», но отмечает: «Как композитор, Бортнянский стоит несравненно выше, чем как перелагатель. Переложения его стоят далеко ниже образцовых переложений Турчанинова, но его лучшие свободные композиции в церковно-певческой практике незаменимы» (цит. по: *Металлов В.М.* Духовно-музыкальные сочинения Бортнянского // Саратовские епархиальные ведомости. 1890. № 16. С. 663). В обсуждаемой Компанейским статье Металлов более критичен: «О Бортнянском так много писали и рассуждали, так много разбирали, анализировали и характеризовали его сочинения, и музыканты, и не музыканты, и специалисты, и любители, что, кажется, едва ли осталась хоть одна из сторон его творений не обследованною. Ставить его наравне с Чайковским и приписывать ему секрет симфонии, при известном для всех его итальянско-генделевском творчестве, при слабых попытках переложений (Помощник и покровитель, Приидите убажмим, Под твою милость и проч.) – это excusez mon terme [простите мое выражение], по крайней мере, несообразность»: *Металлов В.М.* Нужды православного церковного пения // МВ. 1902. № 350 (20 декабря). С. 5.
- 6 «Чтобы не быть голословным, я в скором времени приведу параллельно знаменную мелодию “Тебе одеющагося” с ее настоящим ритмом, и Металловское искажение с банальной протестантской гармонизацией»: *Компанейский Н.И.* Возражение священнику В.М. Металлову // РМГ. 1903. № 4 (26 января). Стб. 113.
- 7 Переложение стихир «Тебе одеющагося» знаменного ропеса В.М. Металлов включил в свой первый авторский сборник «Духовно-музыкальные сочинения (для смешанного хора) священника В. Металлова». М., 1891. С. 83–88. Здесь и далее подчеркивания Н.И. Компанейского в автографе.

моя ошибка пойдет в пользу Металлову, прибавит ему в воздаяние то, что мстительная Муза похищает из рук его.

Произведение это само по себе не имеет никакого музыкального значения, и вряд ли кто скажет когда-нибудь о нем хоть два слова. Оно создано не вдохновением, когда композитор освобождается от всяких условностей и творит бессознательно. Нет, это непосредственный продукт сухого разума, расчета, демонстрация строгого стиля. Так как оно написано Членом Наблюдательного совета певческого училища, безапелляционным судьей участи духовных композиторов и профессором церковной музыки, то, ввиду этого, оно приобретает громадное значение и должно служить образцом воплощения идеалов православной церковной музыки. Какие же это идеалы? Счастливая случайность: предоставляется возможность всем композиторам духовной музыки познать эти идеалы и не блуждать более в потемках. Идеалы эти поведал Металлов.

В № 4 РМГ я указал на бессодержательность определений Металловым слов в «духе» и «церковно», на что он тотчас отозвался в №№ 43 и 46 Московских ведомостей⁸ и разъяснил точно и ясно непоколебимость сих понятий. Он посвятил этому вопросу особую статью под наименованием «Идеал православного Русского церковного пения» и начертал, по его словам, те идеалы, которые рисуются ему как результат тщательного изучения области церковного пения. Идеалы эти излагаются Металловым в семнадцати тезисах. Я их тщательно прочел, сделал кое-какие справки и подумал, нужно ли теперь открывать во второй раз Америку, тщательно изучил все то, что двадцать раз уже говорилось в сочинениях Одоевского, Разумовского, Смоленского, Вознесенского⁹ и других прозорливых исследователей. Я ничего не нашел бы против изложения всех этих мнений вместе, но только Металлов, по обыкновению, все перепутал, и вышло у него: $a=b$, $b=c$, следовательно, $d>a$. По его словам, повторение текста не имеет места в церковном пении, за исключением случаев, когда оно

⁸ Компанейский ссылается на следующие статьи: *Металлов В. М.* Идеал православного русского церковного пения // МВ. 1903. № 43 (12 февраля). С. 4; 1903. № 46 (15 февраля). С. 3–4.

⁹ Компанейский перечисляет выдающихся исследователей русского церковного пения, основателей русской музыкальной медиавистики. Одоевский В. Ф. (1804–1869) — музыкальный критик, издатель, общественный деятель; Д. В. Разумовский Д. В. (1818–1889) — протоиерей, профессор церковного пения в Московской консерватории; Смоленский С. В. (1848–1910) — историк, палеограф и археолог церковного пения, духовный композитор, директор Синодального училища церковного пения (1889–1901) и Придворной певческой капеллы (1901–1903); Вознесенский И. И. (1838–1910) — протоиерей, автор монографий о церковных роспевах.

имеет место; ритм церковных роспевов несимметричный, за исключением случаев, когда он симметричен, хроматизм не допускается, за исключением случаев, когда он допускается; формы канона и фути не допускаются, за исключением случаев, когда они запечатлены талантом. Превосходные идеалы, построенные по методике учебника латинской грамматики, на каждое правило двадцать исключений. Я не мог их всех запомнить, но записал. Оказалось, что между ними нет еще одного идеала № 18. Скажу о нем, быть может, Металлов его запишет и включит для соображения в руководство о строгом стиле. Идеал № 18 состоит в том, чтобы композиторы, воображающие себя знатоками церковной музыки, не искажали, не переделывали бы на свой вкус попевок знаменного роспева.

В сочинениях Металлова все строки знаменного роспева разрушены, а попевки перекроены в своем духе до неузнаваемости. Такую композицию удобнее воспроизводить не пером, а ножницами, которыми стригут козлов. Знаменный роспев имеет свои определенные формы. Возьмем для примера Догматик 8 гласа «Царь небес»¹⁰. Он построен из 10 частей, гармонически между собою связанных. Первая часть представляет род интродукции, введения, последняя — финал, заключение. Все части состоят из строк, определенно рифмованных попеvkами. Попевки эти необычайно красивы своим симметричным ритмическим узором. Каждая попевка, в свою очередь, распадается на своеобразные группы тонов.

В какой бы форме роспев ни излагался: унисоном, с аккомпанементом аккордами, хоралом или полифониею, каждая попевка должна сохранить свою цельность, обособленность и ясность. Попевки есть величины неделимые и неслагаемые. Роспев состоит из соединения отдельных попевок, как речь из отдельных слов, и каждая попевка должна быть в роспеве так же ясна и отчетлива, как каждое слово при произнесении речи.

В полифоническом изложении каждая попевка сопровождается подголосками, конструктивно подобными ей и непременно подчиненными ей, не заглушая ее. Передача попевки в средний, а, тем паче, в нижний голос и нагромождение на нее заглушающих тонов, подобно картине, на которую наложен ситец с маляванными цветами. Я не говорю здесь о намеренном, с художественною целью, затемнении попевки ее вариантами.

Композитор знаменных роспевов должен иметь наготове, в числе прочего технического материала, несколько полифонических разводов для каждой попевки. При многослойной обработке знаменного

¹⁰ Точное название догматика: «Царь небесный».

ропсера композитору предстоит разложить ропсер на строки, затем на попевки и соединительные части, подыскать из своего запаса для каждой попевки полифонический узор, соответствующий характеру слова, рассмотреть кулизмы и их рифмовку и затем опять собрать все вместе, уложить в общую форму, осмотреть ее архитектуру и окончательно отполировать. Это, конечно, теоретическая схема, вдохновение композитора — распорядиться по-своему, но во всяком случае, если я не услышу каждой известной мне попевки отчетливо выделенной, не замечу рифмованных строк и не почувствую орнаментальной симметрии ритма, то значит, композитор не сумел передать своего настроения, а еще, того вернее, не схватил, не понял особенности знаменного ропсера.

Вот мой идеал русского церковного пения. Металлов в числе своих 17 идеалов умалчивает о нем, да и вряд ли он разделяет мое мнение, судя по его музыкальным сочинениям. Строк знаменного ропсера он не признает, они все у него разрушены. Мелодические и ритмические рифмы он уничтожил. Попевки переделал в своем духе, собственном. Группы, составляющие попевки, перемешал и, соединив их по-своему, образовал новые свои попевки. Вместо орнаментального ритма он сделал равномерный танцевальный (ein, zwei, drei). Разгородив попевки тактами, он ухитрился часть стрел оставить по ту сторону забора. В общем, вместо здорового, своеобразного, живого русского организма он показал обгложенный труп.

Здесь приложены окончания строк «Тебе одеющагося светом» знаменного ропсера, заимствованные из церковных певческих книг издания Святейшего Синода, и параллельно им показано то, что сотворил с ними композитор Металлов. Если бы кто усомнился в подлинности или в умышленном искажении и подборе мною случайных ошибок автора, то я просил бы удостовериться в справедливости моего показания подробным рассмотрением партитуры. Предо мною лежит целый фолиант выписка из партитуры Металлова, и под каждой строчкой находится выписка из церковных книг. В 1-м примере¹¹ показана чрезвычайно характерная попевка (долинка), которою 5 глас резко отличается от прочих. Сама по себе она необычайно красива и свежа. Металлову она не нравится, он оторвал ее от приросшей к ней группы и запрятал вниз, туда, к басам, чтобы не было ее слышно, а вместо нее привязал уродливый хвост своего изобретения. В 5 гласе часто попадаются своеобразные ритмические узоры (1–3, 3–1), показанные во 2-м примере а, б. Металлову они не нравятся, и он выкинул их, заменив их

¹¹ Здесь и далее под «примерами» автор статьи имеет в виду пронумерованные нотные строки на л. 4 своей рукописи, воспроизведенном на ил. 1.

Окончили строкъ знаменнаго гласа ва: въ псалтирѣ Метш.

въ церковно-псалтирѣ гласъ
 книга 140. Св. Синоду

1) ва - но ри зо ва ва - но ри - - зо ва ва

2) о - - - сьва сьва ва о - - - сьва сьва ва

3) Диноди - - - мама Диноди - - - мама

4) на га не по ре бе - ма на га не по ре бе ма

5) на га не по ре бе ма на га не по ре бе ма

6) епан - це епан - це

7) ч зрѣ - - ше - е ч зрѣ ше е мрачнаго

Гос та ди сла Гос та ди сла

- ва - ще ст - - ва - ще ст .

ше се ст Ои та 3

зо вѣ - - са

(X) 9 = 9

Ил. 1. Компанейский Н.И. «Об искажении [В. М.] Металловым подлинных церковных роспевов» // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2518. Л. 4.

чем-то от себя, с перестановкой слов. В 3-м примере опять мы видим своеобразный ритмический узор знаменного роспева (2–1, 1–2). Металлов и этот ритмический узор перекроил в своем духе.

Вообще, Металлову не нравятся особенности русского ритма, и он в числе своих идеалов под № 11¹² обозвал его несимметричным. Я сомневаюсь, чтобы он в действительности тщательно изучал церковное пение, иначе бы он подметил, что слово «несимметричный» ритм в применении к русским роспевам есть басня сочинения Львова¹³. А если ритм этот действительно несимметричен, то зачем же Металлов изорвал все попевки в лоскутки и разложил их между загородками тактов¹⁴? Неужели для того только, чтобы и внешним своим видом наше церковное пение ни в чем не отличалось бы от лютеранского хора? Во 2-м примере групп *a* и *b*; в 3-м примере групп *b*, *в* и 5-м примере групп *a*, *б* видны характерные узоры русского ритма, которые так отчетливо слышатся в великороссийской речи; ударение с оттяжкой вниз

¹² Один из идеалов богослужебного пения, по Металлову (№ 11), состоит в следующем: «Русские церковные роспевы – знаменный, киевский, греческий, болгарский и обычный, – изложены в неравномерном (несимметричном) ритме, посредством деления напева на отдельные мелодические обороты, мотивы или строки и попевки, которые располагаются в напеве в определенном ритмическом порядке и соотношении между собой, или по закону тематизма, то есть как тема и ее развитие в движении, противодвижении, или по закону рифмования попевок, когда одни и те же попевки являются в напеве через определенные промежутки, которые заполняются другими мотивами или попевками. Так в знаменном роспеве. В роспевах киевском, греческом и обычном ритмическое движение выражается в порядковом следовании певчих строк. Негласовые песнопения этих роспевов не выдерживают точно ритма гласовых и представляют собою значительные отклонения в сторону ритма равномерного (симметричного), особенно в роспевах киевском, греческом, болгарском и обычном, а также в напевах монастырских. Поэтому и негласовые пения сочинителей, пользуясь ритмом равномерным (симметричным), должны по возможности больше приближаться к неравномерному (несимметричному) ритму роспевов церковных»: *Металлов В.М. Идеал православного русского церковного пения* // МВ. 1903. № 46 (15 февраля). С. 3.

¹³ Львов А. Ф. (1798–1870) – композитор, скрипач и дирижер, директор Певческой придворной капеллы (1837–1861). Компанейский имеет в виду его теоретический труд, в котором Львов предлагал отказаться от традиционного тактового деления в записи древних церковных напевов, см.: *Львов А. Ф. О свободном и несимметричном ритме*. СПб., 1858.

¹⁴ Компанейский писал также: «На западе, однако, воспользовались только элементарными формами ритма, так как инструментальная музыка нашла в гармонии и диссонансах более сильный импульс для сообщения ей движения, чем ритм. Инструментальная музыка, подчинив себе слово, с его разнообразными ритмами, остановилась на однообразных простых кратких периодах – 2, 3, 4, + 6»: *Компанейский Н.И. О стиле церковных песнопений* // РМГ. 1901. № 37. Стб. 890.

на слоге в конце предложения, как бы знак препинания «отчали-ва/ёт» — в 3 и 5 примерах «Никодѣ-мо/бѣм» «сѡлн-це/ѣ». Но эти особенности русской речи так претят лютеранскому духу Металлова, что он вытравил следы этого российского варварства. Посмотрите, какую деликатную конфетку он сделал вместе подлинной.

В 7 примере групп ж и з опять те же самые заключительные оттяжки, очень часто встречаемые в 3 и 5 гласах знаменного роспева, и опять Металлов обрезал их своими немецкими ножницами. В этом же 7 примере в групп. б, в, г для коды приведены своеобразные величавые фигуры, как маяки, воздвигнутые для ориентирования, они так образны, что должны обратить внимание даже немца, но Металлово ухо их не заметило, и он дерзнул богатую царскую парчу перекроить на лодзинский миткаль¹⁵. Какой очаровательный здесь ритмический орнамент! Неужели здесь нет симметрии? К сожалению, я, за недостатком времени, еще не привел в порядок своих наблюдений о симметрии русского ритма и не могу напечатать их, чтобы наглядно рисунками и по нотам показать, какие восхитительные симметричные орнаменты представляет этот ритм. Некоторые роспевы образуют ритм периодической дроби 0, (3, 4, 3), например, стихира 5 гласа «Честным Твоим Крестом» имеет от начала до конца совершенно правильный период 3 2 4 3 2 4... 0, (3 2 4). Если роспев петь наизусть с увлечением, то ухо подмечает симметричные пункты. Впрочем, во многих песнях мне не удавалось подметить симметрии, быть может, вследствие ее сложности, или, вернее, потому, что не постиг еще настроения ее творца, но это не дает права утверждать, что симметрия отсутствует. Ритмическое наше чувство слишком испорчено музыкою другого рода, чтобы легко ориентироваться в порядке непривычных узоров. В знаменных роспевах существует еще другого рода симметрия, более наглядная — периодическое чередование подобных групп и остановки на рифмованных строках. В примерах 1 и 3 строки заканчиваются подобными группами тонов, только разнообразятся иными ритмическими рисунками. Как бы нас поразила смелость такого знатока поэзии, который в стихах Пушкина рифмованные слова подменил бы своими с иными ударениями и окончаниями. Подобные варварства дозволяет себе член Наблюдательного совета и профессор церковной музыки Металлов. Полюбуйтесь ради Бога, что сотворил этот специалист с подлинными рифмами, тут вместо грациозных линий какие-то крокодилы.

¹⁵ Имеется в виду сорт хлопчатобумажной ткани полотняного переплетения, неотделанный ситец, изготовленный в польском городе Лодзь, где в XIX веке находился центр текстильной промышленности.

В примере 6 своевольное искажение подлинных мелодий достойно величайшего изумления. Что Металлов тут натворил, так это ни в сказке сказать, ни пером описать. Но его смелость ободряет мне перо. Попробую описать. Это попевка, так называемая кулизма, неприкосновенная святая святых знаменных роспевов. Для композитора церковной музыки не знать значения кулизмы все равно, что дьячку не ведать, когда читаются послания апостолов. Чтобы выяснить, насколько Металлов был далеко от понимания значения этой кулизмы, надо рассмотреть, хотя бы вкратце, построение всей песни.

«Тебе одеющагося светом», по содержанию слов, есть надгробное рыдание. Слова и музыка этого песнопения представляют величайшее произведение искусства христианской поэзии. Как и все наши церковные песни, оно построено по определенному плану и делится на 4 соразмерные части.

В первой части повествуется о снятии с древа Иосифом и Никодимом тела Богочеловека. При виде Святого тела нагим и мертвым они рыдали. После слов «плач восприим» общее течение пения прерывается, и здесь вводится фита — восхитительная мелодия, в которой высказывается столько скорби и грусти, доступные выражению не словами, а только музыкою. В этих фитах наши предки разгадали границу, где прекращается выразительность слов и начинается более совершенный и понятный для души язык — это чистая вокальная музыка. Фиты имеют значение эстетической роскоши, и в древности исполнялись знаменитыми певцами, солистами — домоственниками¹⁶. Не знаю, откуда Металлов добыл свой идеал за № 16¹⁷, что церковное

¹⁶ Домоственниками (чаще — доместиками) в Византии называли разные категории должностных лиц на военной, гражданской и церковной службе, в том числе доместиков (руководителей) правого и левого хоров. См.: Кузенков П. В. Доместик // Православная энциклопедия. Т. 15. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2007. С. 601–602.

¹⁷ Идеал № 16 у Металлова изложен следующим образом: «Форма церковных песнопений — в полной зависимости от священного текста их. Древнейшие формы священной поэзии церковной суть: гимн, песнь, стихира самогласна и подобна, ирмос и тропарь, которые по тексту своему всегда представляют одно цельное священно-политическое произведение, исполняемое или одним хором — зараз или попеременно-антифонно. Сообразно с текстом, богослужебные песнопения в русских церковных роспевах изложены по своей мелодии гимнологически, однохорно, или же — антифонно, без пауз, одновременного вступления голосов, отделов сольного пения, представляя собою, каждое в отдельности, цельное, тесно связанное в мотивах, непрерывно развивающееся художественно-певческое произведение. Поэтому к богослужебным песнопениям русских церковных роспевов неприменимы музыкальные формы канона, фуги и имитации и соединение этих форм — общая форма концерта, <...> все то, что служит не к уяснению, а скорее к затемнению содержания текста. Негласовые

пение должно быть всегда вместе разом, как мертвый орган, без соло и одновременных вступлений. По уставу, пение должно начинаться запевалою, головщиком, и затем идти подхватом, как поет русский народ, а не протестанты в своих кирхах. Металлов обработал фиту не по русскому церковному обычаю и не так, как подсказала бы эта роскошная мелодия чувству художника, а в своем духе во славу строгого стиля. Слова «плач восприим» на него не произвели никакого впечатления, он привязал эту легкую фиоритуру к каким-то бревнам, которые тащит весь хор, под аккомпанемент, наподобие подбираемого юнкерами для романсов, только без пауз (см. пример ж — фита). После слов «Иисусе Сладчайший» опять прерывается пение рыданиями одного голоса, повторяется та же фита. Металлов опять отрезал ее немецкими ножницами.

Вторая часть описывает явления природы, которыми сопровождалась смерть Господа. Она тесно связана словами с первой частью, заканчивающейся сказанием о солнце, узревшем Его на кресте, но настроение этих двух частей совершенно различно: в первой — плач и скорбь о Сладчайшем Иисусе, во второй — ужас и содрогание при воспоминании о мраке, наступившем во всей вселенной, землетрясении, распадении церковной завесы. Эти две части также отчетливо должны разделяться в музыкальном отношении, как части симфонии. Все это предусмотрено древним автором песнопения, и обе части на слове «узревше» отделено одно от другой резкою гранью, тою кулизою, о которой я говорил (пример б). Но автор XIX столетия, профессор церковной музыки, перекроил эту кулизу, как видно в 6-м примере, по-своему, и не только не придал ей каденции для первой части, а даже соединил эти две части, связал их мочалочкою. Вторая часть отделяется от третьей опять тою же кулизою, и опять искаженною автором в своем духе, вместо протяжной остановки на слове «СМЕРТЬ» здесь поставлена пауза. Эта пауза противоречит идеалу Металлова за № 11, так как, по его мнению, в идеальном церковном пении, в знаменных роспевах, пауз не имеется. Слава Богу, что этот идеал оказывается сочиненным Металловым, иначе все бы певцы знаменного роспева отдали бы душу Богу от расширения легких.

произведения сочинителей, придерживаясь гимнологических форм богослужебных песнопений, могут быть принимаемы в современных музыкальных формах фуги, канона и имитации в том только случае, когда, не нарушая всех предыдущих условий, они запечатлены талантом и вдохновением религиозным, представляя собою выдающиеся образцы высокого религиозно-художественного творчества:
Металлов В.М. Идеал православного русского церковного пения // МВ. 1903. № 46 (15 февраля). С. 4.

Третья часть представляет настроение души, подавленной неутешным горем. В недоумении, сознавая вину свою пред Искупителем, пострадавшим за человека, он спрашивал сам себя: «Как погребу Тя, Боже мой?» «Какою плащаницею обовью? Какими руками прикоснуся к Твоему телу?» «Или какие песни воспую?» Все эти вопросы исходят из раздавленной горем груди человека, здесь слезы и шепот. Не правда ли? Металлов угадал это настроение, выслав басов кричать «ff», вероятно от умиления.

В последней, четвертой части опять новое настроение: величание страстей Господних. Эта часть представляет прекрасную музыкальную коду, заключение, теми своеобразными ходами, о которых я выше говорил, разбирая 7 пример, указывая на бесцеремонное искажение Металловым всего заключения, обратившего его в Тришкин кафтан¹⁸.

Нет, г. Металлов, не могу согласиться с вашим идеалом за № 5¹⁹, о благочестивых иноках и благочестивых композиторах, в духе. Слова эти отдают фарисейством. С одним благочестием в искусстве далеко не уйдешь. Чтобы быть композитором, недостаточно занимать должность по музыкальной части, надо иметь от Господа талант, против Его воли не пойдешь. Прежде всего, надо иметь чувства, слезы и восторг, а не вязать чулки. Металлов не прочувствовал не единой мысли слов, ни единой попевки. Во всем сочинении нет и следа художественного настроения. Архитектуры, плана, композиции никакой. От начала до конца все попевки искалечены, и раны их замазаны однообразным скучным сортиментом²⁰ аккордов лютеранских хоралов

¹⁸ Тришкин кафтан – афоризм, вошедший в употребление после написания И.А. Крыловым одноименной басни (1815) и обозначающий человека, наскоро латающего дыры в хозяйстве и путающего свои дела.

¹⁹ Один из пунктов в списке идеалов Металлова (№ 5): «Кроме гласового пения, уставом допускается при богослужении пение негласовое, близкое к чтению нароспев, как обычно исполняются ектении, большая часть песнопений литургии, например: “Милость мира”, “Верую”, “Отче наш” и другие, и пение более развитое в мелодии, например: “Иже Херувимы”, “Причастный стих”, “Свете тихий”, “Полиелей”, “Великое славословие” и другие. Все такие негласовые песнопения изложены мелодически в напевах – знаменном, киевском, греческом, обычном и во многих местных напевах монастырских, нередко возникавших под вдохновенным творчеством благочестивых иноков. Поэтому вполне согласно с уставом исполнение при православном русском богослужении песнопений негласовых, изложенных мелодически в напевах Русской Церкви, знаменном, киевском, греческом и обычном и в напевах монастырских»: Металлов В.М. Идеал православного русского церковного пения // МВ. 1903. № 43 (12 февраля). С. 4.

²⁰ В толковом словаре Д.Н. Ушакова слово «сортимент» объясняется как искажение французского слова «assortiment» и означает «совокупность признаков, свойств, по которым какой-нибудь товар, изделие могут быть

или же простейших аккомпанементов, так как ребятки пальчиками подбирают. Все правильно, все по рецептам строгого стиля и все мертво, без движения.

А ведь, кажется, 5 глас такой подвижный, что только и держи, чтоб мелодии не разбежались. В одном месте, в самом начале, Металлов, как говорится, разошелся (см. пример А) и тотчас же встал. Да и разошелся-то неудачно, так как словам «Тебе одеющагося», мажорная гармонизация вместо минора и суетливое движение дисканта с тенором, точно локтями друг друга толкают, совсем неуместны. Попадаетесь неправильное произношение слов «Мертвенна...го; подъемша». В примерах Б, В, Г показаны образцы Металловских каденций для знаменного распева, а в примере Д, Е, З гармонизации. Из этих примеров видно, что сам автор не особенно верен своему идеалу за № 13²¹, или же проповедуемый им диатонизм оказался на практике слишком постным, и Металлов разрешил себе оскоромиться вводными тонами, хроматизмом и всякого рода несвойственным знаменному распеву диссонансами. Да, господа, музыкальные чиновники, присвоившие по закону вам не принадлежавшее вето, потому-то вы и строгие судьи, что вам не знакома этика искусства и истинные пути его преуспеяния. Вы ежемесячно представляете поминальнички, целые свитки имен, казненных и осужденных вами за бездарность

отнесены к тому или иному сорту»: Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь русского языка. Т. IV. М.: Гос. издательство иностранных и национальных словарей, 1940. Стб. 394.

- 21 Компанейский упоминает еще один идеал церковного пения по Металлову (№ 13): «Строй русских церковных распевов – знаменного, киевского греческого, болгарского и обычного, вполне диатоничен, то есть мелодия этих распевов совершенно не допускает движение вверх, или вниз более чем на интервал одного полутона или одной малой секунды, – следовательно здесь невозможен хроматизм; а так как мелодии этих распевов построены не в современном мажоре и миноре, а по системе связанных тетрахордов, то, следовательно, неуместно здесь повышение седьмой ступени звукорядов, или, так называемого, вводного тона. Негласовые песнопения этих распевов, кроме обычного, составлены в характере этого строя, диатонического. Негласовые же песнопения обычного распева и напевов монастырских находятся под сильным влиянием современного мажора и минора и свойственных им хроматизма и повышения вводных тонов. Негласовые мелодии сочинителей, совершенно избегая хроматизма, по своему построению должны приближаться к диатоническому характеру построения церковных мелодий по системе связанных тетрахордов, уклоняясь от искусственного повышения вводных тонов современного мажора и минора. Тот же диатонический строй мелодии составляет, как известно, отличительную черту и русского народного песенного творчества в древнейших и лучших его образцах»: Металлов В. М. Идеал православного русского церковного пения // МВ. 1903. № 46 (15 февраля). С. 4.

и безграмотность композиторов и, между тем, вряд ли десятая доля их имеет такие карикатурные представления о целях церковного пения, как в ваших печатных произведениях. Вероятно, я буду иметь случай говорить кое-что о сочинениях и других деятелей, принадлежащих к категории Металлова, и освещу их с надлежащей стороны. При настоящих условиях подобное освещение целесообразно, оно полезно для деятелей искусства, пусть же знают приговоренные, кто их судил, чтобы эти приговоры не повлияли на упадок в них энергии к дальнейшей деятельности на пользу русской церкви. Если то, что я открыто говорил на страницах этой газеты о целях церковной музыки и технических ее особенностях, внушает доверие к моим изысканиям в этой области, то я просил бы композиторов, имен коих удостоились поминальники, не падать духом, а усомниться в справедливости приговора, поставленного на их партитурах, и прислать их на рассмотрение мне. На этих партитурах всегда можно найти следы недоразумения²², и в случае их неосновательности или каких-либо сомнений разъяснить личной перепиской или открыто в печати. Быть может, в открытом обсуждении примут участие и сами судьи — ничего, это будет хорошо, в духе братства, — при столкновении мыслей истина проясняется.

Цель искусства — единение мысли и чувства, единение добровольное, а не по распоряжению инструкторов предвзятых теорий. Всякое насилие в искусстве есть осквернение его и, конечно, не другом, а врагом или наемником.

22 Более обстоятельно по поводу существующих «недоразумений цензуры» Компанейский повествовал в статье «О стиле церковных песнопений»: «Недоразумение это заключается в неопределенности закона, в недостаточном разграничении субъективного взгляда цензора от целей, преследуемых законодателем. В искусствах, а тем более в музыке, абсолютного критерия быть не может. <...> Легко может случиться, что музыкальное произведение, признанное выдающимся знатоком за образцовое, будет отвергнуто цензурой, как какофония и безграмотное. Музыка не может принадлежать цензуре. Цензура ее есть интеллигентное общество. В духовной музыке, связанной с церковным текстом, цензура должна следить за верным написанием священных слов за правильностью ударений и только. Техника, грамматика и настроение всегда останутся на ответственности автора, его убеждений и нравственной порядочности»: *Компанейский Н.И. О стиле церковных песнопений // РМГ. 1901. № 39. Стб. 926–927.*

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Артемова Е.Г.* Николай Компанейский — критик духовной музыки // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2014. № 3. С. 248–251.
- 2 *Компанейский Н.И.* О стиле церковных песнопений // Русская музыкальная газета. 1901. № 37. Стб. 890; РМГ. № 39. Стб. 926–928.
- 3 *Компанейский Н.И.* Возражение священнику В.М. Металлову // Русская музыкальная газета. 1903. № 4 (26 января). Стб. 107–114.
- 4 *Кузенков П.В.* Доместик // Православная энциклопедия. Т. 15. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2007. С. 601–602.
- 5 *Львов А.Ф.* О свободном и несимметричном ритме. СПб., Политехнографическое заведение А. Баумана, 1858.
- 6 *Металлов В.М.* Духовно-музыкальные сочинения Бортнянского // Саратовские епархиальные ведомости. 1890. № 16. С. 658–664.
- 7 *[Металлов В.М.]* Духовно-музыкальные сочинения (для смешанного хора) священника В. Металлова. М., 1891.
- 8 *Металлов В.М.* Нужды церковного пения // Московские ведомости. 1902. № 348 (18 декабря). С. 4–5.
- 9 *Металлов В.М.* Нужды православного церковного пения // Московские ведомости. 1902. № 350 (20 декабря). С. 5.
- 10 *Металлов В.М.* Нужды православного церковного пения // Московские ведомости. 1902. № 352 (22 декабря). С. 5.
- 11 *Металлов В.М.* Идеал православного русского церковного пения // Московские ведомости. 1903. № 43 (12 февраля). С. 4.
- 12 *Металлов В.М.* Идеал православного русского церковного пения // Московские ведомости. 1903. № 46 (15 февраля). С. 3–4.
- 13 *Рахманова М.П.* Компанейский Н.И. // Православная энциклопедия. Т. 36. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2014. С. 557–558.
- 14 *Ушаков Д.Н.* Большой толковый словарь русского языка. Т. IV. М.: Гос. издательство иностранных и национальных словарей. 1940. С. 197. Стб. 394.

REFERENCES

- 1 *Artemova E.G.* Nikolay Kompaneyskiy — kritik dukhovnoy muziki [Nikolay Kompaneyskiy — critic of sacred music] // Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. A. Nekrasova [Bulletin of the Nekrasov State University, Kostroma]. 2014. No. 3. P. 248–251.
- 2 *Kompaneyskiy N.I.* O stile cerkovnih pesnopeniy [About the style of church chants] // Russkaya muzikal'naya gazeta [Russian Musical newspaper]. 1901. No. 37. Stb. 890; No. 39. Stb. 926–928.
- 3 *Kompaneyskiy N.I.* Vozrazhenie svyashchenniku V.M. Metallovu [Objection to priest V.M. Metallov] // Russkaya muzikal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1903. No. 4. January 26. Col. 107–114.
- 4 *Kuzenkov P.* Domestik // Pravoslavnaya Ėnciklopediya [Orthodox Encyclopedia]. Vol. 15. Moscow: Church-Scholarly Centre “Pravoslavnaya Ėnciklopediya”, 2007. P. 601–602.
- 5 *L'vov A. F.* O svobodnom i nesimmetrichnom ritme [On Free and Asymmetrical Rhythm]. St Petersburg, 1858.
- 6 *Metallov V.M.* Dukhovno-muzikal'nie sochineniya Bortnyanskago [Bortnyansky's Sacred Music Works] // Saratovskie eparkhial'nie vedomosti [Saratov Diocesan Gazette]. 1890. No. 16. P. 658–664.
- 7 *[Metallov V.M.]* Dukhovno-muzikal'nie sochineniya (dlya smeshannogo khora) svyashchennika V. Metallova [Sacred Music Works (for mixed choir) by Priest V. Metallov]. 1891.
- 8 *Metallov V.M.* Nuzhdi cerkovnogo peniya [The Needs of Orthodox Church singing] // Moskovskie vedomosti [Moscow Gazette]. 1902. No. 348. December 18. P. 4–5.
- 9 *Metallov V.M.* Nuzhdi pravoslavnogo cerkovnogo peniya [The Needs of Orthodox Church singing] // Moskovskie Vedomosti [Moscow Gazette]. 1902. No. 350. December 20. P. 5.
- 10 *Metallov V.M.* Nuzhdi pravoslavnogo cerkovnogo peniya [The Needs of Orthodox Church singing] // Moskovskie Vedomosti [Moscow Gazette]. 1902. No. 352. December 22. P. 5.
- 11 *Metallov V.M.* Ideal pravoslavnogo russkogo cerkovnogo peniya [The Ideals of Orthodox Russian Church singing] // Moskovskie vedomosti [Moscow Gazette]. 1903. February 12. No. 43. P. 4.
- 12 *Metallov V.M.* Ideal pravoslavnogo russkogo cerkovnogo peniya [The Ideals of Orthodox Russian Church singing] // Moskovskie vedomosti [Moscow Gazette]. 1903. No. 46. February 15. P. 3–4.
- 13 *Rakhmanova M.* Kompaneyskiy N.I. // Pravoslavnaya Ėnciklopediya [Orthodox Encyclopedia]. Vol. 36. Moscow: Church-Scholarly Centre “Pravoslavnaya Ėnciklopediya”, 2014. P. 557–558.
- 14 *Ushakov D.N.* Bol'shoy tolkoviy slovar' russkogo yazika [Large Explanatory Dictionary of Russian Language]. Vol. 4. Moscow: Gos. izdatel'stvo inostrannikh i nacional'nikh slovarey [State Publishing House of Foreign and National Dictionaries], 1940. P. 197. Col. 394.

Николай Компанейский
**Об искажении [В. М.] Металловым подлинных церковных
роспевов**

Ключевые слова

Б.В. Асафьев, методология отечественного музыкознания 1920-х годов, органическое мировоззрение, уликовая парадигма, Анри Бергсон.

Букина Т.В.

Утраченные контексты: отзвуки органического мировоззрения в исследовательской методологии Б.В. Асафьева 1920-х годов

В биографиях Б.В. Асафьева часто повторяется тезис о том, что на его становление как ученого-музыковеда оказало сильное влияние учение Анри Бергсона об интуиции и органическом мировоззрении. Между тем до сегодняшнего дня остается открытым вопрос, в какой мере и в каких именно аспектах это увлечение отразилось на его научном творчестве. В предлагаемой статье данный вопрос ставится на материале методологии исследовательской работы Асафьева. Делается вывод о том, что органическая парадигма предопределила ряд ее специфических особенностей: таких, например, как приоритет, оказываемый уникальным «качественным» параметрам музыкальной ткани, недоступным точной нотации, сфокусированность на данных слухового опыта, внимание к синестезическим связям музыки.

Key Words

Boris Asaf'yev, methodology of the Russian musicology of the 1920s, organic worldview, evidential paradigm, Henri Bergson.

Tat'yana Bukina

**Lost Contexts: Echoes of the Organic Worldview
in Boris Asaf'yev's Research Methodology of the 1920s**

According to a number of Boris Asaf'yev's biographies, his formation as a musicologist was strongly influenced by Henri Bergson's teaching on intuition and organic worldview. A question remains, however, to what extent and in what particular aspects Bergson's doctrine affected his scholarly work. The present paper examines this question on the material of Asaf'yev's scholarly methodology. The author comes to conclusion that the organic paradigm determined a number of its remarkable features, such as a priority given to unique qualitative parameters of musical tissue that are inaccessible to precise musical notation, a focus on auditory experience, a special attention to synesthetic connections of music.

Впервые вопрос о методологии, лежащей в основе исследовательской работы Бориса Асафьева, возник, по-видимому, в 1922 году: он был поставлен учеником исследователя и его сотрудником по Разряду истории музыки в Российском Институте истории искусств (РИИИ), впоследствии крупным музыковедом Р.И. Грубером в рецензии на выход в печать монографии «Симфонические этюды». Современному читателю данная рецензия может быть знакома по публикации в периодическом сборнике «Музыкальная летопись», который асафьевский Разряд выпускал в 1920-х годах.¹ Однако в действительности этот известный вариант, опубликованный в 1926 году, представляет собой вторую редакцию заметки, в то время как первая писалась для рукописного журнала Разряда «Соблазны и преодоления»² и кардинально отличалась от нее по содержанию. Есть основания считать, что переработать текст автора заставила смена политической ситуации в России между 1922-м и 1926 годом. Между тем в первой, рукописной редакции основной эстетической платформой в исследовательской работе Игоря Глебова³ объявлялось органическое миропонимание.

1 Грубер Р.И. «Симфонические этюды» Игоря Глебова // Музыкальная летопись. Сб. 3. Л.: Мысль, 1926. С. 165–170.

2 Журнал «Соблазны и преодоления» выпускался Разрядом истории музыки с 1922 года и позиционировался сотрудниками в качестве печатного органа философско-музыкального семинария при их подразделении (позже преобразованного в самостоятельную Секцию музыкознания, то есть теории музыки). В основу названия издания лег заголовок одноименной статьи Асафьева 1917 года, в которой впервые предлагалось теоретическое обоснование понятия «симфонизм». До настоящего момента, насколько можно судить, сохранились всего три выпуска этого коллективного труда: они относятся к 1922 году и сейчас хранятся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Однако из документации Разряда известно, что журнал продолжал выходить, как минимум, до 1924 года включительно. Некоторые из представленных там статей были впоследствии опубликованы в сборниках Разряда и других изданиях.

3 Имя Игорь Глебов было, как известно, творческим псевдонимом, под которым вплоть до начала 1930-х годов выходило большинство печатных работ Асафьева.

При этом Грубер отдавал своему руководителю приоритет в отечественном (а возможно и мировом) научном знании в плане осмысления музыки в органической парадигме и связывал с этим основной вклад его ученой деятельности, оценивая как крупный шаг к созданию «подлинной музыкальной науки» в России.⁴

Учение об органическом мировоззрении, на которое ссылался Грубер, было компонентом философской системы Анри Бергсона: идеи этого автора в первых десятилетиях XX века прочно вошли в российский интеллектуальный обиход во многом благодаря заслугам Н.О. Лосского и С.Л. Франка, ставших инициаторами интуитивизма в России. Как показала Ф. Нэтеркотт, парадигма освоения творчества Бергсона российской культурой была удивительно многоплановой; она затронула различные слаты читательской аудитории и повлияла на развитие научного и философского дискурса, а также вызвала отголоски в литературном и художественном творчестве, религиозных и политических дискуссиях, спровоцировала явление массового «бергсонизма» среди широкой публики. Пик увлечения философией Бергсона в России пришелся на время перед Первой мировой войной, когда за недолгий пятилетний период (1909–14) были переведены и опубликованы почти все его сочинения, некоторые в нескольких переводах.⁵ Как сообщал историк русской философии И.И. Евлампиев, в те годы не было ни одного крупного отечественного мыслителя, который не ссылался бы на работы Бергсона в своих трудах либо так или иначе не использовал бы его принципы.⁶ Однако и в послереволюционные годы бергсоновская традиция продержалась значительное время: последний значимый сборник по интуитивизму вышел в печать в 1926 году.⁷ Наибольший резонанс в отечественных интеллектуальных кругах, согласно Ф. Нэтеркотт, произвели идея реальности времени или «творческой эволюции» (“la durée”), концепт

⁴ РНБ. Ф. 1021 (Собрание единичных музыкальных поступлений). Оп. 4. Ед. хр. 36. Грубер Р.И. Книги о музыке. Игорь Глебов. Симфонические этюды. Изд. Гос. Филармонии. Пг. 1922 // «Соблазны и преодоления». Журнал по вопросам общей эстетики и философии музыки. Издание постоянного философско-музыкального семинария при Разряде Истории Музыки РИИИ / Под ред. Р.И. Грубера и А.В. Финагина. 1922. № 2. Л. 228 об-245 об.

⁵ *Нэтеркотт Ф.* Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917) / Перевод и предисл. И.И. Блауберг. (Серия «Исследования по истории русской мысли». Т. 13). М.: Модест Колеров, 2008. С. 308.

⁶ *Евлампиев И.И.* Актуальность Бергсона // А. Бергсон: pro et contra, антология / Сост., вступ. статья, коммент. И.И. Евлампиева. СПб.: РХГА, 2015. С. 53.

⁷ Подробнее об этом см.: *Блауберг И.И.* Из истории русского интуитивизма: А. Бергсон и «Пути реализма» // Историко-философский ежегодник. 2010. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. С. 204–229.

«жизненного порыва» (“*élan vital*”), а также понятие интуиции как формы внерассудочного познания.

В рамках органического мировоззрения на явления материального мира, социум, феномены психической жизни и продукты мышления человека проецируются характеристики, свойственные живым организмам: целостность, индивидуальность, иерархическая системность устройства и способность к самоорганизации, осуществление целенаправленной деятельности, подверженность необратимым (но не предзаданным), ритмически упорядоченным изменениям, наличие исторической памяти, открытость к взаимодействию с окружающим миром и способность реагировать на вызовы окружающей среды.⁸ Согласно А. Бергсону, мир пребывает в состоянии непрерывного потока, творческого становления, каждый момент которого, как и каждый индивид, является проекцией целого, несет в себе его уникальные черты и отпечаток его истории. Внутренним импульсом и энтелехией непрерывной трансформации, совершающейся в мире, служит, по Бергсону, «жизненный порыв» — своего рода одухотворяющая сила, метафизический творческий потенциал, пронизывающий все формы биологического и психического существования. Такого рода процессы не могут быть постигнуты посредством рационального («механистического») мышления, применяемого человеком в практической деятельности и позитивных науках. В качестве альтернативы ему приверженцы органицизма выдвигали интуицию, или, по Н.О. Лосскому, «интеллектуальную симпатию», позволяющую непосредственно приобщиться к неповторимой, невыразимой в общих понятиях сущности предмета.⁹ В подобном виде органическое миропонимание выходило далеко за рамки метафизики. Оно по сути предлагало новую методологию научного — прежде всего гуманитарного — познания, задавая перспективы для системного и динамичного осмысления феноменов человеческого мышления и культуры в противовес теряющей актуальность позитивистской точке зрения. «Исчерпывается ли общество механической суммой или равнодействующей своих членов, или это реальность особого, сверхиндивидуального порядка? Исчерпывается ли сущность культуры совокупностью, хотя бы бесконечно сложной, выработанных методов труда, орудий производства, произведений искусства и т.п. — или оно представляет собой органическое,

⁸ Лосский Н.О. Мир как органическое целое // Лосский Н.О. Избранное. М.: Правда, 1991. С. 349–480; Левицкий С.А. Основы органического мировоззрения. Frankfurt a. M.: Посев, 1946. С. 64–88.

⁹ Лосский Н.О. Интуитивная философия Бергсона. 3-е изд. Пг.: Учитель, 1922. С. 17–20.

своеобразное целое, проникнутое определенным, неповторимым стилем, вникая в который можно угадать идею данной культуры?» — так формулировал центральные вопросы этой парадигмы ученик и последователь Лосского С.А. Левицкий.¹⁰

В работах Асафьева 1910-х — начала 1920-х годов встречается множество свидетельств того, что органицизм оказал чрезвычайно важное влияние на его профессиональное становление. С идеями этого направления музыковед был знаком как по работам самого Бергсона, которые он, насколько можно судить, читал преимущественно в русском переводе, так и по трудам Лосского, у которого обучался в университете.¹¹ В его личной библиотеке среди книг, приобретенных между 1915 и 1920 годами, фигурируют не менее семи томов Лосского (в том числе «Философия Бергсона», «Мир как органическое целое», «Материя в системе органического мировоззрения», «Обоснование интуитивизма», «Введение в теорию знания»), а также труды самого Бергсона («Материя и память», «Введение в метафизику», «Творческая эволюция», «Непосредственные данные сознания» и др.).¹² В определенном смысле перелом произошел осенью 1922 года, когда Лосский, в числе других представителей интеллектуальной элиты, покинул страну на «философском пароходе»: с этого момента Асафьев начал избегать в своих публикациях упоминаний об органическом мировоззрении и ссылок на его представителей. Однако даже тогда и много позже идеи данного учения продолжали негласно стоять за ключевыми асафьевскими концепциями. В работах же, опубликованных до 1922 года включительно, исследователь неоднократно прямо называл органицизм «новой теорией познания», которая дает ключ к постижению многих значимых граней мира в целом и музыкального творчества в частности.¹³ Он настаивал на том, что именно музыкальный мелос, с его текучей природой и обусловленностью человеческим дыханием, представляет ближайший аналог, наиболее непосредственное воплощение «жизненного потока»

¹⁰ Левицкий С.А. Основы органического мировоззрения.

Frankfurt a. M.: Посев, 1946. С. 67.

¹¹ В 1906/07 учебном году Асафьев прослушал у Лосского курс по истории новой философии. Подробнее о влиянии на музыковеда концепций Бергсона и Лосского см., в частности: *Viljanen E.* The Problem of "the Modern" and "Tradition": Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949) / *Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics* 23. Hermes Oy, Finland, 2016. P. 118–123, 130–143.

¹² РГАЛИ. Ф. 2658 (Асафьев Б.В.) Оп. 1. Ед. хр. 440. Список нот и книг, приобретенных и наличных к приобретению со 2 половины 1915 до начала 1920 г.г. Тетрадь с каталогом книг. 95 л. с об. Автограф.

¹³ Глебов И. Пути в будущее // Мелос. Книги о музыке / под ред. И. Глебова и П.П. Сувчинского. Кн. 2. Пг.: Гос. тип., 1918. С. 66.

в его напряженности, непрерывности и чувственной конкретности.¹⁴ Какие же именно ожидания в плане технологии изучения музыки Асафьев связывал с освоением этой парадигмы? И почему его научные единомышленники среди прочих его заслуг придавали такой вес именно данному достижению?

Для реконструкции отзвуков органического мироучения в музыкально-аналитическом дискурсе Асафьева 1920-х годов имеет смысл обратиться непосредственно к текстам его работ. На фоне предшественников музыковеда (как, впрочем, и специалистов следующего поколения) одно из наиболее заметных их отличий — обостренное внимание автора преимущественно к ненотируемым качествам звучания: тембровым и динамическим нюансам, темпоритму, исполнительской артикуляции, как и разнообразным синестезиям, порождаемым музыкой. Например, в заметке «Еще о «Китеже»» (1922) он подробно останавливался на «свето-теневых» эффектах, возникающих под воздействием тональной драматургии в сочинении Римского-Корсакова, различая в тональном движении явления «свето-звуковой прогрессии», градации «свечения», «мерцания», «пламенения», «тепящегося сияния», «неизреченного света».¹⁵ В авторском сборнике работ 1928 года о «Борисе Годунове» Асафьев посвятил специальную статью оркестровке этой оперы. В частности, он подметил, что оркестровая фактура композитора заимствовала от хорового письма принципы голосоведения и построения мелодического рельефа, подчиненного регулярности дыхания: «у Мусоргского legato струнных всегда — дыхание, а не штрих в собственном смысле».¹⁶ В «Книге о Стравинском», анализируя творчество композитора периода «Свадебки» и «Байки», Асафьев подчеркнул особую конструктивную роль «ударных интонаций» во всем широком разнообразии их тембровых и динамических оттенков. Асафьев высказал проницательную гипотезу о том, что в современной музыке тембровое, ритмическое и динамическое начало, конституируемое такими интонациями, начинает претендовать на роль самостоятельного конструктивного принципа, альтернативного прежним тонально-гармоническим приемам организации.¹⁷ А, например, в вокальных сочинениях Стравинского его внимание

¹⁴ См. об этом, например: *Глебов И.* Симфонические этюды. Пг.: Гос. филармония, 1922. С. 257; *Глебов И.* У истоков жизни (памяти Пушкина) // Орфей. Книги о музыке. Кн. 1. Пг.: Гос. филармония, 1922. С. 34.

¹⁵ *Глебов И.* Еще о «Китеже» // Ежегодник петроградских государственных академических театров. 1922. № 12. С. 25–29.

¹⁶ *Глебов И.* К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского. Сб. статей. М.: ГИЗ. Муз сектор, 1928. С. 35.

¹⁷ *Глебов И.* Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. С. 131–132.

привлек такой, казалось бы, незначительный момент, как введение в музыкальную ткань пауз, предназначенных для взятия дыхания: музыковед отметил, что в данном случае паузы осмысляются не как технический, а как конструктивный элемент «динамического порядка», усиливающий напряжение звучания.¹⁸

В подобных аналитических эпизодах не менее показательна лексика, избираемая для описания: ее отличает особая образность с активным употреблением сенсорных предикатов. Подобные речевые приемы направлены на то, чтобы с наибольшей полнотой «транслировать» читателю всю чувственную палитру, порождаемую музыкой, включая сюда не только слуховые впечатления, но и обширный спектр тактильных, зрительных, моторных коннотаций.¹⁹ Вот, например, один из множества характерных фрагментов «Симфонических этюдов»: мотив трех карт «синкопами *разрубают колышущийся и скользящий* гармонический фон», а затем «*низвергается* в ровных триолях в пучину низких октав. В *трепетно волнующемся* гармоническом фоне, *прорезываемом, как молниями, скользящими вверх* гаммами, музыка словно *застывает*». ²⁰ Или из «Книги о Стравинском»: «*Стрекот*», «*шелест*», «*скрип*», *легкое постукивание* (...). Впечатление, что музыка не *движется* и даже не *переливается*, а только *крутится, как колесо вокруг оси*.²¹ «Голос *вьется* среди *стеклянных флажолетов* арфы и *фарфоровых колокольчиков* челесты, среди *скользящих «щелбетаний»* и *шелеста* скрипок с сурдинами и «*сухого*» *перезвона* фортепиано и арфы». ²²

Все перечисленные аспекты музыкального материала объединяет то, что они ориентированы на восприятие музыки в ее «живом» звучании либо ее мысленное, но столь же отчетливое и сенсорно насыщенное, представление внутренним слухом. Аппеляцию к «живой» слуховой практике можно назвать *idée fixe* научной методологии Асафьева, который неустанно призывал «слышать», «слушать», «вслушиваться» в изучаемый объект — будь то конкретное произведение искусства, процесс развертывания музыкальной формы,

¹⁸ Там же. С. 126. Курсив Б.В. Асафьева.

¹⁹ Воздействие на восприятие сенсорных предикатов, применяемых в речи, в настоящее время широко изучается в рамках психологии нейролингвистического программирования. См., в частности: *Bandler R., Grinder J. The Structure of Magic II: A Book about Communication and Change.* Palo Alto, CA: Science & Behavior Books. 1976. P. 3–26.

²⁰ *Глебов И.* Симфонические этюды. С. 229. Курсив в этой и последующих двух цитатах данного абзаца везде мой, выделяет наиболее сильные сенсорные предикаты — Т.Б.

²¹ *Глебов И.* Книга о Стравинском. С. 47.

²² Там же. С. 94.

целостная художественная традиция, или даже исследовательский текст. «В музыке ничего не существует вне слухового опыта, — замечал он в работе «Музыкальная форма как процесс». — Поэтому ни одно определение не может возникнуть из “немых”, из абстрактных... предпосылок, а только из конкретного восприятия того, что звучит».²³ «Вслушиваясь, как музыкант, в звучание поэтических произведений, — писал он в статье, посвященной поэзии А.А. Блока, — я мало-помалу пришел к убеждению, что сущность музыки и поэзии одна: <...> непрерывность процесса звучания».²⁴ Более того, в своих работах по стиховедению Асафьев разработал собственный авторский метод анализа поэзии, опирающийся на данные слухового опыта: он «оживлял» в своем сознании (то есть озвучивал внутренним слухом) описываемые в стихе звуковые явления либо аудиальные предикаты и на их основе выстраивал самостоятельное, динамически развивающееся звуковое «действие», наслаивающееся как бы «формой второго плана» на поэтическую драматургию.²⁵ Говоря об историческом изучении музыки, Асафьев настаивал, что историки прежде всего «обязаны усвоить звучащий материал в его возможной полноте, как *ткань*», восстанавливая в сознании «живой поток звучаний, со всеми его ответвлениями и притоками».²⁶ Что же касается исследовательских концепций (во всяком случае, в отношении музыки), то, по-видимому, даже их восприятие представлялось Асафьеву неполным без вовлечения слухового опыта. Во второй части своей «Музыкальной формы» он пояснял: «в подборе и наслоении эпитетов я стараюсь выявить необходимые для меня стороны музыкального восприятия или впечатления или внушить их “слушателям”, ибо книгу эту надо не только читать, но и слышать (впрочем, это основное свойство почти всех моих книг)».²⁷ О том же навыке «слышания» текста (или, как вариант, «слышания музыки» через текст) он писал в личном

23 Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музсектор ГИЗ, 1930. С. 180.

24 Глебов И. (Б.В. Асафьев). Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока) // Блок и музыка: Сб. статей / Сост. М. Элик. М., Л.: Сов. композитор, 1972. С. 9.

25 Методологию такого подхода Асафьев обосновал в только что упомянутой статье о поэзии Блока, а на практике применял его также в анализе творчества Фета, Пушкина и Данте.

26 Асафьев Б.В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России. Материалы и исследования. Т.1. На грани XVIII и XIX столетий. Сборник работ исторической секции О.Т.И.М. Л.: АCADEMIA, 1927. С. 8. Курсив Б.В. Асафьева.

27 Асафьев Б.В. (И. Глебов). Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 6.

письме Р.И. Груберу в сентябре 1925 года: «Я уже не раз (в “Данте”, в “Симф[онических] этюдах”) стремился добиться передачи (внушения) словом впечатлений от звучания музыки, и даже передачи словом самой музыки». ²⁸

Музыковед неоднократно признавал, что основным материалом, на котором он отработывал свой исследовательский метод, для него послужил песенный фольклор или, согласно его собственной терминологии, «музыка устной традиции», которую он считал образцом органического творчества. Характерен в этом плане, например, эпизод из статьи «Процесс формообразования у Стравинского», подготовленной им в 1928 году для пражского музыкального журнала *Der Auftakt*: «Мы по-новому стали слышать народный мелос и понимать его внутреннюю жизнь и его эволюцию <...> Мы поняли, что только изучение *живой* народной музыки в самом процессе ее звучания, в самом народном исполнении <...> — только такое *непосредственное наблюдение* дает возможность проникнуть в подлинный жизненный смысл народной песенной культуры и понять организующие ее силы. В самом деле, динамика народного хора, например, помогает уяснить существеннейший принцип всякого музыкального органически-рождающегося творчества: это — *безусловная цепкая связь звучания с конструктивными и иными формообразующими факторами* <...> В музыке все конституируется в плане звучания, в расчёте на движение и соотношение звучащих элементов. Каждая звуко-частица сопряжена с последующей и предыдущей столь же неизбежно, как это происходит в любом живом организме». ²⁹ Помимо очевидных отсылок к органической картине мира и указания на роль слуха как «меры вещей в музыке», в процитированном фрагменте знаменательно также обращение к понятию «непосредственного наблюдения» как некоей стратегии, которая, насколько можно заключить из текста, дает понимание «подлинного жизненного смысла» музыкального явления. Данное понятие, как и синонимичное ему «живое восприятие», тоже неоднократно встречается в текстах исследователя тех лет, всегда в непрерывной связи с эмпирическим (преимущественно слуховым) опытом — процессом напряженного «вслушивания» в окружающий мир. ³⁰

²⁸ РНММ. Ф. 285 (Грубер Р.И.). № 838. Асафьев Б.В. Письмо к Р.И. Груберу (20 сентября 1925). Л. 1.

²⁹ РГАЛИ. Ф. 2658 (Асафьев Б.В.). Оп. 2. Ед. хр. 26. Процесс формообразования у Стравинского. Статья (1928). Автограф. Л. 3–5. Русскоязычный текст данной статьи опубликован не был и доступен только в рукописи. Подчеркивания в тексте принадлежат Б.В. Асафьеву, курсив везде мой — Т.Б.

³⁰ В частности, Асафьев достаточно последовательно применял эти

Создается впечатление, что эмпирическое приобщение к материалу, во всем богатстве его сенсорных оттенков, Асафьев считал ключевым в научном познании художественных явлений. Подобная установка вызывает аналогии с поисками другого крупного представителя «органического» подхода в искусствоведении — современника и коллеги Асафьева по Институту истории искусств Михаила Матюшина, который тоже утверждал, что основой для его исследовательского подхода послужило «живое неутомимое наблюдение природы». ³¹ В 1923 году в Музее художественной культуры в Петрограде ³² Матюшин основал и возглавил специальный Отдел органической культуры, в котором исследовал закономерности воздействия цвета на зрителя; а в своей экспериментальной работе он практиковал технику «расширенного зрения», основанную на тренировке визуального восприятия, обогащенного данными смежных органов чувств. ³³ Однако, насколько можно судить, для Асафьева наиболее тесно примыкающей к музыке сенсорикой выступало не столько зрение, сколько кинестезия — способность сопереживать движению.

Кинестезия, или «мышечное чувство», оказалась в поле оживленных научных дискуссий начиная с последних десятилетий XIX века (сам термин появился в 1880 году), ³⁴ а предметом целенаправленного осмысления и экспериментов в искусстве стала в эпоху авангарда 1900–10-х. ³⁵ Интерес Асафьева к этой сфере чувствительности во

понятия в своих исследованиях творчества Мусоргского. См. характерные фрагменты в его работах: *Глебов И.* Симфонические этюды. С. 257–258, 275–276; *Глебов И.* Мусоргский. Опыт характеристики. М.: ГИЗ, 1923. С. 43, 68.

- ³¹ Цит. по: *Тильберг М.* Цветная вселенная. Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М.: НЛО, 2008. С. 80. Подробнее о роли органической концепции в творчестве М.В. Матюшина и его коллег см., в частности: *Повелихина А.В.* Теория Мирового Всеединства и Органическое направление в русском авангарде XX века // *Organica*. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. М.: RA, 2000. С. 8–17.
- ³² С 1924 г. — Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК).
- ³³ См. об этом: *Матюшин М.В.* Творческий путь художника. Автобиография. Коломна: Музей Органической Культуры, 2011. С. 102–155; *Матюшин М.В.* План и методы работы Отделения по исследованию Органической культуры при Музее Художественной культуры // *Organica*. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. М.: RA, 2000. С. 57–59; *Тильберг М.* Цветная вселенная. Михаил Матюшин об искусстве и зрении. С. 183–203.
- ³⁴ См. об этом: *Smith R.* “The Sixth Sense”. Towards a History of Muscular Sensation // *Gesnerus*. Swiss Journal of the History of Medicine and Sciences. Vol 68 (2011). No 2. P. 252–265.
- ³⁵ См., в частности: *Сироткина И.Е.* Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Издательство ЕУ в СПб, 2018. С. 15–23; *Бобринская Е.А.* Русский авангард. Истоки и метаморфозы / Новейшие исследования русской культуры. Вып. 2.

многим объяснялся тем, что, имея с музыкальным чувством общую внепонятийную и временную природу, кинестезия лежит в основе многих средств музыкальной композиции. В ряду прочего, именно она отвечает за свойство, которое исследователь считал конститутивным для музыки, — текучесть и пластичность, пронизанность энергией непрерывного становления. Сегодня стал уже почти хрестоматийным афоризм Асафьева «музыка — искусство интонируемого смысла», сформулированный им в 1942 году в завершающем разделе фундаментальной монографии «Музыкальная форма как процесс». Однако существует и иной, не менее выразительный, предложенный в работе 1925 года «Основы русской музыкальной интонации»: «музыка — искусство обнаруживаемого в интонациях движения. Она преимущественно моторное искусство». ³⁶ Эта моторная природа музыки, по убеждению Асафьева, запечатлена во многих музыкальных терминах. Например, понятие линейности в музыке, как он утверждал, «раскрывает *пластичное ощущение* движущейся мелодии и... помогает *динамическому* восприятию музыкальной горизонтали как непрестанно изменчивой: то *утолщаемой*, то *утончаемой*, то *полно-*, то *малозвучной*, то — *подобно мускулу — испытывающей сокращения и растяжения*». ³⁷ Наряду с этим он настаивал на кинетическом генезисе категорий «мелодического рисунка», «устоя», «лада», «тяготения», «музыкального материала». Так, феномен мелоса был в его сознании нерасторжим с дыханием, в буквальном смысле «воодушевлен» им, как бы запечатлевая его след в своем строении: «каждое произведение таит в себе, в потенци, *дух, дыхание* создавшего его человека. Немыслимо представить себе музыку без дыхания. Ни одно произведение нельзя исполнять, не внося в него дыхания. Дыхание обуславливает ту или иную степень песенной *напряженности* (...). Вот эта степень песенного напряжения, или, если можно выразительнее пояснить, *энергия* песенности и есть Мелос». ³⁸

Психомоторный фактор лежит и в основе многих терминов-неологизмов, введенных в употребление лично Асафьевым либо впервые им теоретически обоснованных. Так, в одной из работ,

М.: Пятая страна, 2003. С. 199–209.

³⁶ Как известно, данная статья впоследствии была включена автором в первую часть той же монографии в качестве «Добавления 2»: Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музсектор ГИЗ, 1930. С. 186.

³⁷ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. С. 182. В этой и других цитатах из работ Асафьева, приводимых в данном и последующем абзацах, курсив везде мой, выделяет кинестетические предикаты в текстах — Т.Б.

³⁸ Глебов И. Симфонические этюды. С. 97. Подчеркнуто Асафьевым.

рефлексирующих понятие «симфонизм», «Строительство современной симфонии» (1925), он отмечал, что динамические свойства этого явления воспринимаются слушателем на уровне телесных ощущений, «как чередование *собрания и рассеивания, прилива и отлива, разряда и напряжения звучаний*». ³⁹ В «Книге о Стравинском» музыковед, развивая далее понятие симфонизма, применил к музыке также понятие «распора», заимствованного из архитектуры: в его понимании подобный эффект проявляет себя «в сочинениях, где энергия мелоса *скована железным ритмом и вот-вот взорвется или хлынет, как вода на берег в наводнение*». ⁴⁰ Асафьев также писал о напряжении, испытываемом слухом при восприятии неудобных для голоса интервалов, указывал на обусловленность построения фразы естественным объемом дыхания певца или инструменталиста. Он утверждал, что все эти и иные проявления музыкального движения имеют объективный характер: «если кто не чувствует ничего подобного, то, кроме факта его нечувствительности к эмоционально-динамической природе музыки, ничего отсюда не вывести», — заявлял он. ⁴¹

В этих и других подобных размышлениях Асафьева над природой звукового материала можно обнаружить немало точек схождения с его современником, московским музыковедом Б.Л. Яворским. Такое совпадение, безусловно, не было случайностью: исследователей связывало многолетнее коллегиальное общение, представление о котором позволяет получить их сохранившаяся довольно обширная переписка. Наряду с Асафьевым Яворский строил свои теоретические концепции исходя из данных слухового опыта, стремясь осмыслить музыкальный материал как динамическое целое, пронизанное множественными силовыми тяготениями. Характерно в этой связи, например, его замечание: «музыкальная стихия <...> есть постигание звуком природы в ее целом, восприятие слухом бытия в природе». ⁴² А в одном из разделов «Строения музыкальной речи» Яворский с явным неодобрением упоминал сложившуюся в музыкальной науке практику употребления понятия «нота» (то есть, письменный знак) взамен «звука» как такового. ⁴³ В то же время в своих работах он чрезвычайно много внимания уделял звуко-кинетическим связям в музыкальном искусстве. В частности, в рукописях «Эпохи»

³⁹ Глебов И. Строительство современной симфонии // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1925. № 8. С. 31.

⁴⁰ Глебов И. Книга о Стравинском. С. 37, сноска.

⁴¹ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. С. 185.

⁴² Яворский Б.Л. Основные элементы музыки // Искусство. 1923. № 1. С. 189.

⁴³ Яворский Б.Л. Строение музыкальной речи. М.: Нотопечатня П. Юргенсона, 1908. Ч. 3 Отд. 2. С. 5, сноска.

(1923–24) и «Принципы фаз» (1927) исследователь стремился установить основные этапы в историческом развитии музыкальных культур по аналогии с телесным развитием человека, особо выделив фазу «детства» («моторность»), «мужества» («волевою», проявляющую себя в движениях тяготения, вращения, полета) и «старости» («созерцания», отрицающего движение).⁴⁴ Асафьева сближали с Яворским и многие общие категории, привнесенные в музыкознание из кинетической сферы. Так, ключевые для ладовой теории Яворского понятия «тяготение», «устой», «равновесие» имели в его представлении несомненный генезис в явлениях гравитации: подтверждением тому для него служил, в частности, тот факт, что ухо является одновременно органом слуха и вестибулярного аппарата, отвечающего за ощущение человеком своего тела в пространстве.⁴⁵ Яворский также, подобно Асафьеву, обращался к понятию «распора»,⁴⁶ хотя в настоящий момент сложно установить, кому из них двоих принадлежал приоритет в применении этого термина по отношению к музыке.

Вопрос, в какой мере взгляды Яворского были вдохновлены идеями органического миропонимания, еще ждет своего исследователя, однако аналогии с этим учением неизбежно возникают при виде в его работах таких пассажей, как: «музыкальная речь, одна из частей звуковой речи, черпает свой материал и законы из той жизни, проявлением которой она является»;⁴⁷ или: «наибольшее протяжение непрерывной связанной музыкальной речи соответствует наибольшей продолжительности дыхания живого существа и наибольшей продолжительности основной единицы его сознания».⁴⁸ Асафьев не скрывал, что воззрения Яворского оказали колоссальное воздействие на формирование его исследовательского сознания: «В его методе я обрел то, что так давно искал», — писал он в 1915 году В.В. Держановскому непосредственно под впечатлением знакомства с московским коллегой, — «прочный научный фундамент теории музыки, ибо до сих пор я совершенно не удовлетворялся тем, что мне подносили в консерватории и учебниках».⁴⁹ Можно предположить,

⁴⁴ РНММ, ф. 146. Инв. № 4794. Яворский Б.Л. Эпохи (Музыкальная характеристика различных эпох). 1923–24; РНММ, ф. 146. Инв. № 406. Яворский Б.Л. Принципы фаз. (Поездка 1927 г.).

⁴⁵ Яворский Б.Л. Основные элементы музыки. С. 185.

⁴⁶ См. об этом: Цуккерман В.А. Об учении Яворского // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 108.

⁴⁷ Яворский Б.Л. Строение музыкальной речи. Ч. 1. С. 2.

⁴⁸ Там же. С. 8. Не менее отчетливые аналогии с органической парадигмой вызывает личный стиль работы исследователя, с его устойчивой ориентацией на устное изложение.

⁴⁹ Цит. по: Яворский Б.Л. Воспоминания, статьи, переписка. Том 1. М.: Сов. композитор, 1972. С. 297.

что на этапе осмысления Асафьевым собственного концептуального фундамента контакты с Яворским и обнаруженная близость их взглядов послужили важным катализатором в его системном обращении к идеям органического мироучения, если даже не инспирировали напрямую это обращение.

Нет сомнений также, что освоение органической парадигмы имело отзвуки не только в исследовательской методологии Асафьева, но и в его деятельности музыкального критика. Так, неизменное внимание к вопросам слухового восприятия, стремление осмыслить музыкальный прием в его живом звучании и воздействии на слушателя, акцент на динамических аспектах музыки и порождаемых ею множественных синестезиях делали его работы не только информативными для профессиональной аудитории, но и привлекательными для широкой публики, чему дополнительно способствовала их образная, сенсорно насыщенная лексика. Большинство его музыкально-аналитических этюдов балансировало на грани эссеистики, академического и популярного жанров, удачно совмещая научную, публицистическую и просветительскую направленность. С приходом советской эпохи и возникшим спросом на просвещение нового массового слушателя подобный универсализм Асафьева оказался особенно востребованным, и во многом именно он в 1920-х годах содействовал популярности научных идей музыковеда, как и многих введенных им терминов-неологизмов.

В то же время исследовательские интуиции Асафьева и его научных единомышленников выглядят вполне релевантными современной методологии. В частности, продвигаемая музыковедом стратегия «непосредственного наблюдения» обнаруживает определенную общность с феноменом «мѣтиса» (*mētis*), или «практического знания», описанным в 1998 году американским антропологом и политологом Джеймсом Скоттом;⁵⁰ кроме того, во многом сходный тип познания исследовал в 1979 году итальянский историк Карло Гинзбург, назвав его «уликовой» или «следопытной» парадигмой.⁵¹ Понятия, предложенные данными авторами, очерчивают специфический тип знания, который характеризуется концентрацией на окружающей действительности, данных конкретного опыта и практических действиях, в противовес дедуктивному подходу, призывающему исходить

⁵⁰ Scott J. *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven and London: Yale University Press, 1998. P. 309–341.

⁵¹ Гинзбург К. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы: Морфология и история. Сб. ст. М.: Новое издательство, 2004. С. 189–241.

из предлежащей опыту теории. Оно, несомненно, соответствует критериям «личностного знания» М. Полани: данным понятием исследователь определял набор трудноуловимых и полуосознанных, произвольно применяемых практических умений и принципов, которые транслируются от учителя к ученику лишь в длительном непосредственном общении, через личный пример.⁵² Для мѣтиса эмпирическая реальность обладает нередуцируемыми свойствами: она дает понимание сложного неповторимого контекста, который всегда богаче любых теоретических представлений о нем. Для такого знания особо информативными оказываются уникальные «качественные» признаки, образующие предметно-чувственную «фактуру» реальности, не подлежащие точному измерению, корректному воспроизведению и упорядочиванию. В получении этих данных чрезвычайно важна роль сенсорного аппарата — наиболее древнего и надежного инструмента познания окружающего мира: поставляя сознанию опыт, еще не обработанный рациональным мышлением, сенсорика способна дать картину реальности с наибольшим приближением.⁵³ Перечисленные свойства позволяют считать мѣтис разновидностью «интеллектуальной симпатии», продвигаемой органическим мировоззрением.

Более конкретно когнитивный механизм, лежащий в основе обостренного внимания к эмпирическим свойствам наблюдаемого мира, проанализировал К. Гинзбург. Он установил, что в подобной «неотформатированной» эмпирической действительности, доступной органам чувств, существуют определенные «привилегированные участки» — исследователь называл их «приметами», или «уликами». Как правило, это, на первый взгляд, самые заурядные, рутинные, внешне малозначимые детали, «отбросы наблюдения», данные повседневного опыта, ускользающие от регистрации приборами и рационального анализа: они нередко становятся незаменимым источником сведений о внутренней глубинной реальности, истине, скрытой от наблюдения. На основе именно таких данных и формируется «практическое» знание: возникающее на грани интуиции и импровизации, требующее «пристрелянного взгляда» и быстрой реакции, передающееся изустно и несущее неизгладимый отпечаток

⁵² *Polanyi M. Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy. L.: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1962. P. 51–68.*

⁵³ В частности, И.Е. Сироткина рассмотрела в ряду аспектов мѣтиса «телесное знание» — освоение мира через осознанное овладение кинетикой своего тела. См.: *Сироткина И.Е. «Умное умение»: в каком смысле можно говорить о «телесном знании»? // PRAХHMA. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 2 (24). С. 225–250.*

личного опыта человека. Одним из ярких примеров применения такой «уликовой» парадигмы в науке Гинзбург считал психоаналитический метод З. Фрейда, основанный на интерпретации фактов, наименее затронутых контролем человеческого сознания, — случайных оговорок, сновидений, ассоциаций, спонтанных бессознательных реакций, лежащих «на обочине» рационального поведения.⁵⁴ Однако во многом сходный подход практиковал в своих исследованиях и Асафьев, концентрируя внимание на параметрах музыкальной ткани, проявляющихся в ее устном бытовании, доступных сенсорному опыту, но упускаемых при нотной записи: по его убеждению, именно эти параметры, не попадающие в поле зрения академической теории, парадоксальным образом становятся носителями уникальных специфических смыслов музыки, а также определяют на глубинном уровне процесс музыкального формообразования. По-видимому, подобный познавательный идеал, ориентированный на эмпирический опыт и практическое действие, постепенно начинает открывать для себя и музыкальная наука наших дней, все чаще обращаясь к психологии слухового восприятия, стремясь интегрировать методы этномузыковедческого знания и музыкально-исполнительский опыт. Так исследовательские идеи Асафьева обретают новую актуальность в современной реальности.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Асафьев Б.В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России. Материалы и исследования. Т.1. На грани XVIII и XIX столетий. Сборник работ исторической секции О.Т.И.М. Л.: АСАДЕМІА, 1927. С. 7–29.
- 2 Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музсектор ГИЗ, 1930.
- 3 Асафьев Б.В. (И. Глебов). Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация. М.; Л.: Музгиз, 1947.
- 4 Блауберг И.И. Из истории русского интуитивизма: А. Бергсон и «Пути реализма» // Историко-философский ежегодник. 2010. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. С. 204–229.
- 5 Бобринская Е.А. Русский авангард. Истоки и метаморфозы / Новейшие исследования русской культуры. Вып. 2. М.: Пятая страна, 2003.
- 6 Гинзбург К. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы: Морфология и история. Сб. ст. М.: Новое издательство, 2004. С. 189–241.
- 7 Глебов И. Пути в будущее // Мелос. Книги о музыке / под ред. И. Глебова и П.П. Сувчинского. Кн. 2. Пг.: Гос. тип., 1918. С. 50–96.
- 8 Глебов И. Еще о «Китеже» // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1922. № 12. С. 25–29.
- 9 Глебов И. Симфонические этюды. Пг.: Гос. филармония, 1922.
- 10 Глебов И. У истоков жизни (памяти Пушкина) // Орфей. Книги о музыке. Кн. 1. Пг.: Гос. филармония, 1922. С. 7–34.
- 11 Глебов И. Мусоргский. Опыт характеристики. М.: ГИЗ, 1923.
- 12 Глебов И. Строительство современной симфонии // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1925. № 8. С. 29–32.
- 13 Глебов И. К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского. Сб. статей. М.: ГИЗ. Музсектор ГИЗ, 1928.
- 14 Глебов И. Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929.
- 15 Глебов И. (Б.В. Асафьев). Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока) // Блок и музыка: Сб. статей / Сост. М. Элик. М., Л.: Сов. композитор, 1972. С. 8–57.
- 16 Грубер Р.И. «Симфонические этюды» Игоря Глебова // Музыкальная летопись. Сб. 3. Л.: Мысль, 1926. С. 165–170.
- 17 Евлампиев И.И. Актуальность Бергсона // А. Бергсон: pro et contra, антология / Сост., вступ. статья, коммент. И.И. Евлампиева. СПб.: РХГА, 2015. С. 7–54.
- 18 Левицкий С.А. Основы органического мировоззрения. Frankfurt a. M.: Посев, 1946.
- 19 Лосский Н.О. Интуитивная философия Бергсона. 3-е изд. Пг.: Учитель, 1922.

- 20 *Лосский Н.О.* Мир как органическое целое // *Лосский Н.О.* Избранное. М.: Правда, 1991. С. 349–480.
- 21 *Матюшин М.В.* План и методы работы Отделения по исследованию Органической культуры при Музее Художественной культуры // *Organica*. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. М.: RA, 2000. С. 57–59.
- 22 *Матюшин М.В.* Творческий путь художника. Автомонография. Коломна: Музей Органической Культуры, 2011.
- 23 *Нэттеркотт Ф.* Философская встреча: Бергсон в России (1907–1917) / Перевод и предисл. И.И. Блауберг (Серия «Исследования по истории русской мысли». Т. 13). М.: Модест Колеров, 2008.
- 24 *Повелихина А.В.* Теория Мирового Всеединства и Органическое направление в русском авангарде XX века // *Organica*. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. М.: RA, 2000. С. 8–17.
- 25 *Сироткина И.Е.* Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.
- 26 *Сироткина И.Е.* «Умное умение»: в каком смысле можно говорить о «телесном знании»? // ПРАХНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 2 (24). С. 225–250.
- 27 *Тильберг М.* Цветная вселенная. Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- 28 *Цуккерман В.А.* Об учении Яворского // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 104–109.
- 29 *Яворский Б.Л.* Строение музыкальной речи. М.: Нотопечатня П. Юргенсона, 1908.
- 30 *Яворский Б.Л.* Основные элементы музыки // Искусство. 1923. № 1. С. 185–194.
- 31 *Яворский Б.Л.* Воспоминания, статьи, переписка. Том 1 / Сост. И.С. Рабинович. М.: Сов. композитор, 1972.
- 32 *Bandler R., Grinder J.* The Structure of Magic II: A Book about Communication and Change. Palo Alto, CA: Science & Behavior Books. 1976.
- 33 *Polanyi M.* Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy. L.: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1962.
- 34 *Scott J.* Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed. New Haven, London: Yale University Press, 1998.
- 35 *Smith R.* “The Sixth Sense”. Towards a History of Muscular Sensation // *Gesnerus*. Swiss Journal of the History of Medicine and Sciences. Vol 68 (2011). No 2. P. 218–271.
- 36 *Viljanen E.* The Problem of “the Modern” and “Tradition”: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949) / *Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics* 23. Hermes Oy, Finland, 2016.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

- 1 Российский Государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2658 (Асафьев Б.В.) Оп. 1. Ед. хр. 440. Список нот и книг, приобретенных и наличных к приобретению со 2 половины 1915 до начала 1920 г.г. Тетрадь с каталогом книг. 95 л. с об. Автограф.
- 2 РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 2. Ед. хр. 26. Процесс формообразования у Стравинского. Статья (1928). 9 л. с об. Автограф.
- 3 Отдел документов и личных архивов Российского национального музея музыки (РНММ). Ф. 285 (Грубер Р.И.). № 838. Асафьев Б.В. Письмо к Р.И. Груберу (20 сентября 1925). 3 л. с об. Автограф.
- 4 Отдел документов и личных архивов Российского национального музея музыки (РНММ). Ф. 146 (Яворский Б.Л.). Инв. № 4794. Яворский Б.Л. Эпохи (Музыкальная характеристика различных эпох). 1923–24. 17 л. Автограф.
- 5 Отдел документов и личных архивов Российского национального музея музыки (РНММ). Ф. 146 (Яворский Б.Л.). Инв. 406. Яворский Б.Л. Принципы фаз. (Поездка 1927 г.). 26 л. Автограф.
- 6 Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ). Ф. 1021 (Собрание единичных музыкальных поступлений). Оп. 4. Ед. Хр. 36. Грубер Р.И. Книги о музыке. Игорь Глебов. Симфонические этюды. Изд. Гос. Филармонии. Пб. 1922 // «Соблазны и преодоления». Журнал по вопросам общей эстетики и философии музыки. Издание постоянного философско-музыкального семинария при Разряде Истории Музыки РИИИ. Под ред. Р.И. Грубера и А.В. Финагина. 1922. № 2. Л. 228 об — 245 об. Машинопись.

REFERENCES

- 1 *Asaf'yev B.V.* Ob issledovanii russkoy muziki XVIII veka i dvukh operakh Bortnyanskogo [On studying the 18th century Russian music and on two operas by Bortnyansky] // *Muzika i muzikal'niy byt staroy Rossii. Materiali i issledovaniya*. T.I. Na grani XVIII i XIX stoletiy. Sbornik rabot istoricheskoy sekcii O.T.I.M. [Music and Musical Life of Old Russia. Materials and Studies. Vol. 1. At the Border of the 18th and 19th Centuries. Collection of Writings of the Historical Section, Department of Theory and History of Music]. Leningrad: ACADEMIA, 1927. P. 7–29.
- 2 *Asaf'yev B.V.* Muzikal'naya forma kak process [The Musical Form as a Process]. Moscow: Muzsektor GIZ [Musical Section of the State Publishing House], 1930.
- 3 *Asaf'yev B.V. (I. Glebov)*. Muzikal'naya forma kak process. Kn. 2: Intonaciya [The Musical Form as a Process. Book 2. Intonation]. Moscow and Leningrad: Muzgiz [State Music Publishing House], 1947.
- 4 *Blauberg I.I.* Iz istorii russkogo intuitivizma: A. Bergson i "Puti realizma" [From the history of Russian intuitionism. Henri Bergson and "The Ways of Realism"] // *Istoriko-filosofskiy ezhegodnik*. 2010 [History of Philosophy Yearbook. 2010]. Moscow: Centr gumanitarnikh iniciativ [Centre for Initiatives in Humanities], 2011. P. 204–229.
- 5 *Bobrinskaya E.A.* Russkiy avangard. Istoki i metamorfozi [Russian Avant-Garde. Origins and Metamorphoses] / *Noveyshie issledovaniya russkoy kul'turi* [Newest Studies in Russian Culture]. Vol. 2. Moscow: Pyataya strana [The Fifth Land], 2003.
- 6 *Ginzburg K.* [Ginzburg C.] Primet'i. Ulikovaya paradigma i ee korni [Clues: Roots of an Evidential Paradigm] // *Ginzburg K. Mifi — emblem'i — primeti: Morfologiya i istoriya*. Sb. st. [Myths — Emblems — Tokens: Mythology and History. Collection of articles]. Moscow: Novoe izdatel'stvo [New Publishing House], 2004. P. 189–241.
- 7 *Glebov I.* Puti v budushchee [Ways to the future] // *Melos. Knigi o muzike* [Melos. Books on Music] / Ed. by I. Glebov and P.P. Suvchinsky. Book 2. Petrograd: Gos. tip. [State Typography], 1918. P. 50–96.
- 8 *Glebov I.* Eshche o "Kitezhe" [More on *Kitezhe*] // *Ezhenedel'nik petrogradskikh gosudarstvennikh akademicheskikh teatrov* [Petrograd State Academic Theatres Weekly]. 1922. No. 12. P. 25–29.
- 9 *Glebov I.* Simfonicheskie étyudi [Symphonic Etudes]. Petrograd: Gos. filarmoniya [State Philharmonic], 1922.
- 10 *Glebov I.* U istokov zhizni (pamyati Pushkina) [At the origins of life (in memory of Pushkin)] // *Orfey. Knigi o muzike* [Orpheus. Books on Music]. Book 1. Petrograd: Gos. filarmoniya [State Philharmonic], 1922. P. 7–34.
- 11 *Glebov I.* Musorgskiy. Opit kharakteristiki [Musorgsky. Essay in Characterization]. Moscow: GIZ [State Publishing House], 1923.
- 12 *Glebov I.* Stroitel'stvo sovremennoy simfonii [Creating a contemporary symphony] // *Sovremennaya muzika: Vremennik Associacii sovremennoy muziki pri Gosudarstvennoy akademii khudozhestvennikh nauk* [Contemporary Music. Periodical of the Association of Contemporary Music by the State Academy of Art Sciences]. 1925. No. 8. P. 29–32.

- 13 *Glebov I.* K vosstanovleniyu “Borisa Godunova” Musorgskogo. Sb. statey [To the Restoration of Musorgsky’s *Boris Godunov*. Collection of articles]. Moscow: Muzsektor GIZ [Musical Section of the State Publishing House], 1928.
- 14 *Glebov I.* Kniga o Stravinskom [Book on Stravinsky]. Leningrad: Triton, 1929.
- 15 *Glebov I.* (B.V. Asaf’yev). Videnie mira v dukhe muziki (Poeziya A. Bloka) [Viewing the world in the spirit of music (Aleksandr Blok’s poetry)] // Blok i muzika: Sb. statey [Blok and Music. Collection of articles] / Compiled by M. Elik. Moscow and Leningrad: Sovetskii kompozitor [Soviet Composer], 1972. P. 8–57.
- 16 *Gruber R.I.* “Simfonicheskie etyudi” Igorya Glebova [Igor’ Glebov’s *Symphonic Etudes*] // Muzikal’naya letopis’ [Musical Chronicle]. Vol. 3. Leningrad: Misl’, 1926. P. 165–170.
- 17 *Evlampiev I.I.* Aktual’nost’ Bergsona [The Relevance of Bergson] // A. Bergson: pro et contra, antologiya [Henri Bergson: pro et contra. Anthology] / Edited, prefaced and commented by I.I. Evlampiev. Saint Petersburg: RHGA, 2015. P. 7–54.
- 18 *Levitskiy [Levitsky] S.A.* Osnovi organicheskogo mirovozzreniya [Foundation of the Organic Worldview]. Frankfurt a. M.: Posev, 1946.
- 19 *Losskiy [Lossky] N.O.* Intuitivnaya filosofiya Bergsona [Bergson’s Intuitive Philosophy]. 3rd edition. Petrograd: Uchitel’ [Teacher], 1922.
- 20 *Losskiy [Lossky] N.O.* Mir kak organicheskoe celoe [World as an Organic Whole] // *Losskiy N.O.* Izbrannoe [Selected Writings]. Moscow: Pravda, 1991. P. 349–480.
- 21 *Matyushin M.V.* Plan i metodi raboti Otdeleniya po issledovaniyu Organicheskoy kul’tury pri Muzeje Khudozhestvennoy Kul’tury [The working plan and the methods of the Department for Organic culture studies by the Museum of Art Culture] // Organica. Bespredmetniy mir prirodi v russkom avangarde XX veka [Organica. The Abstract World of Nature in the Russian 20th Century Avant-Garde]. Moscow: RA, 2000. P. 57–59.
- 22 *Matyushin M.V.* Tvorcheskii put’ khudozhnika. Avtomonografiya [The Artist’s Creative Path. Auto-Monograph]. Kolomna: Muzey Organicheskoy Kul’tury [Museum of Organic Culture], 2011.
- 23 *Neterkott [Nethercott] F.* Filosofskaya vstrecha: Bergson v Rossii (1907–1917) [A Philosophic Encounter. Bergson in Russia (1907–17) / Ed. and prefaced by I.I. Blauberg (“Issledovaniya po istorii russkoy misli” [“Studies in the History of Russian thought”] Vol. 15). Moscow: Modest Kolerov, 2008.
- 24 *Povelikhina A.V.* Teoriya Mirovogo Vseedinstva i Organicheskoe napravlenie v russkom avangarde XX veka [The theory of World Unity and the organic current in the 20th century Russian avant-garde] // Organica. Bespredmetniy mir prirodi v russkom avangarde XX veka [Organica. The Abstract World of Nature in the Russian 20th Century Avant-Garde]. Moscow: RA, 2000. P. 8–17.
- 25 *Sirotkina I.E.* Shestoe chuvstvo avangarda: tanec, dvizhenie, kinesteziya v zhizni poetov i khudozhnikov [The Sixth Sense of the Avant-Garde: Dance, Movement, Kinaesthesia in the Life of Poets and Artists]. Saint Petersburg: Izdatel’stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge [Saint Petersburg European University Press], 2018.
- 26 *Sirotkina I.E.* “Umnoe umenie”: v kakom smisle mozno govorit’ o “telesnom znanii”? [“Sage skill”: in what sense can one speak of “bodily knowledge”?] // PRAXHMA.

- Problemi vizual'noy semiotiki [PRAXHMA. Issues of Visual Semiotics]. 2020. No. 2 (24). P. 225–250.
- 27 *Til'berg M.* Cvetnaya vseleonnaya. Mikhail Matyushin ob iskusstve i zrenii [Colored Universe. Mikhail Matyushin on Art and Vision]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2008.
- 28 *Cukkerman V.A.* Ob uchenii Yavorskogo [On Yavorsky's Ideas] // Muzikal'naya akademiya [Music Academy]. 1994. No. 1. P. 104–109.
- 29 *Yavorskiy [Yavorsky] B.L.* Stroenie muzikal'noy rechi [Construction of Musical Speech]. Moscow: Notopechatnyya P. Yurgenson [P. Jurgenson's Music Printing Office], 1908.
- 30 *Yavorskiy [Yavorsky] B.L.* Osnovnie elementy muziki [Basic Elements of Music] // Iskusstvo [Art]. 1923. No. 1. P. 185–194.
- 31 *Yavorskiy [Yavorsky] B.L.* Vospominaniya, stat'i, perepiska [Recollections, Articles, Correspondence]. Vol. 1 / Ed. by I.S. Rabinovich. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1972.
- 32 *Bandler R., Grinder J.* The Structure of Magic II: A Book about Communication and Change. Palo Alto, CA: Science & Behavior Books. 1976.
- 33 *Polanyi M.* Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy. L.: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1962.
- 34 *Scott J.* Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed. New Haven, London: Yale University Press, 1998.
- 35 *Smith R.* “The Sixth Sense”. Towards a History of Muscular Sensation // *Gesnerus*. Swiss Journal of the History of Medicine and Sciences. Vol 68 (2011). No 2. P. 218–271.
- 36 *Viljanen E.* The Problem of “the Modern” and “Tradition”: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949) / *Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics* 23. Hermes Oy, Finland, 2016.

ARCHIVAL SOURCES

- 1 Rossiyskiy Gosudarstvenniy arkhiv literaturī i iskusstva [Russian State Archive of Literature and Arts] (RGALI). Fund 2658 (Asaf'yev B. V.) Inventory 1. File 440. Spisok not i knig, priobretennikh i nalichnikh k priobreteniyu so 2 polovini 1915 do nachala 1920 g.g. Tetrad' s katalogom knig [The list of sheet music and books acquired or intended to acquisition since the middle of 1915 to the early 1920s. Notebook with a catalogue]. 95 folios with reverses. Autograph manuscript.
- 2 RGALI. Fund 2658. Inventory 2. File 26. Process formoobrazovaniya u Stravinskogo. Stat'ya (1928) [Formation process in Stravinsky. Article (1928)]. 9 folios with reverses. Autograph manuscript.
- 3 Otdel rukopisey Rossiyskoy nacional'noy biblioteki [Manuscript Department of the Russian National Library (RNB)] Fund 1021 (Sobranie edinichnikh muzikal'nikh postupleniy) [Collection of single musical items]. Inventory 4. File 36. Gruber R.I. Knigi o muzike. Igor' Glebov. Simfonicheskie ētyudi. Izd. Gos. Filarmonii. Pb. 1922 [Gruber R.I. Books on music. *Symphonic Etudes* by Igor' Glebov. The State Philharmonic Publ. in Petrograd, 1922] // "Soblazni i preodoleniya". Zhurnal po voprosam obshchey ēstetiki i filosofii muziki. Izdanie postoyannogo filosofsko-muzikal'nogo seminariya pri Razryade Istorii Muziki RIII / Pod red. R.I. Grubera i A.V. Finagina [Temptations and Overcomings". Journal on the Issues of General Aesthetics and Philosophy of Music. Edition of the Regular Seminar in Philosophy of Music at the Department of History of Music, Russian Institute for Art History / Ed. by R.I. Gruber and A.V. Finagin]. 1922. No. 2. Folio 228 reverse — 245 reverse. Typewriting.
- 4 Otdel dokumentov i lichnikh arkhivov Rossiyskogo nacional'nogo muzeya muziki [Department of Documents and Personal Archives of the Russian National Museum of Music (RNMM)]. Fund 146 (Yavorskiy B.L.). No. 4794. Yavorskiy B.L. Ėpokhi (Muzikal'naya kharakteristika razlichnikh ēpokh) [Epochs. A Musical Characterization of Various Epochs]. 1923–24. 17 folios. Autograph manuscript.
- 5 RNMM. Fund 146 (Yavorskiy B.L.). No. 406. Yavorskiy B.L. Principi faz. (Poezdka 1927 g.) [Principles of Phases (Voyage of 1927)]. 26 folios. Autograph manuscript.
- 6 RNMM. Fund 285 (Gruber R.I.). No. 838. Asaf'yev B.V. Pis'mo k R.I. Gruberu (20 sentyabrya 1925) [Asaf'yev's letter to R.I. Gruber (September 20, 1925)]. 3 folios with reverses. Autograph manuscript.

Ключевые слова

Юрий Келдыш, Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ), влияние, стиль, карьера, Институт истории искусств, «История русской музыки», научный академизм.

Петухова С. А.

Юрий Келдыш: биография и тексты

В статье предпринята первая попытка проследить эволюцию стиля научных исследований авторитетного музыковеда Юрия Келдыша (1907–1995) — от его резких полемических высказываний в РАПМовской прессе до уравновешенного, объективистского повествования в фундаментальных исторических обзорах и монографиях. Материалом для исследования стали опубликованные работы Келдыша и архивные источники, сохранившие его устные выступления.

Биография учёного предоставляет богатый материал для такого рода штудий. На всех её этапах Келдыш занимал активную общественно-политическую позицию, что не могло не отразиться на развитии его писательского дарования. Анализ текстов разных периодов — 1920-х, 1940-х, 1960-х — закономерно приводит к выводу, что стилистический водораздел между полемическими публикациями «на злобу дня» и серьёзными трудами «для вечности» пролегал по второй половине 1940-х. Именно эти тяжёлые годы сформировали уникальный келдышевский стиль, вплоть до середины 1960-х сопоставимо индифферентный по отношению к собственным и посторонним эмоциональным воздействиям, не оставляющий у читателя однозначного ощущения искренности или фальши даже на небольших фрагментах повествования.

Статью завершают рассуждения о поздних работах учёного, дополненные специально составленным списком его карьерных достижений.

Key Words

Yuriy Keldiř, Russian Association of Proletarian Musicians (RAPM), influence, style, career, Institute of Art History, History of Russian Music, scholarly academicism.

Svetlana Petukhova

Yuriy Keldiř: Biography and Texts

This article is the first attempt to trace the stylistic evolution in the writings of the authoritative music scholar Yuriy Keldiř (Keldyř, 1907–1995) – from his harsh polemical statements in the RAPM press to a balanced, objectivist narrative in his fundamental music-historical reviews and monographs. The study is based on Keldiř’s published works, as well as on his oral statements preserved in archival sources.

The scholar’s biography provides rich material for this kind of research. At all its stages, Keldiř took an active socio-political position, which could not but affect the development of his writing talent. Analysis of texts from different periods – the 1920s, 1940s, 1960s – leads to the natural conclusion that the stylistic divide between polemical publications “on the topic of the day” and serious works “for eternity” runs through the second half of the 1940s. Those difficult years formed Keldiř’s unique style, which until the mid-1960s was virtually indifferent to inner and outer emotional impacts, not leaving the reader with an unambiguous feeling of sincerity or falsehood even in short excerpts of the narrative.

The article concludes with a discussion on Keldiř’s later works and is supplemented with a list of his career achievements.

Деятельность Юрия Всеволодовича Келдыша (1907–1995) охватывает почти семь десятилетий. Келдыш, как большинство представителей его научного поколения — М.С. Друскин (1905–1991), С.С. Скребков (1905–1967), В.П. Бобровский (1906–1979), Д.В. Житомирский (1906–1992), В.А. Васина-Гроссман (1908–1990), А.А. Гозенпуд (1908–2004) и другие, — во многом определил формирование направлений актуального ныне музыковедения, его подходов, методов и тем.

Ю.В. Келдыш принадлежал поколению музыковедов, начинавших послереволюционную историю отечественной науки о музыке, — отмечала Н.Г. Шахназарова. — Поколению, которое прошло через всю советскую эпоху, пережило вместе с ней революционный энтузиазм строителей новой, социалистической культуры¹.

Сейчас хорошо известно, насколько значительную роль сыграл Келдыш в функционировании Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ)². Там отметились в 1920-е годы первопроходцы, чьи университеты начались не с получения высшего музыкального образования, а с организационной и практической деятельности на платформе полемики с сообществами, отстаивавшими иные идеологические позиции. Келдыш вступил на профессиональную ниву ещё студентом вместе с Л.Н. Лебединским, Л.Л. Калтатом, Д.В. Житомирским, А.А. Соловцовым, А.И. Шавердяном, Б.С. Штейнпрессом, Е.Б. Вилковиром, Ц.С. Рацкой. Находились в РАПМовских рядах и специалисты более старших поколений, в том числе получившие фундаментальное образование до революции: Д.А. Черномордикив, Н.Я. Брюсова, С.Н. Василенко, Б.Б. Красин, М.В. Иванов-Борецкий, А.Д. Кастальский, И.В. Липаев, С.М. Чемоданов.

Не последним фактором привлекательности РАПМ для любых авторов, пишущих о музыке, было наличие собственных печатных органов — журналов «Музыкальная новь» (1923–1924), «Музыка и Октябрь» (1926), «Пролетарский музыкант» (1929–1932), «За пролетарскую музыку» (1930–1932), отчасти «Музыкальное образование»

1 Шахназарова Н.Г. Юрий Всеволодович Келдыш // Георгий (Юрий) Всеволодович Келдыш. Материалы и документы. К 100-летию со дня рождения. 1907–2007 / Ред.-сост. Н.И. Тетерина. М.: ГИИ, 2007. С. 6.

2 Данная организация, просуществовавшая более девяти лет (март 1923 — апрель 1932), имела различные варианты названия: также Ассоциация пролетарских музыкантов (АПМ) и Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов (ВАПМ).

(1926–1930; в последний год, когда редактором стал Б.С. Шибышевский)³, а также «открытой трибуны» на разного рода диспутах, совещаниях, конференциях, проводимых регулярно и с ощутимой поддержкой власти. Формирование типа специалиста, привыкшего работать непременно в коллективе, всегда ощущавшего подобную поддержку и неотъемлемую от неё совокупность идеологических требований, заказов и контроля, принято связывать с процессами институционализации музыкальной науки в первое советское десятилетие. Однако эти процессы лишь отчасти происходили в стенах специальных учреждений — консерваторий и институтов, так как структура высшего научного образования нового плана сложилась в более или менее завершённом виде во второй половине (если не к концу) 1920-х. Так что в зарождении данного типа профессионала важную роль сыграли именно общественные организации с большой долей государственного участия, сильнейшей из которых тогда являлась РАПМ.

Её влияние распространялось не только на печатную продукцию и проведение многочисленных собраний. В созданной зимой 1930 года по инициативе сотрудников советского радиовещания Ассоциации работников революционного радиофронта (АРРРФ) представители двух пролетарских организаций — писателей (РАПП) и музыкантов (РАПМ) — занимали ключевые позиции. Аудитория вещания была для той поры огромной⁴. Докладные записки секретариата РАПМ «о положении на музыкальном фронте», направленные в соответствующие отделы ЦК ВКП(б), являлись для Ассоциации естественной формой коммуникации с властью⁵.

Наконец, число деятелей РАПМ также остаётся одним из факторов её тогдашней результативности. Ныне принято перечислять примерно десяток имён главных активистов. Стоит напомнить, что во

- 3 В начале 1930-х, до появления журнала «Советская музыка» (1933), «Пролетарский музыкант» и «За пролетарскую музыку» оставались единственными в стране специальными отраслевыми периодическими изданиями.
- 4 Практика пролетарского радиовещания поддерживалась и публикациями в популярном еженедельнике «Радиослушатель», в том числе принадлежащими Келдышу. См.: Келдыш Ю.В. Пролетарские композиторы // Радиослушатель. 1929. № 44. С. 6; Келдыш Ю.В. Музыка рабочего класса // Радиослушатель. 1930. № 2. С. 11.
- 5 См.: Докладная записка Совета ВАПМ о положении в советской музыке. Не позднее 7 мая 1929 г.; Коммунистическая фракция Секретариата РАПМ — Культпропу ЦК ВКП(б) о положении на музыкальном фронте. Не ранее 2 октября 1931 г. // Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / Сост. Л.В. Максименков. М.: Междунар. фонд «Демократия», 2013. С. 72–83, 89–93.

второй половине 1920-х Ассоциация имела связи с двумя с лишним десятками российских городов и насчитывала только в Москве не менее 48 членов. В марте 1931 года на Первой конференции РАПМ было зарегистрировано уже более 100 делегатов со всей страны⁶.

Ни одно из иных музыкальных объединений, современных РАПМ⁷, не имело подобного влияния⁸.

Для успешной деятельности генерации яростных газетно-журнальных полемистов, помимо энергетики и напора, требовались и иные качества из числа главнейших для оратора: быстрая реакция и способность к словесной эквилибристике. Тогдашнему умению начинающих публицистов выстраивать логичные конструкции на основе вывернутых наизнанку аргументов противника могли бы позавидовать опытнейшие и хитроумнейшие казуисты. Резонёрское жонглирование абстрактными понятиями, толкование каждого заметного явления с «диалектических» позиций, приклеивание к нему яркого именного ярлыка, изначально относившегося отнюдь не к музыкальному искусству (например, «устряловцы»⁹, «деборинщина»¹⁰), — всё это зачастую имело мало общего с рассматриваемым предметом, однако обеспечивало впечатление серьёзного и, главное, идеологически ориентированного подхода.

⁶ См. об этом в документах, указанных в сноске 5.

⁷ Это Пролеткульт или Пролеткульты (Пролетарские культурно-просветительные организации, 1917–1932), Ассоциация современной музыки (АСМ, 1923–1931), Организация революционных композиторов и музыкальных деятелей (ОРКИМД, 1924–1932), Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории (ПРОКОЛЛ, 1925–1929).

⁸ В литературе можно иногда увидеть упоминания также об «Инструктивных письмах ВАПМ», рассылавшихся в различные советские учреждения. Однако ни одного экземпляра такого «письма» пока отыскать не удалось.

⁹ Деятель эмиграции Н.В. Устрялов (1890–1937) был одним из сторонников примирения с большевизмом ради объединения российской государственности; устряловцами обзывали сторонников любой соглашательской позиции. (См., например: *Лебединский Л.Н.* Отчёт о деятельности совета Ассоциации пролетарских музыкантов, борьбе за движение пролетарской музыки и дальнейших задачах РАПМа // Пролетарский музыкант. 1931. № 3–4. С. 11).

¹⁰ Последователи философа А.М. Деборина (Иоффе, 1881–1963) отстаивали право учёных оперировать абстрактными понятиями, не связывая их с политическими и идеологическими доктринами. С начала 1930-х эта позиция осуждалась как порочно-идеалистическая. См.: Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвящённый музыкальным вопросам (18–19 декабря 1931 года) / Публ. Е.С. Власовой // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 164, 170.

Орган Всероссийской Ассоциации
Пролетарских Музыкантов

Музыкальная НОВЬ

Выходит один
раз в месяц.

СОСТАВ СОТРУДНИКОВ:

Абакумов, Д. Васильев-Буглай, Н. Я. Брюсова, Е. Б. Вилковир, М. В. Иванов-Борещкий, А. Игнатьевский, С. Илячко, С. Крылова, И. Каплан, Л. Либединский, И. В. Липаев, А. В. Любимов, Н. Любимова, М. Н. Мейчик, А. В. Оссовский, Вяч. Ниж. Пасхалов, М. Пекелис, Ц. Рация, А. А. Сергеев, И. Финдейзен, В. М. Фриче, С. М. Чемоданов, Д. А. Черномординов, А. Л. Шмудлер (Голландия), Л. В. Шульгин, Н. И. Шувалов, Н. С. Шерман, А. Ценовский, Цукерман.

Редактор:

СОВЕТ АССОЦИАЦИИ

ПРОЛЕТАРСКИХ МУЗЫКАНТОВ.

Ил. 1. Обложка журнала «Музыкальная новь», состав сотрудников (1924)

Большинство текстов тех деятелей, чьи молодые достижения были отмечены печатью РАПМовского стиля, сохранили его приметы и в позднейшие десятилетия, некоторые (принадлежащие, в частности, Л.Н. Лебединскому, М.В. Ковалю, Ц.С. Рацкой) — до последних прижизненных публикаций.

Именно в тот период сложилась особая каста «теоретиков» разного вида искусств, которые, находясь на коротком поводке у властных структур, в течение всей жизни занимались тем, что поучали, воспитывали, наставляли художников, в какую сторону идти и как писать¹³.

Карьера Келдыша с этой точки зрения нетипична; долгий путь, пройденный музыковедом — социальный, мировоззренческий, писательский, — привёл в результате к воплощению облика и типа высказывания подлинно академического учёного. Естественно, что при обращении к совокупности его текстов вырастает главный вопрос, волнующий аналитика.

Можно ли сейчас определить границу, откуда начался отход от «детской болезни левизны»¹⁴ в сторону того выдержанного объективистского языка, что прежде всего ассоциируется с манерой Келдыша-исследователя?

Для начала попытаемся пристальнее взглянуть на его ранние работы о «Стальном скаке» Прокофьева, печально известные ныне прежде всего благодаря демонстративной критической позиции автора¹⁵. Эти тексты являются удобным материалом для рассмотрения потому, что составляют своего рода персональный миницикл; больше в свои рапмовские годы Келдыш написал только о Мусоргском.

¹³ Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика XXI, 2010. С. 126.

¹⁴ «По молодости лет и я поддался некоторым характерным “завихрениям” тех бурных дней. Со временем эта “детская болезнь левизны” прошла, а вот зарядка от обилия художественных впечатлений, от “журнальных ошибок” сохранилась, по-видимому, на всю жизнь». См.: Юрий Келдыш. Беседа с Л. Григорьевым и Я. Платеком // Музыкальная жизнь. 1976. № 23. С. 6. Указанное выражение, впервые использованное в работе В.И. Ленина «Детская болезнь “левизны” в коммунизме» (1920), продолжает оставаться крылатым и в настоящее время.

¹⁵ Как известно, в результате этих и других полемических нападок «Стальной скак» не был тогда поставлен в России. См.: Поршнев И.Д. «Стальной скак» С.С. Прокофьева в СССР (1927–1932): история сценической (не)судьбы // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 2 (34). С. 8–35.

Три статьи о Прокофьеве

Первая публикация, названная «“Стальной скок” — С. Прокофьева», представляет собой рецензию на советскую премьеру сюиты по балету, прошедшую 27 мая 1928 года в Большом зале Московской консерватории. В тексте сохранены основные приметы РАПМовского стиля: риторический зачин («Благополучно пребывающий в эмиграции, удравший от революции, Прокофьев вдруг решил её воспеть. Что же из этого вышло?»), резкость характеристик и осуждение положительного отношения к сочинению организаторов концерта, «официальной» критики и публики. Однако даже здесь обращает внимание тяготение к объективности, выгодно отличающее высказывание Келдыша от оценок его соратников. Указывая, что «<...> “Стальной скок” не более, как издёвка, пасквиль на революцию», Келдыш тем не менее не мог отрицать, что смысловое наполнение балета во многом «списано с природы»:

Те уродливые явления, которые сопровождали революцию, взяты здесь как основное и единственное её содержание и преподнесены со свойственными Прокофьеву шутовскими изломами и сарказмом. Никакой борьбы, никакого пафоса нет и следа! Музыка схематична, бледна, утомительно однообразна в ритмическом отношении¹⁶.

Следующая рецензия — «“Прокофьевский” концерт Персимфанса», — изданная в январе или феврале 1929-го, подписана инициалами К. Ш., которые не примеряются ни к кому из работавших тогда музыкальных журналистов, кроме Келдыша. Статья продолжает яркие тематические линии предшествовавшего отклика: педалирование «сухости и надуманности произведения, давящего механистичностью своих ритмов и жёсткой монотонностью колорита»; назидательный посыл, выраженный в предшествовавшем тексте прямолинейно («Хороший урок автору “Шутов” — другой раз не братья за изображение революции»), а здесь — скорее опосредованно:

<...> Искусство бывает требовательнее мещанских вкусов и мстит безжалостно за всякую ложь <...>. Не удалось избежать этой мести и Прокофьеву¹⁷.

¹⁶ Келдыш Ю. В. «Стальной скок» — С. Прокофьева // Музыкальное образование. 1928. № 2. С. 46–47.

¹⁷ К. Ш. [Келдыш Ю. В.] «Прокофьевский» концерт Персимфанса // Пролетарский музыкант. 1929. № 1. С. 36.

И в целом манера высказывания во втором отклике более отстранённая; изредка она даже приближается к монохромной холодноватости партитуры «Скока» и почти не напоминает риторические выкрики первой публикации.

Однако самой зрелой из работ является, разумеется, третья: «Балет “Стальной скок” и его автор — Прокофьев» (лето 1929-го). Сложно представить, что полноценное исследование, отличающееся взвешенностью формулировок и ясностью структуры, написал консерваторский второкурсник.

В статье три больших раздела. В первом Келдыш, исходя из общей характеристики антиромантического направления, к которому относил музыку Прокофьева, начал со сравнений её с творчеством Стравинского этого периода — позитивных и дальновидных. Не углубляясь в пространное цитирование, стоит подчеркнуть тезис о прямом следовании Прокофьева за Стравинским, столь ясно сформулированный впервые в отечественной литературе и развёрнутый на материале «Петрушки» (1911) и «Сказки о шуте» (1921).

Контрастом к шумной, пёстрой толпе является здесь сам герой балета, петрушка с его страданиями и душевным надрывом <...> Деревянная кукла, марионетка оказалась наделённой переживаниями <...>. Прокофьев был, по существу, последователем <...> односторонним и поверхностным, воспринявшим только внешние черты стиля своего предшественника. «Психологический» петрушка Стравинского обращается у него в плоского, карикатурного шута. То, что лежит в основе этого произведения <...>, это — не юмор, а именно ш у т о в с т в о , стремление вызвать исключительно физиологический, беспредметный смех ¹⁸.

Вторая часть статьи посвящена собственно «Стальному скоку»; концепция автора оставлена без изменений, а его утверждения подкреплены конкретными примерами. Более всего возмущал Келдыша по-прежнему не выбор сюжета или персонажей, а их интерпретация сторонним, аэмоциональным и насмешливым наблюдателем. То, что было пережито очевидцами и участниками событий нередко тяжело и с кровью, здесь представало как поверхностная, местами действительно однообразная и, главное, необязательная пародия. В ней живое и механическое сливались в общем русле движения; люди обретали пластику автоматов, утрачивая человечность.

¹⁸ Келдыш Ю. В. Балет «Стальной скок» и его автор — Прокофьев // Пролетарский музыкант. 1929. № 6. С. 13–14. В цитатах здесь и далее сохранены особенности написания и графические выделения, принадлежащие авторам текстов либо редакторам изданий.

Потому неудивительно, что наиболее примечательный раздел третьей части, повествующей о конструктивистских влияниях, связывает данный стиль с идеологией фашизма. Связывает в буквальном понимании: в структуре текста имеется совершенно явный (и довольно чужеродный по отношению к обрамляющим фрагментам) композиционный переход — хронологически первый из тех, что на протяжении творческой жизни с возраставшим мастерством использовал Келдыш в своих работах.

Стравинский во Франции, Хиндемит в Германии, Казелла и Малипiero в Италии являются представителями и идеологами <...> чистого конструктивизма, причём в некоторых случаях это направление прямо связывает себя с известными политическими тенденциями. Так, Казелла в одной своей статье <...> говорит, что подобно основной политической тенденции наших дней, устанавливающей сильный государственный строй, в котором личность поступает своими правами в интересах общего, — крепкая, «объективная» музыкальная форма должна ограничить выражение личных переживаний. Это — откровенная идеология фашизма. Фашизм стремится обезличить, подавить человеческую индивидуальность, низводя её до уровня слепого орудия в руках высшего государственного авторитета¹⁹.

Отметим особенность, присущую научному мировоззрению специалистов поколения Келдыша, получавших нередко не только музыкальное, но и фундаментальное общее образование. Это масштабность восприятия культуры и жизни в целом, способствующая расширению поля для всевозможных ассоциаций. В данном случае музыкальная форма — вслед за Казеллой — сопоставлена с общественным устройством²⁰, а принцип отхода от функциональной гармонии (выражавшей индивидуальное гуманистическое начало) и тяготения к эмансипации диссонанса (как внеличностной структуры) — с изменениями в социальной психологии.

¹⁹ Келдыш Ю. В. Балет «Стальной скак» и его автор — Прокофьев. С. 18.

²⁰ В качестве подобного примера можно привести, в частности, высказывание Филипа Гершковича — явного антифашиста и уж точно не сталиниста: «Австро-Венгрия и Гитлер — это дорога от оперетты к крематорию. Когда венская оперетта умерла, потому что действительно жизнь стала для довоенных душ диаметральной противоположностью по отношению к доброму старому времени, тогда появился Гитлер». Характерно, что текст, откуда взята цитата, назван автором «Модуляция». (См.: Гершкович Ф. М. О музыке. Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания / Ред. А. К. Вустин. Предисл. Л. Д. Гофмана. М.: Композитор, 1991. С. 306).

Понятно, что на месте Прокофьева могли оказаться другие музыкальные современники. Опасное и быстрое осложнение политической ситуации в Европе этого периода закономерно обернулось реакцией не только в дипломатии, экономике, но и в осмыслении искусства. Порицание фашизма²¹ с начала 1930-х становилось необходимой принадлежностью в том числе и отечественных музыковедческих текстов. Келдыш был *первым*, кто воспринял и интерпретировал «носившиеся в воздухе» веяния. А в 1935-м Арнольд Альшванг в работе о мировоззрении Скрябина уже привычно связывал его с фашизмом (и тоже через переход-персоналию — Фридриха Ницше)²².

Три рассмотренные статьи Келдыша знаменуют три этапа подхода к предмету, стилистически оформленные словно тремя разными людьми. Можно ли назвать это возрастной эволюцией, преодолением «проблем роста»? Вряд ли. Скорее это смена масок, сознательная проба пера в сфере овладения разными стилями текста о музыке. В настоящих условиях приходится объявить это врождённой способностью, так как иных вариантов нет.

Наследие зрелости

В фондах РГАЛИ, Российского национального музея музыки, Российской национальной библиотеки, Московской консерватории сохранено немалое количество черновиков, принадлежащих нашим предшественникам. Келдыш — один из очень немногих коллег, от кого там не осталось подобных источников «промежуточного» характера. И это относится к периодам его творческой зрелости, что же говорить о начале карьеры. Никаких не то что эскизов, а даже упоминаний о процессах формирования авторского стиля нигде найти не удалось.

Поэтому эмпирическим материалом для исследования в данном случае являются прежде всего опубликованные работы,

21 Приступив к собиранию примеров трактовки образа фашиста как «главного врага» в театре, литературе, графике, я вовремя услышала доклад Дмитрия Брагинского о либретто «Золотого века», избавивший меня от дополнительных усилий. См. тезисы данного сообщения: *Брагинский Д. М.* Либретто балета «Золотой век» Шостаковича: от идеи до воплощения // Балет в музыкальном театре: история и современность = Ballet in Musical Theater: History and Present Time. Тезисы Междунар. науч. конференции 21–25 ноября 2022 / Ред.-сост. Н. В. Пилипенко, под ред. И. П. Сусидко, Н. В. Пилипенко. М.: РАМ, 2022. С. 45–46.

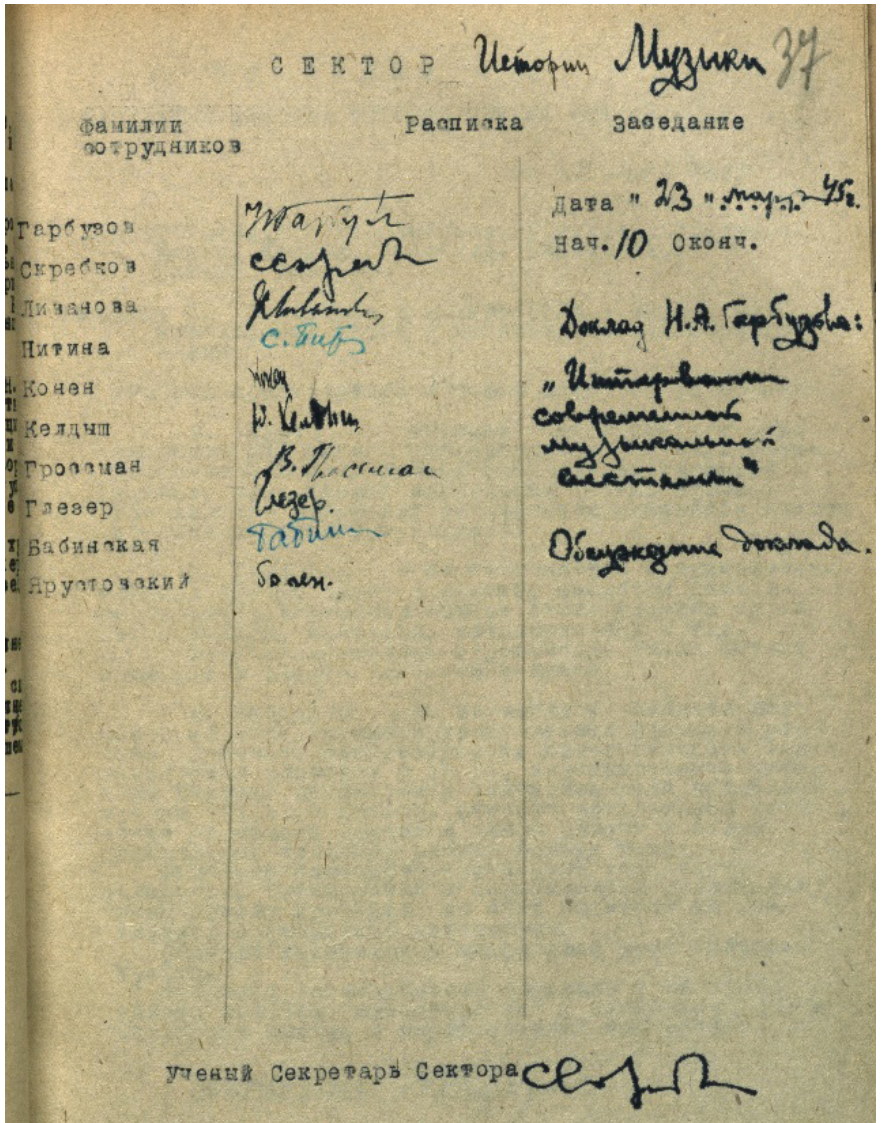
22 *Альшванг А. А.* Философские мотивы в творчестве Скрябина // Советская музыка. 1935. № 7–8. С. 25–26.

а из архивного корпуса — письменные рецензии на выступления коллег, зафиксированные устные реплики и рукописные правки, сохранившиеся в машинописных стенограммах и протоколах. Всё высказанное Келдышем по обыкновению рассматривается как совокупный текст, сформированный большим талантом и мощным волевым усилием. Основные стилиевые качества такого повествования сложились уже в молодости автора и в дальнейшем получили мастерскую огранку.

В конце 1944 года Келдыш пришёл в Институт истории искусств (ныне Государственный институт искусствознания) в качестве докторанта, так как в Московской консерватории, где он работал, не было ясности с приёмом к защите его двухтомной диссертации «Художественное мировоззрение В.В. Стасова». После успешной защиты, состоявшейся в институте 15 мая 1946-го, Келдыш был зачислен в штат сотрудников и сделал здесь большую и заслуженную научную карьеру.

В сфере компоновки исследовательских текстов прежде всего надо отметить переход учёного на иную жанровую ступень — к обобщающим фундаментальным трудам. И это не только обращение к учебникам и монографиям, но и *реформирование жанра научного обзора* как такового. По-видимому, он превратился в наиболее востребованный именно с лёгкой руки Келдыша: в этом жанре написаны обобщающие разделы во всех томах инициированных учёным капитальных изданий²³ и некоторые объёмные статьи «Музыкальной энциклопедии», где он был главным редактором.

Присущий данному жанру стиль изложения определить легче, чем назвать. Лежащая в его основе *логическая и функциональная связность* всех тематических компонентов нивелирует восприятие кульминаций и спадов: даже если они есть, то внутри композиции почти неощутимы, как не подготовленные предшествовавшим развитием. Такое «ячеистое» строение (тезис — связка-переход — тезис) не только позволяет «замкнуть» структуру, в которой сюжетное завершение чаще всего возвращает мысль к началу, но и приводит к качеству внешней однородности, гладкости вербальных рядов. Немалую роль играет здесь и неторопливый темп развёртывания рассуждений, не упускающий даже мелких аргументов и наблюдений, изложенных подряд, плавно, без отступлений и ритмических сбоек.



Ил. 3. Явочный лист одного из первых заседаний Сектора истории музыки, где присутствовал Келдыш (23 марта 1945)²⁴

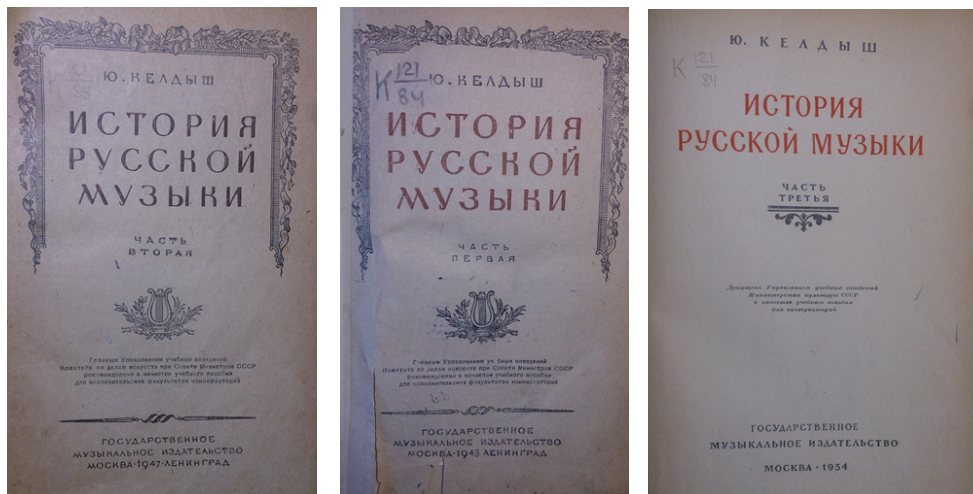
²⁴ РГАЛИ. Ф. 2465 (ВНИИ Истории Искусств АН СССР). Оп. 1. Ед. хр. 578. Протоколы заседаний сектора Истории музыки (30 ноября 1944–30 декабря 1946). Л. 37.

Манера высказывания Келдыша далека от поэтических изысков; ни его обзоры, ни большинство статей и монографий не в состоянии *рассказать историю*, которая являлась бы не набором взаимосвязанных утверждений, а повествованием, сформированным имманентными качествами явлений и событий. Такое повествование иногда развёртывается неожиданно не только для читателя, но и для автора, и органичность этого процесса порождает свежесть ощущения текста. Здесь же непоколебимая логичность, планомерность развития, имеющая в основе *одну и ту же модель независимо от того, о каком сюжете идёт речь*, мало стимулирует интерес художественного порядка. Анализировать такие тексты для профессионала полезнее, чем читать или просматривать без определённой цели. В результате нередко приходит осознание не только невозможности, но и несвоевременности использования данных работ для приобретения хотя бы минимального опыта, для усвоения основ добротного письма. И это есть главное свидетельство ключевой роли контекстных обстоятельств для формирования келдышевского стиля.

С научным методом Келдыша ассоциируются два имманентных качества — широта охвата материала и фантастическая работоспособность, которую не могли поколебать никакие сторонние обстоятельства. Издание первого фундаментального труда учёного — трёх томов «Истории русской музыки» — попало на тёмный период «вокруг» Постановления 1948-го, а центральный из этих томов (вторая половина XIX века) был написан в эвакуации по существу «в стол», так как работа над ним происходила согласно довоенному государственному заказу, который в войну пребывал в неясном статусе. В 1943 году, когда педагоги Саратовского отделения Московской консерватории начали возвращаться в столицу, подобный учебник был «перезаказан» бригаде под руководством К.А. Кузнецова, протезируемого В.Я. Шебалиным. Однако этот проект провалился — назначенный руководитель не смог собрать коллектив, составить внятный план исследования. Келдыш же, не обращая внимания на интриги, продолжал работать, и, возможно, именно то обстоятельство, что он мог себе позволить написать столь объёмную эпопею *самостоятельно, без привлечения соавторов*, привело к благополучному завершению труда. Он был в полном составе рекомендован Главным Управлением учебных заведений в качестве пособия для консерваторий.

Хронологически первым вышел тот самый второй том²⁵, затем — первый (от древности до творчества Даргомыжского), подписанный

25 Келдыш Ю.В. История русской музыки. Ч. II. Вторая половина XIX века. М.; Л.: ГМИ, 1947.



Ил. 4–6. Титульные листы изданных томов «Истории русской музыки»

в печать 25 марта 1948 года²⁶. Запущенный незадолго до того маховик порицаний и покаяний затронул и двухтомник: в декабре 1948-го в Московской консерватории было организовано обсуждение исследования с участием более чем двух десятков специалистов. Учебник, разумеется, был признан недостаточно идеологически выверенным. Однако уже спустя недолгий срок автор заявил третий том данного издания, доведённый до модернизма И.Ф. Стравинского и вышедший в 1954-м²⁷.

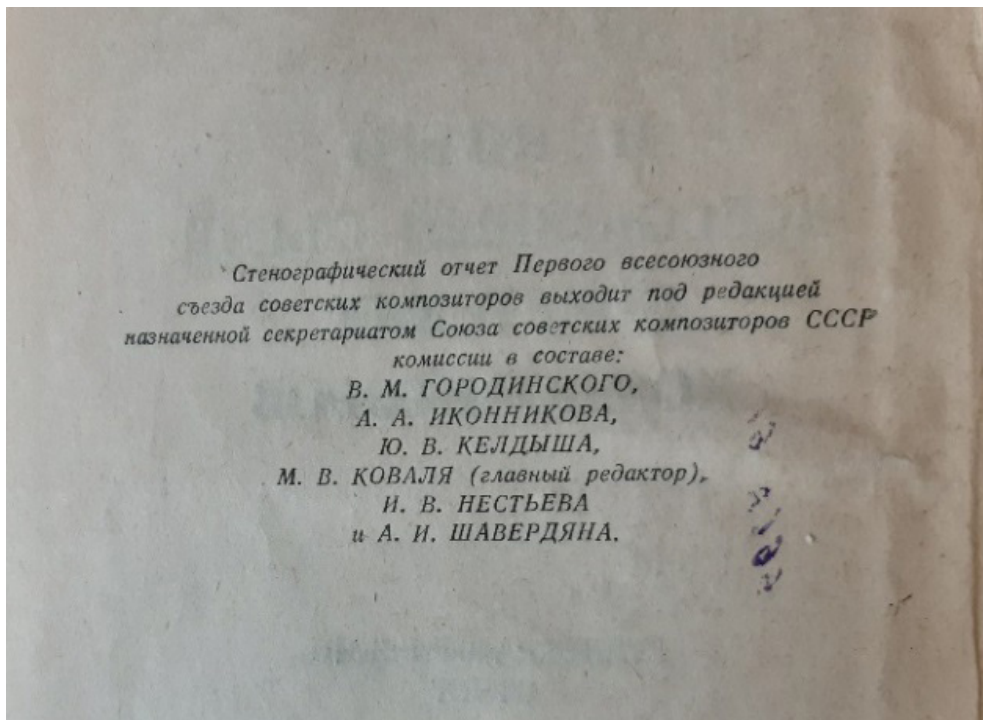
И в 1946-м, когда готовился к печати второй том, и в 1949-м, когда началась работа над третьим, Келдыш мог повременить, пропустить «острый период», отвлечься на другие исследования. Однако делать этого не стал, предпочтя «представительские акции» в поддержку собственной персоны.

В 1948–1949 годах мало какое крупное музыкально-общественное мероприятие столицы обходилось без Келдыша. Его участие в работе закрытых и открытых заседаний в Союзе композиторов и Московской консерватории, подготовка докладов и публикаций (в частности, речи Т.Н. Хренникова для выступления на собрании композиторов и музыковедов 18 февраля 1948 года²⁸), написание собственных

²⁶ Келдыш Ю.В. История русской музыки. Ч. I. М.; Л.: ГМИ, 1948.

²⁷ Келдыш Ю.В. История русской музыки. Ч. III. М.: ГМИ, 1954.

²⁸ Хренников Т.Н. За творчество, достойное советского народа // Советская музыка. 1948. № 1. С. 54–62.



Ил. 7. Издание Стенографического отчёта Первого всесоюзного съезда советских композиторов, оборот титульного листа (1948)

обличительных статей²⁹ обеспечило ту репутацию, которая и ныне мешает взглянуть отстранённо на профессиональные достижения учёного. Не только его РАПМовская молодость, но и коммунистическая зрелость сделали вполне достаточно для того, чтобы он смог войти в историю в качестве прежде всего не научного сотрудника, а идеолога, партийного функционера (по выражению Л.З. Корабельниковой, «государственного человека»³⁰).

Тексты устных высказываний Келдыша тех лет — последние РАПМовские сувениры в биографии, в которых демагогические передёргивания чередуются не только с серьёзными замечаниями, но

²⁹ Подробнее см.: Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. С. 313–390.

³⁰ Корабельникова Л.З. Научно-общественная деятельность Ю.В. Келдыша в контексте развития отечественного музыкознания // Юрий Всеволодович Келдыш. Воспоминания, исследования, материалы, документы / Ред.-сост. Н.И. Тетерина. М.: ГИИ, 2015. С. 22.

и с отвратительной фамильярностью. Критикуя, например, «индивидуальный стиль работы т. Шебалина», он определил его как

то самое сановничество, которое имело место в Оргкомитете среди верхушечной группы так называемых ведущих композиторов. <...> Он, правда, катался по Италии — это дело приятное — не знаю, было ли это настолько полезным и продуктивным³¹.

Перенос обвинительных реплик на личный, бытовой уровень в принципе характерен для такого рода сборищ, объединявших представителей в том числе и низших сословий страны. Но ведь Келдыш к ним никогда не принадлежал. Словесные эскапады, возможно, набросанные им перед произнесением, маркировали очередную маску — ближайшую родственницу тех, что воодушевляли тексты 1920-х.

По-видимому, именно по второй половине 1940-х пролегла та граница, с двух сторон от которой пока соседствовали стили резких публицистических выступлений «на злобу дня» — и фундаментальных исторических исследований, создаваемых «для вечности». И сколь бы контрастными ни были две эти группы, стилевые взаимовлияния, конечно, не могли не происходить³².

Другое дело, что РАПМовские высказывания Келдыша отражали его позицию и, обличая, оставались продуктом творческой игры, вдохновлённой, судя по всему, не исканием меркантильных выгод. В работах послевоенных лет поиск подобной позиции представляется бессмысленным. Вплоть до середины 1960-х, до поздней оттепели, тексты учёного не могут обеспечить однозначное ощущение искренности или фальши даже на относительно коротких отрезках.

Безапелляционность тона, обращение к военной лексике несомненно принадлежат стратегии защиты, так как в конце 1940-х автору, достигшему весомого общественного статуса, уже было что защищать. К тому же направлению можно отнести и подчёркнутую стилевую выдержанность, сухость, «нехудожественность». Такая броня лучше многих иных доказательств демонстрирует *способность держать удар*, опирающуюся на убеждённость Келдыша в собственной профессиональной необходимости, но главное — на его писательский

³¹ Цит. по: Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. С. 315.

³² Из трёх томов «Истории русской музыки» наибольшей резкостью тона отличается финальный (1954). Имеет смысл сравнить риторику и выразительную лексику следующих текстов: Келдыш Ю. В. Порочные методы работы Московской консерватории // Советское искусство. 1948. № 9 (1097), 28 февраля. С. 3; Келдыш Ю. В. И. Ф. Стравинский и музыкальный модернизм // Келдыш Ю. В. История русской музыки. Ч. III. М.: ГМИ, 1954. С. 481-501.

атлетизм, который оказался в состоянии пережить изощрённую авторскую демагогию, сторонние нападки и правки и всё равно оставался достижением очень высокого класса.

Нельзя не отметить, что эту полезную способность, помимо других обстоятельств, воспитывало общение с ближайшими коллегами. Положение инициатора и главного редактора фундаментальных серий, создававшихся в Институте истории искусств, обеспечило Келдышу почётную обязанность написания обобщающих разделов для этих трудов. В частности, в рукописи первого тома «Истории русской советской музыки» учёному принадлежали две вводные главы; вторая из них — «Советская музыка в период реконструкции (1926–1929 г.г.)», — повествовала о событиях, которые хорошо помнил не только автор, но и его рецензенты, во время обсуждения (1951) высказавшиеся прямо и недвусмысленно.

С. С. СКРЕБКОВ: <...> Только после того, как показаны <...> положительные моменты [деятельности], делается переход к очень серьёзному разному Ассоциации пролетарских музыкантов. Но, товарищи (я воспользуюсь термином, который фигурирует в замечаниях Юрия Всеволодовича), это и есть объективистское изложение. Сначала положительное, а потом отрицательное. Ну а в целом? В основном, что это такое? Надо дать целостную характеристику. После слов о стремлении противопоставить себя формалистам, сколько бы ни осуществлялся дальше разнос этой организации, всё же у читателя создаётся впечатление, что в основном эта Ассоциация задумана была правильно, что она начала свою деятельность правильно, что у неё были только ошибки, которые затем разрослись и увеличились, пока она не была ликвидирована. Так историю писать нельзя. <...> Я возражаю в основном против компоновки материала, против этой двусмысленности, которая здесь возникает и даёт основание читателю самому приходить к выводам, которые (хотел бы думать) никак не желательны <...> для Юрия Всеволодовича <...>³³

Т. Н. ЛИВАНОВА: <...> РАПМ всё время приbedняется. <...> Автор избирает такие формулировки: организация была малочисленная, значение её было несущественно <...>. «Деятельность РАПМ в этот период ограничивалась очень узкими рамками. По существу она представляла собой небольшой замкнутый кружок, оторванный от большой реальной музыкальной практики». Такое подчёркивание узости РАПМ'a оставляет читателя при убеждении, что эта организация и не могла сильно воздействовать — следовательно, её ошибки и промахи не имели никакого резонанса и не следует об этом думать. Но всё-таки «Пролетарский музыкант» существовал и это был собственный орган

33 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 595. Стенограммы заседаний сектора Истории музыки (3 сентября — 17 декабря 1951). Л. 10–11. Стенограмма от 3 сентября 1951 г. Машинопись.

[Ассоциации], которым некоторых крепко били по голове. В связи с чем у нас такая организация могла возникнуть, какие взгляды она выражала. Об АСМ'е есть политическая квалификация, а о РАПМ'е нет³⁴.

Показательно, что в процессе той дискуссии определилось перспективное противоречие взглядов на не такие уж давние события. Критикам Келдыша возражала Софья Левит (1910–1968) — учёный секретарь Сектора истории музыки.

<...> Когда мы обсуждали главу Тамары Николаевны [Ливановой «Музыкальная культура 1929–1934 г.г.», отметили, что там не хватает того, что есть в предыдущих главах <...> В главе показана, главным образом, борьба групп РАПМ и АСМ <...> там слишком много этому уделено внимания и не всегда справедливо, например, в оценке тех или других представителей, того же самого Келдыша — получается впечатление, что он выступал с вульгарно-социологическими речами, статьями и докладами и нет настоящего впечатления о том пути, который проделал советский музыковед. Прочтя главу, кажется, что он остался таким же заблудившимся человеком, который не выправился, что это не ведущий музыковед, а такой же, каким он был раньше.

/ Т. Н. ЛИВАНОВА: О будущем-то ещё не писали /.

Всё-таки нужно сделать какую-то сноску, хотя бы.

Когда мы говорим о РАПМ'е, Сергей Сергеевич [Скребок] требует, чтобы сразу была дана уничтожающая характеристика <...>. Это неправильно. Всё же даже в постановлении ЦК партии сказано, что РАПМ играл свою положительную роль. И действительно было время, когда он такую роль играл³⁵.

Процесс возникновения «Истории русской советской музыки» в принципе не мог быть безопасным для её создателей. Прямой предшественник многотомника — коллективный труд «30 лет советской музыки», готовившийся тем же сектором института к юбилейному 1947 году, — так и не увидел свет. Чуть-чуть промедлили с изданием, и события начала 1948-го перечеркнули усилия специалистов. Было принято решение посвятить тот же 1948-й фундаментальной переработке текста, причём она осуществлялась, как все подобные переработки, разумеется, сверх плана, словно опиралась не на официальное выражение государственного курса, а на скрытые кулуарные договорённости.

³⁴ Там же. Л. 20–21.

³⁵ Там же. Л. 26–28.

- 1 -

История советской русской музыки.

Том 1-й.

Советская русская музыка от 1917 г. по 1932 г.

Введение.

Глава I. Мировое значение русской музыки и основные этапы ее исторического развития. (Автор *М. В. Келдыш*) стр. *1.*

Глава II. Советская русская музыкальная культура в 1917-1920 г.г. (Период проведения великой Октябрьской Социалистической революции, период иностранной военной интервенции и гражданской войны). (Автор *М. В. Келдыш*). стр. *2.*

Глава III. Советская русская музыкальная культура от 1921 г. до 1932г. (от перехода к мирному строительству до развернутого наступления социализма по всему фронту, до Постановления ЦК ВКП/б/ от 23/IV-1932 года). (Автор *Келдыш*). стр. *18.*

Глава IV. Песенно-хоровое творчество и развитие массовой песни от 1921 г. до 1932 года. (Автор *В. А. Гроссман*), *Иростр.* стр. *29.*
Томонов В. В.

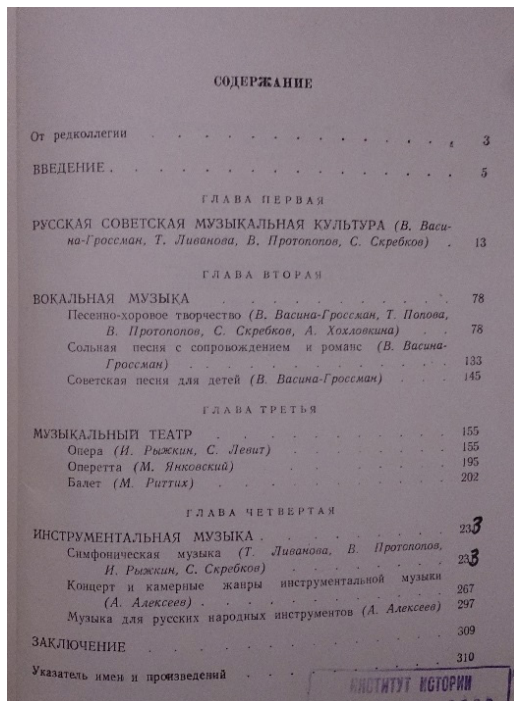
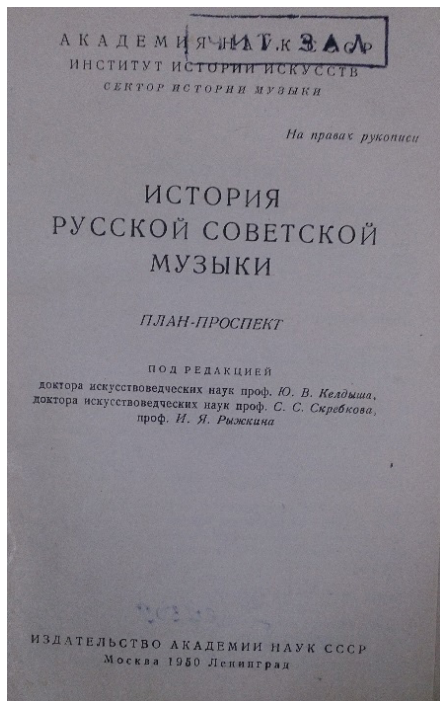
Глава V. Монументальные жанры музыкального творчества (опера, балет, симфония, оратория) от 1921 до 1932 г.). стр. *32.*
Ливанова, Рахманинов, Сидоров
Том 2-й. (*Руттик*) (*Хохловский*)

Советская русская музыка от 1932 г. до 1941 года.

Глава VI. Советская русская музыкальная культура от 1932г. до 1941г. (До начала Великой Отечественной войны). Выдвижение вопроса о социалистическом реализме, как о творческом методе советского искусства и, в частности, советской музыки. *Келдыш* стр. *40.*
Резман

Глава VII. Музыкальное творчество в музыкально-театральной области (опера, балет, оперетта) от 1932г. до 1941г. стр. *51.*
Козьмин, Рахманинов, Ливанов
Руттик

Ил. 8. Рукопись предварительного плана-проспекта первого тома «Истории русской советской музыки» (1949)³⁶



Ил. 9. Титульный лист издания плана-проспекта «Истории русской советской музыки» (1950)
Ил. 10. Содержание издания первого тома «Истории русской советской музыки» (1956)

Тексты «Истории русской советской музыки», проект которой был утверждён летом 1949-го, приходилось писать заново почти целиком. К осени 1950-го появился план-проспект³⁷, к декабрю была подготовлена рукопись первого выпуска, затем обсуждаемая и переделываемая неоднократно. Трёхтомник, в процессе работы превратившийся в четырёхтомник, вышел постепенно за восемь оттепельных лет (1956–1963), оставшись рукотворным памятником не только своему времени, но и упорству, находчивости, острому интеллекту, писательскому мастерству авторов.

³⁷ История русской советской музыки. План-проспект / Под ред. Ю. В. Келдыша, С. С. Скребкова, И. Я. Рыжкина. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950.

Правда, никаких разделов, написанных Келдышем — одним из инициаторов издания, — в нём в итоге не осталось³⁸. Тем не менее учёный принял активное участие в продвижении труда, которого с нетерпением ждала творческая и научная общественность.

Выводы из описанной полемики, разумеется, были сделаны каждой из сторон. Спустя два с лишним месяца после данного обсуждения Ливанова опубликовала очень резкую статью «Советские музыковеды и советская музыка», где впервые за десятилетия существования того и другого вынесла внутрицеховую проблематику на суд обширной читательской аудитории³⁹. Статья, вышедшая вне какого-либо предварительного редакционного рецензирования, получила полностью отрицательную оценку институтских коллег исследователя⁴⁰.

Одиннадцатью годами позднее для первого тома «Истории музыки народов СССР» (1917–1932) Келдыш также написал вступительные разделы и при их обсуждении неоднократно подчёркивал сохранившиеся противоречия внутри авторского коллектива.

Мы постарались с новых позиций подойти к ряду моментов борьбы [19]20-х годов. Мы стремились прежде всего отойти от схематической концепции, которая

³⁸ Судя по текстам, дожившим до печати, критическая точка зрения Ливановой и Скребкова тогда возобладала. «<...> В общей линии журнала [«Пролетарский музыкант»] (определявшейся прежде всего статьями руководителя РАПМ Л. Лебединского и её активных деятелей Ю. Келдыша, Д. Житомирского, В. Белого, Б. Штейнпресса и других) сказались порочные стороны рапмовской программы. РАПМ проявляла исключительную нетерпимость ко всем, кто не входил в Ассоциацию, даже к так называемым “попутчикам”, в высшей степени пренебрежительно относясь к виднейшим советским композиторам и исполнителям. РАПМ проявляла необычайную узость и ошибочность взглядов в постановке и других теоретических и творческих проблем <...>». (См.: *Васина-Гроссман В. А., Ливанова Т.Н., Протопопов В.В., Скребков С.С.* Русская советская музыкальная культура // История русской советской музыки. Т. 1: 1917–1934 / Отв. ред. Д.Б. Кабалевский. М.: ГМИ, 1956. Гл. 1. С. 38, 66).

³⁹ *Ливанова Т.Н.* Советские музыковеды и советская музыка // Советская музыка. 1951. № 11. С. 17–27.

⁴⁰ Обсуждению данной статьи была посвящена часть заседания Сектора истории музыки 17 декабря 1951 г. Присутствовало девять сотрудников — заведующий Сектором Д.Б. Кабалевский, А.Д. Алексеев, В.А. Васина-Гроссман, Н.А. Гарбузов, Ю.В. Келдыш, О.Е. Левашева, С.С. Скребков, Н.В. Туманина, С.И. Левит. Все они высказались критически, и только то обстоятельство, что сама Ливанова пропустила это заседание по болезни, удержало её коллег от ещё более резких замечаний. Стенограммы почти всех выступлений (машинопись) затем подверглись рукописной правке и были подписаны выступавшими (автографы). (См.: РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 595. Л. 100–148).

исходила не от существа идейной борьбы в искусстве, а из борьбы отдельных организаций и групп. В выступлениях ряда ораторов, не участвовавших в нашем труде, прозвучала тенденция такой всеобщей реабилитации, полного отказа от всякой критики по отношению к любым начинаниям [19]20-х годов, полного отказа от критических оценок модернистских влияний. Как мне кажется, эти выступления были одним из проявлений той ревизионистской тенденции, которая как раз в этот момент, к концу прошлого года, достигла кульминации и не только в музыкальной области, но вообще в художественной жизни. Я думаю, что в свете событий последних месяцев, в свете того, что говорилось на встречах руководителей партии и правительства с художественной интеллигенцией⁴¹, наконец, на только что закончившемся пленуме ЦК⁴², вопросы эти становятся уже достаточно ясными. Мы и тогда не могли согласиться с этой установкой на абсолютную, универсальную реабилитацию <...>⁴³

Оперативное применение дипломатических жестов — «перевода стрелок» в сторону некритически настроенных коллег, расширения проблемного поля за счёт привлечения «модернизма», апелляции к смене властных настроений, — разумеется, обнаруживает давно отточенный навык понятийного манипулирования, не утраченный с годами; проявление всё той же защитной стратегии.

Конечно, времена изменились; разделы Келдыша, хотя и после убийственной редактуры, выжили и были опубликованы⁴⁴, а первый том издания, по свидетельству очевидца, «расхватили мгновенно»⁴⁵.

Келдыш боролся не только за свои собственные тексты; он в принципе был уверен, что такой труд необходим и актуален. Терпение и умение «сохранять дыхание до финиша» — думается, производные как выдающегося честолюбия учёного, так и его редкой способности

⁴¹ Келдыш имел в виду ныне печально известные события — встречи членов Политбюро во главе с Н.С. Хрущёвым с представителями творческой элиты страны 17 декабря 1962 г. в 12-00 в Доме приёмов ЦК и 7 марта 1963 г. в Кремле.

⁴² Имеется в виду Пленум ЦК КПСС, прошедший 18–21 июня 1963 г. В последний день его работы состоялось и заседание в Институте, где высказывался Келдыш.

⁴³ РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 95. Стенограммы заседаний Учёного совета (26 апреля — 28 июня 1963). Л. 198, 199. Машинопись.

⁴⁴ *Келдыш Ю.В.* Советское музыкальное строительство в первые годы после Октября; Пути развития советской музыкальной культуры в 20-х и начале 30-х годов; Заключение // История музыки народов СССР / Отв. ред. Ю.В. Келдыш. Т. I. 1917–1932. М.: Музыка, 1966. Ч. I. Гл. 1. С. 43–81; Ч. II. Гл. 1. С. 138–230, 424–447.

⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 167. Стенограммы заседаний Учёного совета (10–17 апреля 1969). Л. 64. Машинопись. Реплика принадлежит музыковеду Я.М. Гиришману (1913–1990), одному из внешних рецензентов IV тома той же серии.

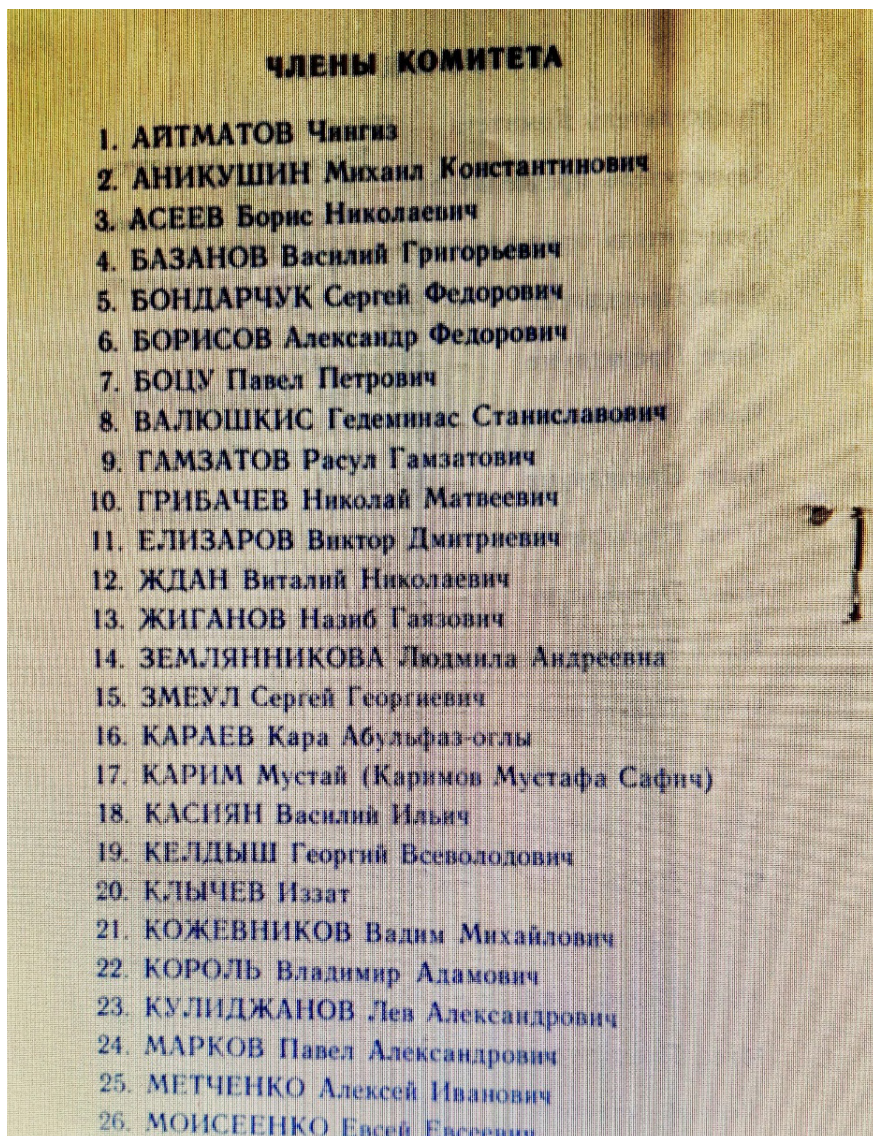
слушать будущее. Имманентным качеством исследователя, присущим ему с молодых лет, было ощущение своевременности (или несвоевременности) возникновения тех или иных проектов, степени их востребованности, то есть, говоря проще, колебаний научной конъюнктуры. Все без исключения инициированные Келдышем фундаментальные издания становились бестселлерами, и многие не утратили этот статус до нынешних времён.

Карьера

О Келдыше — заведующем Сектором истории музыки Института истории искусств (1961–1974) — существует ряд свидетельств однозначно положительного характера. Они, впрочем, относятся ко временам «вегетарианским», когда от руководителей разных рангов уже не требовалось жёстко выдерживать прямую и однозначную «линию партии». Однако список должностей и общественных обязанностей Келдыша начинается много ранее — с 1946 года. насыщенность этого списка убеждает в том, что его герой хотел и умел руководить: намечать фундаментальные проблемы, распределять обязанности, указывать на недостатки, свободно входить в кабинеты вышестоявших лиц — и не отказывался от соответствующих предложений. Однако попытка уточнить даты и факты привела пока лишь к промежуточному результату: некоторые из них не удаётся подтвердить в итоге обращения к документам.

Список должностей и общественных обязанностей Келдыша

Заведующий кафедрой истории русской музыки Московской консерватории (1946–1949, май 1957–1959),
 член Учёного совета Института истории искусств (1947–1949) = ВНИИ искусствознания (1961–1970),
 секретарь правления Союза композиторов СССР (1949–1950(?), 1974–1984),
 член Главной редакции Большой Советской Энциклопедии (с 1949) и её Учёного совета (с 1957),
 заместитель директора (1950–1954), затем директор (1955–1957) Государственного научно-исследовательского института театра и музыки (ныне Российский институт истории искусств, РИИИ),
 Председатель комиссии по музыковедению и член Президиума ВАК (сентябрь 1956–1965),
 главный редактор журнала «Советская музыка» (сентябрь 1957–1961),
 заведующий Сектором истории музыки народов СССР ВНИИ искусствознания (январь 1961–1974),



Илл. 11. Список членов Комитета по Ленинским и Государственным премиям, первая страница (1973)⁴⁶

⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2916 (Комитет по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, 1956–1992). Оп. 2. Ед. хр. 704. Списки членов Комитета (1973). Л. 2 об.

председатель Диссертационного совета Института по музыкальному искусству, присуждавшего учёные степени кандидата искусствоведения (1970–1975), председатель Музыкальной секции Учёного совета Института (1971–1975), затем Специализированного совета по музыкальному искусству (1975–1977), председатель Музыкальной секции «Совета по координации научно-исследовательских работ в области искусствознания» Министерства культуры СССР (1971–1979), член Комитета по Ленинским и Государственным премиям при Совете Министров СССР (1971–1980), заместитель председателя «Экспертного совета по филологии и искусствознанию» ВАК (с 1975), ответственный редактор «Истории музыки народов СССР» (в 6 кн., в 7 т., 1970–1974), главный редактор серии «Памятники русского музыкального искусства» (в 12 вып., 1972–1997), «Музыкальной энциклопедии» (в 6 т., 1973–1982) и «Музыкального энциклопедического словаря» (1990), «Истории русской музыки в десяти томах» (т. 1–10 и 10Б, 1983–2004), координатор большинства изданий ВНИИ искусствознания по истории музыки.

В биографиях Келдыша в лучшем случае находятся даты его вступления в те или иные должности, однако подавляющее большинство дат *выхода* из них отсутствует в любых источниках. С одной стороны, так происходит потому, что документальная биографическая база в данном случае недоступна, как и неизданные научные тексты. Но с другой стороны здесь можно отметить проявление мировоззренческой позиции, к административным перемещениям имеющей отношение скорее опосредованное. Келдыш, как и большинство чиновников — представителей его поколения, привык быть *назначаемым*, что демонстрировало возрастание уровня доверия и почёта. Вряд ли учёного освобождали от различного руководства из-за неудовлетворительной работы; тем не менее многие свидетельства о завершении им части должностных обязательств принадлежат не ему самому, а его коллегам.

Сомнения в том, что всё это он успевал осуществлять физически, остались бы беспочвенными, если бы не устные воспоминания консерваторской профессуры и, наконец, не письменно зафиксированные свидетельства Тамары Ливановой. Последние особенно ценны, так как Ливанова неоднократно бывала при Келдыше-начальнике заместителем — в частности, в Экспертном совете ВАК (с 1975) и в Музыкальной секции Координационного совета по искусствознанию (с 1971). Ливанова вспоминала:

<...> Келдыш по сию пору [1979] ни разу не принимал участия в работе Совета [ВАК] и за всё пришлось в дальнейшем отдуваться немногим экспертам. Дело

даже не в объёме труда, а в самом методе работы <...> лишённом коллективного начала. С 1975 года доньне Келдыша не освобождают от должности зам[естителя] председателя и, таким образом, на бумаге музыка в Экспертном совете будто бы отлично представлена⁴⁷.

Председателем секции [Координационного совета] числился Келдыш, его заместителями — Вл. В. Протопопов и я. Не помню, чтобы мы трое когда-либо действовали в этих функциях! В дальнейшем музыковедческие дела Совета всегда падали на меня, а Келдыша я там так никогда и не видала⁴⁸. Последняя сессия координационного Совета проходила в мае 1979 года. Нам предварительно вручили огромный сводный план работ на 1981–1985 годы по стране (исключая Академии Наук), который мы в общих чертах и обсудили, признав, что над ним ещё много надо работать. Не будучи членом президиума, я не обязана была делать всё это, но Келдыш, недавно выздоровевший, как обычно, уклонился. Пришлось мне потом засесть, пересмотреть весь план по своей специальности (227 названий), оценить каждый его раздел, выдвинуть на главное место часть работ, «задвинуть» или снять с мотивировкой другие, убрать дублирование, исправить ошибки... Никто, как мне затем сказали, так капитально не пересмотрел план по своей специальности. Долго ещё я буду трудиться за Келдыша?!⁴⁹

1970-е стали для учёного временем «собираия камней»; обилие назначений он воспринимал тогда, по-видимому, в качестве почёт-ного отличия, а не побуждения к действию.

Уже ко второй половине 1960-х Келдыш устал от разнонаправленного руководства в стенах Института истории искусств. Обязательное участие в непрерывающихся коллективных изданиях, бесконечные призывы администрации работать «по утверждённому плану» и не соваться туда с текстами, интересными только авторам, а не Министерству⁵⁰; обилие обсуждений, заседаний, совещаний и эксплуатация

⁴⁷ Российский национальный музей музыки (РНММ). Ф. 194 (Ливанова Т.Н.) № 1754-в. Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 3. Л. 1051, 1053. Авторизованная машинопись.

⁴⁸ Там же. Л. 1176, 1177.

⁴⁹ Там же. Л. 1194.

⁵⁰ В частности, 4 ноября 1960 года (а вовсе не во времена расцвета идеологического диктата) тогдашний исполняющий обязанности директора Б.М. Ярустовский, выступая на заседании Учёного совета, озвучил следующее руководство к действию: «В Ин[ститу]те должны создаваться те монографии, которые требуют коллективной мысли и имени Ин[ститу]та. <...> Оплата листажа государству обходится гораздо больше в условиях нашего Ин[ститу]та, чем путём личных договорённостей между издательством и автором. <...> Сочетание профессионализма и комплексности это важнейший принцип нашей работы и один из главнейших факторов структуры нашего Института. <...> Секторá в общем создаются вокруг основных ведущих работ плана». (См.:

дирекцией прежде всего организаторских способностей Келдыша поколебали даже эту железную натуру, привыкшую подчиняться давно установленным правилам.

В апреле 1966 года, в процессе переизбрания на должность на следующий срок, Келдыш попросил освободить его от заведования Сектором истории музыки народов СССР; соответственное высказывание оставляет ощущение, что и в целом от работы в Институте учёный тоже планировал отдохнуть.

<...> «Историю русской музыки» мы писать не можем; всё время сотрудников перебрасывают на другие задачи, которые признаются более актуальными. У меня создаётся такое положение, что я занимаюсь всё время не моими книгами, потому что основная моя отрасль — русская музыка второй половины XIX в. и начала XX в., — с этого я начинал свою научную деятельность, здесь я чувствую себя наиболее уверенно, но уже много лет я ни одной работы, посвящённой этой эпохе, не мог написать, потому что занимался всё время другими задачами. <...> Я был бы очень благодарен, если бы Учёный совет и руководство *Института* нашли бы возможным меня освободить от дальнейшей работы по руководству сектором. Хочу напомнить, что мне остаётся около полутора лет до пенсионного возраста, когда человек получает возможность если не идти на отдых, то во всяком случае заниматься тем, что ему по душе. Я надеюсь, что когда мне стукнет 60 лет, я смогу приступить к оформлению любимых тем, а у меня сейчас желание написать ряд монографий, которых от меня ждёт и издательство <...>. Я боюсь, что это не совпадёт опять же с теми задачами, которые будут стоять перед сектором. <...> Думаю, что было бы справедливо и гуманно по отношению ко мне, если бы переизбрание было бы действительно переизбранием⁵¹.

Конечно, выступавшего сразу забросали комплиментами, вынудив остаться в должности. Однако представители дирекции всё-таки сделали выводы: поздняя келдышевская монография о Рахманинове, объёмные разделы по истории русской музыки, чудесное явление одноимённого 10-томника⁵² и 12-томной серии «Памятники рус-

РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 376. Стенограммы заседаний Учёного совета (7 октября — 4 ноября 1960). Л. 106, 109, 112. Машинопись). Приведённый пример не уникален — в подобном стиле почти каждый год в процессе обсуждения общих планов и отчётов высказывались представители институтской администрации.

⁵¹ РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 127. Стенограммы заседаний Учёного совета (7–21 апреля 1966). Л. 24–26. Стенограмма от 7 апреля 1966 г. Машинопись.

⁵² О резонансе этого издания см.: Значительный, фундаментальный труд [«История русской музыки»] // Советская музыка. 1991. № 3. С. 74–85.

ского музыкального искусства»⁵³ — плоды усилий, направленных на поиски компромисса между коллективным и индивидуальным, общественным и личным.

В октябре 1977 года в Институте праздновался 70-летний юбилей учёного. Как писала Ливанова,

все его заслуги были отмечены <...> ничто из сделанного не прошло незамеченным: ему воздали, так сказать, сполна — словесно. Он же ждал чего-нибудь более осязаемого — почётного звания или иных наград. Не было <...>⁵⁴.

Четырьмя годами позднее Келдыша выдвинули в члены-корреспонденты Академии наук по отделению истории, однако академики не поддержали его кандидатуру в учреждении, где президентом ещё недавно (1961–1975) был его выдающийся младший брат⁵⁵.

Вряд ли это сильно расстроило исследователя: свои поздние годы он наконец-то смог посвятить изысканиям, к которым давно стремился. Когда-то в другой жизни (1948) Келдыш бросил с трибуны: «<...> Будущее не за Рахманиновым, а за искусством социалистического реализма»⁵⁶. Пользуясь плакатной риторикой учёного, стоит констатировать, что будущее «наказало» резонёра: отвергая статусную должность в Институте, он надеялся воплотить давно лелеемый замысел поздних лет — книгу о Рахманинове, вышедшую в 1973-м. И в принципе этот композитор, по-видимому, стал символично последним, волновавшим зрелого мастера.

Закатное

В единственном интервью Келдыша (1976) названы «наиболее существенные» среди его книг:

⁵³ Об этой серии см.: *Лебедева-Емелина А. В.* «Памятники русского музыкального искусства»: история проекта // *Искусство музыки: теория и история.* 2021. № 25. С. 140–159.

⁵⁴ РНММ. Ф. 194. № 1754-в. Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 3. Л. 1197.

⁵⁵ Келдыш Мстислав Всеволодович (1911–1978) — из семи братьев и сестёр Келдышей наиболее известный и титулованный: выдающийся математик, аэромеханик, один из основоположников советской космической программы. Вехи его биографии, многочисленные звания и награды подробно перечислены и описаны в Википедии (<https://goo.su/NzM7si>, дата обращения 20.11.2024).

⁵⁶ Цит. по: *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. С. 376.

— «Русская музыка XVIII века» и «Рахманинов и его время». Работы разные и темы разные. В книге о музыке XVIII века, естественно, преобладает исторический интерес, ну а книгу о Рахманинове я писал с редким увлечением, как говорится, с душой. Не знаю, ощущает ли это читатель...⁵⁷

В декабре 1948-го, выдержав тяжкое, хотя и не полностью разгромное, обсуждение двух томов «Истории русской музыки», Келдыш констатировал:

Учебник у меня не получился. Получилась книга, которая, вероятно, может быть использована в качестве учебного пособия⁵⁸.

Тогда это высказывание, скорее всего, воспринималось как самокритика — ведь нужен (и заказан изначально) был именно учебник. Хотел ли автор написать *книгу для чтения*, имея в голове некую её идеальную модель, уже не узнать. Однако положительным, хотя и косвенным, ответом на этот вопрос может служить явление монографии «Музыка XVIII века» (1965).

Сквозной просмотр стенограмм и протоколов, содержащих различные обсуждения научных трудов наших предшественников, приводит к выводу, что в осмыслении истории отечественной музыки не «профессиональный» XIX век и даже не «революционный» XX (с его пресловутой РАПМ) удостоились наиболее противоречивых оценок, а именно XVIII. Процесс был запущен, когда в разгаре мрачных событий (1938) вышла диссертация Ливановой, где с молодой силой темперамента утверждалась концепция влияния западного искусства на русское⁵⁹. Спустя 17 лет, игнорируя некоторое потепление атмосферы, отдельные рецензенты требовали от автора «сказать о былых ошибках и дать им соответственную квалификацию»⁶⁰.

Несмотря на сражения, разворачивавшиеся вокруг очень сильных текстов двух чрезвычайно лояльных к политике партии специалистов, изучение культуры XVIII столетия не отпугивало, а, напротив, привлекало внимание учёных. О развитии тенденции можно судить

⁵⁷ Юрий Келдыш. Беседа с Л. Григорьевым и Я. Платеком. С. 7.

⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 658 (Московская государственная консерватория). Оп. 18. Ед. хр. 509. Стенограммы обсуждений учебника Ю.В. Келдыша «История русской музыки», т. II (10 и 17 декабря 1948). Л. 88 об. Машинопись.

⁵⁹ Ливанова Т.Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры (XVII–XVIII вв.). М.: Искусство, 1938. Вып. I.

⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 604. Стенограмма обсуждения книги Т.Н. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII в. [в её связях с литературой, театром и бытом, 1952]». Ч. I (28 февраля 1955). Л. 124. Машинопись.

по наличию работ, которые обсуждались в Институте, хотя не все они были завершены или изданы сразу. Это «Русская хоровая музыка XVII–XVIII в.в.» С.С. Скребкова (1948–1958)⁶¹, диссертация С.Н. Пятиной «Канты XVIII в.» («Русская бытовая музыкально-поэтическая культура XVIII в.», заявлена в 1948 в качестве темы, но не написана), диссертация Б.Л. Вольмана «Русское нотопечатание XVIII в.» (1955)⁶², коллективный труд «История русской музыкальной культуры XVII–XVIII вв.» (заявлен в 1959), более локальные материалы В.Э. Фермана, О.Е. Левашевой, А.Д. Алексеева.

На этом фоне возникновение келдышевского исследования представляется по меньшей мере несвоевременным в русле закономерно-поступательного движения научного знания. Однако это именно тот случай, когда текст как таковой искупает издержки возможных «повторов» или «общих мест».

Из всех монографий Келдыша «Русская музыка XVIII века» — наиболее органичная, стилистически прозрачная, легко и ненавязчиво повествовательная. Огромные массивы данных, которыми оперировал учёный, не подавляют воображение, как в двухтомнике Ливановой, где собраны в отдельные разделы подлинные тексты эпохи. У Келдыша различные сведения вплетены в общую ткань, изложение наконец-то свободно от происков идейности и бесконечных «прений сторон» («с одной...», «с другой...»), и да, здесь *рассказана история* — с тактом, изяществом, временами с мягкой иронией и едва ощутимой ностальгией, которых вряд ли ожидает знакомый с автором читатель, и тем неотразимее они действуют.

Изложение плавное, монолитное; поиски ярких тезисов для цитат не могут увенчаться безоговорочным успехом. Поэтому закономерно, что выбор их иногда подсказан свидетельствами из иной эпохи. В 1948-м А.С. Оголевец, продолжавший борьбу за свою теорию 17-звучного строя, буквально разнёс первый том келдышевской «Истории русской музыки», особо отметив «буколическую пастораль», нарисованную автором на основе музыкальных развлечений императорского двора⁶³. Таким образом пристрастный рецензент направил внимание будущего читателя на соответствующие разделы

⁶¹ Труд Скребкова был доведён до публикации позднее и вышел в сильно сокращённом виде. (См.: Скребков С.С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М.: Музыка, 1969).

⁶² Вольман Б.Л. Русские печатные ноты XVIII века. Л.: Музгиз, 1957.

⁶³ РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 18. Ед. хр. 508. Стенограммы обсуждений учебника Ю.В. Келдыша «История русской музыки», т. I (30 ноября, 6 декабря 1948). Л. 26 об. Машинопись.

более поздней книги, причём начиная с их названия («Музыкальная жизнь двора во второй четверти века»).

Стендаль писал по поводу высокого расцвета оперной культуры в политически отсталой и раздробленной Италии: «Даже сами пороки отдельных правительств, под игом которых стонет страна, полезны для искусства и любви». Этот парадокс можно до известной степени отнести и к России XVIII в.

«Музыкальные развлечения» петербургского двора, доступные узкому кругу представителей высшей столичной аристократии, были далеки от интересов нарождавшейся дворянской и разночинной интеллигенции, не говоря о более широких массах трудящегося народа. Многие носило чисто показательный характер и вызывалось не действительными художественными запросами, а лишь требованиями этикета. Но несмотря на всю замкнутость придворной музыкальной жизни и зачастую искусственность её форм, то новое, что здесь возникало, не прошло бесследно для общего развития художественной культуры в стране. Не останавливаясь ни перед какими затратами, российские самодержцы привлекали к себе на службу выдающихся европейских музыкантов-исполнителей и прославленных композиторов, за обладание которыми спорили между собой многие феодальные дворы. Строгий сурово-воинственный стиль петровского царствования уже к концу жизни Петра сменяется стремлением к пышному великолепию и блеску. При его ближайших преемниках эта тенденция достигает гиперболических масштабов, и быт двора превращается в непрерывную цепь ослепительных по своей роскоши празднеств⁶⁴.

Подобно «Русской музыке XVIII века», появившаяся восемью годами позднее монография «Рахманинов и его время» также кажется странно необязательной в тех условиях. В стенах Института подобное исследование давно готовилось Верой Брянцевой (1927–1998), которая занималась биографией и творчеством композитора со студенческой скамьи. Кандидатская диссертация Брянцевой, продолжившая её дипломную тему «Фортепианные концерты Рахманинова»⁶⁵ и написанная под руководством Ливановой, попала на переходный период между двумя ВАКовскими установками.

В 1956 году могла бы защищать свою готовую диссертацию В.Н. Брянцева — несомненно самую серьёзную работу из числа подготовленных в то время под

⁶⁴ Келдыш Ю.В. Музыкальная жизнь двора во второй четверти века. Придворная итальянская опера. Музыка официальных торжеств // Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII века. М.: Наука, 1965. Гл. 2. С. 73.

⁶⁵ Дипломная работа В.Н. Брянцевой, подготовленная под руководством В.А. Цуккермана и Н.В. Туманиной, защищена в Московской консерватории весной 1953 г.

моим руководством (в котором она-то фактически и не нуждалась). 16 марта уже состоялось обсуждение её глав на кафедре истории русской музыки. Но, к великому нашему огорчению, именно в тот момент вступило в силу положение ВАК о необходимых публикациях для допущения к защите. Хоть локоть грызы — ничего не поделаешь! Пришлось ждать и ждать, что было незаслуженно как раз в данном благополучном случае⁶⁶.

Защита состоялась в консерватории 13 мая 1965 года, а в июне 1966-го Брянцева стала младшим научным сотрудником Сектора классического искусства Запада ВНИИ искусствознания. Над обобщающей книгой о Рахманинове она начала работать примерно тогда же, когда и Келдыш, — на рубеже 1966–1967 годов, и опубликовала её в 1976-м. Келдыш, разумеется, хорошо знал рукопись и ссылался на неё в своём труде.

Не предпринимая разносторонних сравнений двух исследований, стоит указать на разницу между ними, которая бросается в глаза незамедлительно. Это поколенческий разрыв в толкованиях одних и тех же фактов и событий. Брянцева, двадцатью годами моложе Келдыша, не только использовала более пластичный и красочный лексикон для толкования смысла музыкальных сочинений, но и в целом представила своего героя и его окружение более *живыми*⁶⁷.

И в принципе приходится констатировать, что в исследовании Келдыша «душевное увлечение» автора почти не ощущается. Разумеется, это *добротная биография*, названная умно и дальновидно: «времени Рахманинова» здесь уделено внимание куда более значительное, чем его музыке. И вопросы о том, так ли от неё захватывало дыхание у автора, как у неподготовленных, рядовых слушателей, погружала ли она этого бесстрастного дидактика в состояние полёта, опрокидывала ли в ледяное пламя катарсиса, — остаются открытыми.

⁶⁶ РНММ. Ф. 194. № 1754-6. Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 2. Л. 671. Машинопись.

⁶⁷ В качестве примера стоит привести интерпретации авторами известного сюжета биографии Рахманинова — его взаимоотношений с В.Д. Скалон. Келдыш посвятил им несколько строк, и неясно, в чём причина подобной сдержанности: в том, что опытный архивист не мог доверять единственному источнику подтверждения этого романа — сохранившемуся дневнику Веры Дмитриевны, или в том, что он принципиально не желал углубляться в «слишком человеческие» аспекты жизни своего героя. (См.: *Келдыш Ю.В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 40–41). В изложении Брянцевой данный сюжет предстаёт в качестве абсолютно реалистичного, вплоть до подробного описания типа личности Веры Скалон. (См.: *Брянцева В.Н.* С.В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. С. 61–63).

По замыслу Келдыша данная книга стала первой частью труда, вторую часть которого планировалось написать о зарубежном периоде жизни композитора. Однако за 22 года, прошедшие со времени издания первой части до смерти Келдыша, он опубликовал лишь одну статью, определяющую направление будущих изысканий: «Последнее произведение С.В. Рахманинова»⁶⁸. Она оказалась одной из последних и для автора, так как раздел в соответствующем томе «Истории русской музыки» (1997) во многом опирается на ранее написанные тексты⁶⁹.

Из всех келдышевских проектов в настоящее время наиболее востребованы данный десяти томник и «Музыкальная энциклопедия». В этих эпопеях все разделы, статьи и краткие заметки, принадлежащие перу главного редактора, являют образец стабильного и беспримесного научного академизма, к которому исследователь пришёл в финале неустанной деятельности.

Обычно, говоря о творческом пути подобного масштаба, употребляют понятие «эволюция». И удобно было бы прочертить непрерывную линию от молодых «бури и натиска» к «мудрой простоте» зрелого высказывания. Однако материал сопротивляется изо всех сил. Слишком многое не укладывается в рамки такой траектории, удивляя неожиданными ответвлениями и личными читательскими открытиями.

Это означает, что дух Келдыша — учёного, писателя и критика, организатора, политика и карьериста — готов к диалогу с современностью.

⁶⁸ Келдыш Ю.В. Последнее произведение Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф. 10–12 мая 1993 г. / Ред.-сост. А.И. Кандинский. Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 7. М.: МГК, 1995. С. 8–14.

⁶⁹ Келдыш Ю.В. С.В. Рахманинов // История русской музыки. В 10 т. / Редкол.: Ю.В. Келдыш и др. Т. 10 А. 1890–1917 годы. М.: Музыка, 1997. С. 69–133.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Алышванг А.А. Философские мотивы в творчестве Скрябина // Советская музыка. 1935. № 7–8. С. 25–26.
- 2 Брагинский Д.М. Либретто балета «Золотой век» Шостаковича: от идеи до воплощения // Балет в музыкальном театре: история и современность = Ballet in Musical Theater: History and Present Time. Тезисы Междунар. науч. конференции 21–25 ноября 2022 / Ред.-сост. Н.В. Пилипенко, под ред. И.П. Сусидко, Н.В. Пилипенко. М.: РАМ, 2022. С. 45–46.
- 3 Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976.
- 4 Васина-Гроссман В. А., Ливанова Т.Н., Протопопов В.В., Скребков С.С. Русская советская музыкальная культура // История русской советской музыки. Т. 1: 1917–1934 / Отв. ред. Д.Б. Кабалевский. М.: ГМИ, 1956. Гл. 1. С. 13–77.
- 5 Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика XXI, 2010.
- 6 Вольман Б.Л. Русские печатные ноты XVIII века. Л.: Музгиз, 1957.
- 7 Гершкович Ф.М. Модуляция // Гершкович Ф.М. О музыке. Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания / Ред. А.К. Вустин. Предисл. Л.Д. Гофмана. М.: Композитор, 1991.
- 8 Докладная записка Совета ВАПМ о положении в советской музыке. Не позднее 7 мая 1929 г.; Коммунистическая фракция Секретариата РАПМ — Культпропу ЦК ВКП(б) о положении на музыкальном фронте. Не ранее 2 октября 1931 г. // Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / Сост. Л.В. Максименков. М.: Междунар. фонд «Демократия», 2013. С. 72–83, 89–93.
- 9 Значительный, фундаментальный труд [«История русской музыки»] // Советская музыка. 1991. № 3. С. 74–85.
- 10 История русской советской музыки. План-проспект / Под ред. Ю.В. Келдыша, С.С. Скребкова, И.Я. Рьжкина. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950.
- 11 Келдыш Ю.В. «Стальной скок» — С. Прокофьева // Музыкальное образование. 1928. № 2. С. 46–47.
- 12 Келдыш Ю.В. Балет «Стальной скок» и его автор — Прокофьев // Пролетарский музыкант. 1929. № 6. С. 12–19.
- 13 Келдыш Ю.В. Пролетарские композиторы // Радиослушатель. 1929. № 44. С. 6.
- 14 Келдыш Ю.В. Музыка рабочего класса // Радиослушатель. 1930. № 2. С. 11.
- 15 Келдыш Ю.В. История русской музыки. Ч. II. Вторая половина XIX века. М.; Л.: ГМИ, 1947.
- 16 Келдыш Ю.В. История русской музыки. Ч. I. М.; Л.: ГМИ, 1948.
- 17 Келдыш Ю.В. Порочные методы работы Московской консерватории // Советское искусство. 1948. № 9 (1097), 28 февраля. С. 3.
- 18 Келдыш Ю.В. История русской музыки. Ч. III. М.: ГМИ, 1954.

- 19 *Келдыш Ю.В.* Русская музыка XVIII века. М.: Наука, 1965.
- 20 *Келдыш Ю.В.* Советское музыкальное строительство в первые годы после Октября; Пути развития советской музыкальной культуры в 20-х и начале 30-х годов; Заключение // История музыки народов СССР / Отв. ред. Ю.В. Келдыш. Т. I. 1917–1932. М.: Музыка, 1966. Ч. I. Гл. 1. С. 43–81; Ч. II. Гл. 1. С. 138–230, 424–447.
- 21 *Келдыш Ю.В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.
- 22 *Келдыш Ю.В.* Последнее произведение Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф. 10–12 мая 1993 г. / Ред.-сост. А.И. Кандинский. Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 7. М.: МГК, 1995. С. 8–14.
- 23 *Келдыш Ю.В.* С.В. Рахманинов // История русской музыки. В 10 т. / Редкол.: Ю.В. Келдыш и др. Т. 10 А. 1890–1917 годы. М.: Музыка, 1997. С. 69–133.
- 24 *Корабельникова Л.З.* Научно-общественная деятельность Ю.В. Келдыша в контексте развития отечественного музыкознания // Юрий Всеволодович Келдыш. Воспоминания, исследования, материалы, документы / Ред.-сост. Н.И. Тетерина. М.: ГИИ, 2015. С. 20–30.
- 25 *К. Ш. [Келдыш Ю.В.] «Прокофьевский» концерт Персимфанса // Пролетарский музыкант. 1929. № 1. С. 36.*
- 26 *Лебедева-Емелина А. В.* «Памятники русского музыкального искусства»: история проекта // Искусство музыки: теория и история. 2021. № 25. С. 140–159.
- 27 *Лебединский Л.Н.* Отчёт о деятельности совета Ассоциации пролетарских музыкантов, борьбе за движение пролетарской музыки и дальнейших задачах РАПМа // Пролетарский музыкант. 1931. № 3–4. С. 2–24.
- 28 *Ливанова Т.Н.* Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры (XVII–XVIII вв.). М.: Искусство, 1938. Вып. I.
- 29 *Ливанова Т.Н.* Советские музыковеды и советская музыка // Советская музыка. 1951. № 11. С. 17–27.
- 30 Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвящённый музыкальным вопросам (18–19 декабря 1931 года) / Публ. Е.С. Власовой // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 160–177.
- 31 *Поршнев И.Д.* «Стальной скок» С.С. Прокофьева в СССР (1927–1932): история сценической (не)судьбы // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 2 (34). С. 8–35.
- 32 *Скребков С.С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М.: Музыка, 1969.
- 33 *Хренников Т.Н.* За творчество, достойное советского народа // Советская музыка. 1948. № 1. С. 54–62.
- 34 *Шахназарова Н.Г.* Юрий Всеволодович Келдыш // Георгий (Юрий) Всеволодович Келдыш. Материалы и документы. К 100-летию со дня рождения. 1907–2007 / Ред.-сост. Н.И. Тетерина. М.: ГИИ, 2007. С. 6–12.
- 35 *Юрий Келдыш.* Беседа с Л. Григорьевым и Я. Платеком // Музыкальная жизнь. 1976. № 23. С. 6–8.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

- 1 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 648 (Государственный Академический Большой театр СССР — ГАБТ). Оп. 1. Ед. хр. 1367. Личные документы (24 мая 1926–20 июня 1933). 3 л.
- 2 РГАЛИ. Ф. 658 (Московская государственная консерватория). Оп. 18. Ед. хр. 508. Стенограммы обсуждений учебника Ю.В. Келдыша «История русской музыки», т. I (30 ноября, 6 декабря 1948). 97 л.
- 3 РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 18. Ед. хр. 509. Стенограммы обсуждений учебника Ю.В. Келдыша «История русской музыки», т. II (10 и 17 декабря 1948). 133 л.
- 4 РГАЛИ. Ф. 2465 (ВНИИ Истории Искусств АН СССР). Оп. 1. Ед. хр. 376. Стенограммы заседаний Учёного совета (7 октября — 4 ноября 1960). 205 л.
- 5 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 578. Протоколы заседаний сектора Истории музыки (30 ноября 1944–30 декабря 1946). 370 л.
- 6 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 585. Проспект «Истории русской советской музыки» (1949). 116 л.
- 7 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 595. Стенограммы заседаний сектора Истории музыки (3 сентября — 17 декабря 1951). 148 л.
- 8 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 604. Стенограмма обсуждения книги Т.Н. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII в. [в её связях с литературой, театром и бытом, 1952]». Ч. I (28 февраля 1955). 165 л.
- 9 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 95. Стенограммы заседаний Учёного совета (26 апреля — 28 июня 1963). 257 л.
- 10 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 127. Стенограммы заседаний Учёного совета (7–21 апреля 1966). 229 л.
- 11 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 167. Стенограммы заседаний Учёного совета (10–17 апреля 1969). 87 л.
- 12 РГАЛИ. Ф. 2916 (Комитет по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, 1956–1992). Оп. 2. Ед. хр. 704. Списки членов Комитета (1973). 3 л.
- 13 Российский национальный музей музыки (РНММ). Ф. 194 (Ливанова Т.Н.). № 1754-б. Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 2. 431 л.
- 14 РНММ. Ф. 194. № 1754-в. Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 3. 430 л.

REFERENCES

- 1 *Al'shvang A.A.* Filosofskie motivy v tvorchestve Skryabina [Philosophical motives in Scriabin's oeuvre] // *Sovetskaya muzika* [Soviet Music]. 1935. No. 7–8. P. 25–26.
- 2 *Braginskiy D.M.* Libretto baleta “Zolotoy vek” Shostakovicha: ot idei do voploshcheniya // *Balet v muzikal'nom teatre: istoriya i sovremennost'* [Ballet in Musical Theater: History and Present Time]. Tezisi Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 21–25 noyabrya 2022 [Abstracts of the International Scholarly Conference, November 21–25, 2022] / Ed. by I.P. Susidko, N.V. Pilipenko. Moscow: Russian Gnesin Academy of Music, 2022. P. 45–46.
- 3 *Bryanceva V.N.* S.V. Rakhmaninov [Rachmaninoff]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1976.
- 4 *Vasina-Grossman V.A., Livanova T.N., Protopopov V.V., Skrebkov S.S.* Russkaya sovetskaya muzikal'naya kul'tura [Russian Soviet musical culture] // *Istoriya russkoy sovetskoy muziki* [History of Russian Soviet Music]. Vol. 1: 1917–1934 / Ed. by D.B. Kabalevskiy. Moscow: Muzgiz [State Music Publishing House], 1956. Chapt. 1. P. 13–77.
- 5 *Vlasova E.S.* 1948 god v sovetskoy muzike. Dokumentirovannoe issledovanie [The Year 1948 in Soviet Music. A Documented Research]. Moscow: Klassika XXI, 2010.
- 6 *Vol'man B.L.* Russkie pechatniye noty XVIII veka [Russian Printed Sheet Music of the 18th Century]. Leningrad: Muzgiz [State Music Publishing House], 1957.
- 7 *Gershkovich F.M.* Modulyatsiya [Modulation] // *Gershkovich F.M.* O muzike. Stat'i. Zametki. Pis'ma. Vospominaniya [On Music. Articles. Notes. Letters. Memories] / Ed. by A.K. Vustin, preface by L.D. Gofman. Moscow: Kompozitor, 1991.
- 8 Dokladnaya zapiska Soveta VAPM o polozhenii v sovetskoy muzike. Ne pozdnee 7 maya 1929 g. [Memorandum of the Council of the All-Russian Association of Proletarian Musicians on the situation in Soviet music. No later than May 7, 1929]; Kommunisticheskaya fraktsiya Sekretariata RAPM — Kul'tpropu CK VKP(b) o polozhenii na muzikal'nom fronte. Ne ranee 2 oktyabrya 1931 g. [The communist fraction of the Secretariat of the Russian Association of Proletarian Musicians — the Department of Culture and Propaganda of the Central Committee of the Bolshevik Communist Party about the situation on the musical front. Not earlier than October 2, 1931] // *Muzika vmesto sumbura: kompozitori i muzikanti v Strane Sovetov* [Music Instead of Muddle: Composers and Musicians in the Land of Soviets]. 1917–1991 / Ed. by L.V. Maksimenkov. Moscow: “Democracy” International Foundation, 2013. P. 72–83, 89–93.
- 9 Znachitel'nyy, fundamental'nyy trud [Significant, fundamental work — “History of Russian Music”] // *Sovetskaya muzika* [Soviet Music]. 1991. No. 3. P. 74–85.
- 10 *Istoriya russkoy sovetskoy muziki. Plan-prospekt* [History of Russian Soviet music. Plan-prospectus] / Ed. by Yu.V. Keldish, S.S. Skrebkov, I. Ya. Rizhkin. Moscow and Leningrad: Publishing house of the USSR Academy of Sciences, 1950.
- 11 *Keldish Yu. V.* “Stal'noy skok” — S. Prokof'eva [Le pas d'acier — by Prokofiev] // *Muzikal'noe obrazovanie* [Musical Education]. 1928. No. 2. P. 46–47.
- 12 *Keldish Yu.V.* Balet “Stal'noy skok” i ego avtor — Prokof'ev [Ballet *Le pas d'acier* and its author — Prokofiev] // *Proletarskiy muzikant* [Proletarian Musician]. 1929. No. 6. P. 12–19.

- 13 *Keldish Yu. V. Proletarskie kompozitory [Proletarian composers] // Radioslushtatel' [Radio Listener]. 1929. No. 44. P. 6.*
- 14 *Keldish Yu. V. Muzika rabocheho klassa [Working class music] // Radioslushtatel' [Radio Listener]. 1930. No. 2. P. 11.*
- 15 *Keldish Yu. V. Istoriya russkoy muziki [History of Russian Music]. Vol. II. Vtoraya polovina XIX veka [Second Half of the 19th Century]. Moscow and Leningrad: Muzgiz [State Music Publishing House], 1947.*
- 16 *Keldish Yu. V. Istoriya russkoy muziki [History of Russian Music]. Vol. I. Moscow and Leningrad: Muzgiz [State Music Publishing House], 1948.*
- 17 *Keldish Yu. V. Porochnyye metody raboty Moskovskoy konservatorii [Vicious methods of the Moscow Conservatory work] // Sovetskoe iskusstvo [Soviet Art]. 1948. No. 9 (1097), February 28. P. 3.*
- 18 *Keldish Yu. V. Istoriya russkoy muziki [History of Russian Music]. Vol. III. Moscow: State Music Publishing House, 1954.*
- 19 *Keldish Yu. V. Russkaya muzika XVIII veka [Russian Music of the 18th Century]. Moscow: Nauka [Science], 1965.*
- 20 *Keldish Yu. V. Sovetskoe muzikal'noe stroitel'stvo v pervie godi posle Oktyabrya; Puti razvitiya sovetskoy muzikal'noy kul'turi v 20-kh i nachale 30-kh godov; Zaklyuchenie [Soviet musical constructing in the first years after October; Ways of development of Soviet musical culture in the 20s and early 30s; Conclusion] // Istoriya muziki narodov SSSR [History of the Music of the Peoples of the USSR] / Ed. by Yu. V. Keldish. Vol. I. 1917–1932. Moscow: Muzika, 1966. Part I. Chapt. 1. P. 43–81; Part II. Chapt. 1. P. 138–230, 424–447.*
- 21 *Keldish Yu. V. Rakhmaninov i ego vremya [Rachmaninoff and his time]. Moscow: Muzika, 1973.*
- 22 *Keldish Yu. V. Poslednee proizvedenie Rakhmaninova [Rachmaninoff's last work] // S. V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873–1993): materialy nauchnoy konferencii 10–12 maya 1993 g. [S. V. Rachmaninoff. To the 120th Anniversary of His Birth (1873–1993): Materials of the Scholarly Conference, May 10–12, 1993] / Ed. by A. I. Kandinskiy. Scholarly Papers of the Moscow Conservatoire. Issue 7. Moscow: Moscow State Conservatoire, 1995. P. 8–14.*
- 23 *Keldish Yu. V. S. V. Rakhmaninov [Rachmaninoff] // Istoriya russkoy muziki. V 10 t. [History of Russian Music. In 10 vols.] / Ed. by Yu. V. Keldish and others. Vol. 10A. 1890–1917. Moscow: Muzika, 1997. P. 69–135.*
- 24 *Korabel'nikova L. Z. Nauchno-obshchestvennaya deyatel'nost' Yu. V. Keldisha v kontekste razvitiya otechestvennogo muzikoznaniya [Scholarly and social activities of Yu. V. Keldish in the context of the development of Russian musicology] // Yuriy Vsevolodovich Keldish. Vospominaniya, issledovaniya, materialy, dokumenty [Recollections, Studies, Materials, Documents] / Ed. by N. I. Teterina. Moscow: State Institute for Art Studies, 2015. P. 20–30.*
- 25 *K. Sh. [Keldish Yu. V.] "Prokof'evskiy" koncert Persimfansa [A "Prokofiev" concert by Persimfans] // Proletarskiy muzikant [Proletarian Musician]. 1929. No. 1. P. 36.*

- 26 *Lebedeva-Emelina A. V.* “Pamyatniki russkogo muzikal’nogo iskusstva”: istoriya proekta [Monuments of Russian Musical Art: the project’s history] // *Iskusstvo muziki: teoriya i istoriya* [Art of Music: Theory and History]. 2021. No. 25. P. 140–159.
- 27 *Lebedinskiy L.N.* Otchet o deyatelnosti soveta Associatsii proletarskikh muzikantov, bor’be za dvizhenie proletarskoy muziki i dal’neyshikh zadachakh RAPMa [Report on the activities of the Council of the Association of Proletarian Musicians, the struggle for the movement of proletarian music and further tasks of RAPM] // *Proletarskiy muzikant* [Proletarian Musician]. 1931. No. 3–4. P. 2–24.
- 28 *Livanova T.N.* Ocherki i materialy po istorii russkoy muzikal’noy kul’tury (XVII–XVIII vv.) [Essays and Materials on the History of Russian Music Culture (17th and 18th centuries)]. Moscow: *Iskusstvo* [Art], 1938. Issue 1.
- 29 *Livanova T.N.* Sovetskie muzikovedi i sovetskaya muzika [Soviet musicologists and Soviet music] // *Sovetskaya muzika* [Soviet Music]. 1951. No. 11. P. 17–27.
- 30 Plenum Soveta Vseroskomdrama. Fragment stenogrammi, posvyashchenniy muzikal’nim voprosam (18–19 dekabrya 1931 goda) [The Plenum of the Council of the All-Russian Society of Soviet Dramatists and Composers. Fragment of the transcript dedicated to musical issues (December 18–19, 1931)] / Ed. by E.S. Vlasova // *Muzikal’naya akademiya* [Music Academy]. 1993. No. 2. P. 160–177.
- 31 *Porshnev I.D.* “Stal’noy skok” S.S. Prokof’eva v SSSR (1927–1932): istoriya scenicheskoy (ne)sud’by [*Pas d’acier* by S. Prokofiev in the USSR (1927–1932): the history of a stage fate] // *Zhurnal Obshchestva teorii muziki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2021. No. 2 (34). P. 8–35.
- 32 *Skrebkov S.S.* Russkaya khorovaya muzika XVII — nachala XVIII veka [Russian Choral Music of the 17th and early 18th century]. Moscow: *Muzika*, 1969.
- 33 *Khrennikov T.N.* Za tvorchestvo, dostoynoe sovetskogo naroda [For the creativity worthy of the Soviet people] // *Sovetskaya muzika* [Soviet Music]. 1948. No. 1. P. 54–62.
- 34 *Shakhnazarova N.G.* Yuriy Vsevolodovich Keldish // Georgiy (Yuriy) Vsevolodovich Keldish. Materialy i dokumenty. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya [Materials and Documents. For the 100th Anniversary of His Birth]. 1907–2007 / Ed. by N.I. Teterina. Moscow: State Institute for Art Studies, 2007. P. 6–12.
- 35 Yuriy Keldish. Beseda s L. Grigor’evim i Ya. Platekom [Conversation with L. Grigor’ev and Ya. Platek] // *Muzikal’naya zhizn’* [Musical Life]. 1976. No. 23. P. 6–8.

ARCHIVAL SOURCES

- 1 Rossiyskiy Gosudarstvenniy arkhiv literatury i iskusstva [Russian State Archive of Literature and Arts] (RGALI). Fund 648 (Gosudarstvenniy Akademicheskii Bol'shoy teatr SSSR [State Academic Bolshoy Theatre of the USSR] — GABT). Inventory 1. File 1367. Lichnie dokumenty [Personal documents] (May 24, 1926 — June 20, 1933). 3 folios.
- 2 RGALI. Fund 658 (Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya [Moscow State Conservatoire]). Inventory 18. File 508. Stenogrammi obsuzhdeniy uchebnika Yu.V. Keldisha "Istoriya russkoy muziki", t. I [The transcript of discussions on the textbook by Yu.V. Keldish "History of Russian music", vol. I] (November 30, December 6, 1948). 97 folios.
- 3 RGALI. Fund 658. Inventory 18. File 509. Stenogrammi obsuzhdeniy uchebnika Yu.V. Keldisha "Istoriya russkoy muziki", t. II [The transcript of discussions on the textbook by Yu.V. Keldish "History of Russian music", vol. II] (December 10 and 17, 1948). 133 folios.
- 4 RGALI. Fund 2465 (VNIИ Istorii Iskusstv AN SSSR [All-Union Research Institute for Art History of the USSR Academy of Sciences]). Inventory 1. File 376. Stenogrammi zasedaniy Uchenogo soveta [Transcripts of meetings of the Academic Council] (October 7 — November 4, 1960). 205 folios.
- 5 RGALI. Fund 2465. Inventory 1. File 578. Protokoli zasedaniy sektora Istorii muziki [Protocols of meetings of the Music History Sector] (November 30, 1944 — December 30, 1946). 370 folios.
- 6 RGALI. Fund 2465. Inventory 1. File 585. Prospekt "Istorii russkoy sovetskoy muziki" [Prospectus of the "History of Russian Soviet Music"] (1949). 116 folios.
- 7 RGALI. Fund 2465. Inventory 1. File 595. Stenogrammi zasedaniy sektora Istorii muziki [Transcripts of meetings of the Music History Sector] (September 3 — December 17, 1951). 148 folios.
- 8 RGALI. Fund 2465. Inventory 1. File 604. Stenogramma obsuzhdeniya knigi T.N. Livanovoy "Russkaya muzikal'naya kul'tura XVIII v. [v eyo svyazyah s literaturoy, teatrom i bitom, 1952]". Ch. I [The transcript of discussions on T.N. Livanova's book "Russian Music Culture of the 18th century [in its connections with literature, theatre and everyday life, 1952]. Part I]. (February 28, 1955). 165 folios.
- 9 RGALI. Fund 2465. Inventory 2. File 95. Stenogrammi zasedaniy Uchenogo soveta [Transcripts of meetings of the Academic Council] (April 26 — June 28, 1963). 257 folios.
- 10 RGALI. Fund 2465. Inventory 2. File 127. Stenogrammi zasedaniy Uchenogo soveta [Transcripts of meetings of the Academic Council] (April 7–21, 1966). 229 folios.
- 11 RGALI. Fund 2465. Inventory 2. File 167. Stenogrammi zasedaniy Uchenogo soveta [Transcripts of meetings of the Academic Council] (April 10–17, 1969). 87 folios.
- 12 RGALI. Fund 2916 (Komitet po Leninskim i Gosudarstvennim premiyam SSSR v oblasti literatury, iskusstva i arkhitektury pri Sovete Ministrov SSSR [The Committee on Lenin and State Prizes of the USSR in literature, fine arts and architecture under the Council of Ministers of the USSR, 1956–1992]). Inventory 2. File 704. Spiski chlenov Komiteta [Lists of the members of the Committee] (1973). 3 folios.
- 13 Rossiyskiy Nacional'niy musey muziki [Russian National Museum of Music] (RNMM). Fund 194 (Livanova T.N.) No. 1754-b. Livanova T.N. Vospominaniya [Memories]. Vol. II. 431 folios.
- 14 RNMM. Fund 194. No. 1754-v. Livanova T.N. Vospominaniya [Memories]. Vol. III. 430 folios.

Ключевые слова

Постирония, ирония, С. Беринский, «Слезы геральдической души», Л. Десятников, «Зима священная 1949 года», сатириконцы, обэриуты, соц-арт.

Кожевникова В.А.

Постирония и ее воплощения в постсоветской русской музыке

Постирония в контексте современной культуры представляет собой модификацию иронии, характеризующую некое промежуточное состояние между иронией и искренностью, осцилляцию (колебание) между этими модусами чувствования. Литературные корни явления широки: подобные тенденции были намечены уже в начале XX века, в поэзии сатириконцев, и нашли художественное продолжение в творчестве представителей ОБЭРИУ и соц-арта.

Наиболее репрезентативными образцами качеств постиронии являются сочинения, решенные в русле соц-арта. Произведения Леонида Десятникова («Зима священная 1949 года») и Сергея Беринского («Слезы геральдической души») представляют различные жанрово-стилевые варианты воплощения советского мифа, поэзии соц-арта. Баланс между противоположными модусами чувствования в этих сочинениях также различен, неизменным остается лишь критико-ностальгическое мировосприятие, постироничный авторский жест, заключающий в себе дистанцированное и одновременно субъективно-искреннее авторское высказывание.

Key Words

Postirony, irony, Sergey Berinsky, Rite of Winter 1949,
Leonid Desyatnikov, Tears of the Heraldic Soul,
Satyricon, oberiutes, soc-art.

Viktoriya Kozhevnikova

Postirony and Its Embodiments in Post-Soviet Russian Music

In the context of contemporary culture, postirony is a modification of irony, characterizing an intermediate state between irony and sincerity, oscillation (fluctuation) between these modes of feeling. The literary roots of the phenomenon are broad: similar trends were outlined already at the beginning of the 20th century in the poetry of writers grouped around the journal *Satyricon* and were developed in the work of “oberiutes” and in the so-called soc-art.

The most representative examples of the qualities of postirony are works conceived in the spirit of soc-art. Works by Leonid Desyatnikov (*Rite of Winter 1949*) and Sergey Berinsky (*Tears of the Heraldic Soul*) represent different versions of the embodiment of Soviet myth and the poetics of soc-art. The balance between opposite modes of feeling in these works is also different; only the critical-nostalgic stance, the post-ironic author’s gesture, which contains a distanced and at the same time subjectively sincere author’s statement, remains unchanged.

В контексте современности постирония представляет собой многоликое эстетическое явление¹, понимаемое, прежде всего, как некое промежуточное состояние между иронией и искренностью². Причем в каждом отдельном случае степень выраженности того или иного компонента может быть различной. В отличие от собственно иронии, предполагающей декодирование «скрытого» смысла ее адресатом, в постиронии понимание правды разрушает суть понятия. Таким образом, специфика постиронии заключается в невозможности определить грань между иронией и искренностью, воплощенных в авторском высказывании³. При этом в художественном тексте искренность как неотъемлемый компонент постироничного высказывания чаще всего предполагает «открытое включение автора в эстетическую структуру произведения»⁴.

Как предмет научного интереса постирония получила особое внимание со стороны зарубежных ученых, прежде всего литературоведов. Так, Ли Константину в статье «Четыре лика постиронии»

- 1 Тема литературной и музыкальной постиронии была рассмотрена нами в следующих публикациях: *Кожевникова В.А.* Литературные и музыкальные лики постиронии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3 (70). С. 56–61; *Кожевникова В.А.* Музыкальные лики постиронии: «Грустный раек» и «Забытые мотивы» Марка Булошника // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). С. 278–293. Материалы этих публикаций использованы во вводной и заключительных частях данной статьи. Теоретическая часть данной публикации представляет собой расширенное и наиболее полное обоснование проблемы литературно-музыкального облика постиронии.
- 2 По данным Оксфордского словаря единичные случаи употребления термина «постирония» относятся еще к 1970-м годам. Систематически понятие стали применять на рубеже XX–XXI веков, преимущественно в академическом и медийном дискурсе. В Оксфордском словаре понятие «постироничный» имеет следующее определение: «Осознающий или изображающий осознание иронии или ироничного эффекта и, как следствие, нарочито избегающий этого эффекта или, наоборот, подчеркивающий его». См.: <https://goo.su/o4q9PYE>.
- 3 Кроме того, по мнению Н. Лаврецкого, «постирония позволяет художнику не осознавать, насколько он сам говорит искренне или иронично о героях, а вместо этого приближаться к ним максимально близко и становиться на один уровень самоосознания». См.: *Лаврецкий Н.* Я такая мета-мета: постирония как главный тренд в кино 2010-х годов // Искусство кино. 2019. № 3.
- 4 Так определяет лирику литературовед Лидия Гинзбург: *Гинзбург Л.* О лирике. Ленинград: Советский писатель, 1974. С. 7.

рассуждает о сущности явления, опираясь на анализ литературных тенденций в творчестве англоязычных авторов. Стремясь дистанцироваться от язвительной иронии, свойственной современному обществу, автор предлагает альтернативный вариант: «Перед лицом культуры постмодерна трансцендентные ограничения иронии становятся неотложным творческим, философским и политическим проектом. Этот проект я называю постиронией. Сторонники постиронии не ратуют за банальный возврат к искренности — потому что не выступают с позиций антииронии — а скорее хотят сохранить постмодернистские критические озарения (в различных сферах), при этом преодолев их тревожные измерения»⁵.

Упомянем еще одно исследование, ставшее важным этапом в изучении интересующего нас феномена. Лукас Хоффман (Гофман) в книге «Постирония. Научно-популярная литература Дэвида Фостера Уоллеса и Дэйва Эггера»⁶ обращается к эссеистике американских писателей, чье творчество, по мнению экспертов и многочисленных читателей, является своеобразным символом постироничного мироощущения.

В российском культурном пространстве (преимущественно в медиасфере) термин получил распространение в связи с нашумевшим рэп-баттлом между Оксимироном и Славой КПСС (2017). Подчеркнем, однако, что став новым трендом в молодежной среде, частью сленговой культуры, понятие потеряло свои сущностные характеристики, а границы его смысла долгое время оставались размыты⁷.

Несколько позже, в начале 2020-х годов, к анализу термина обратились отечественные исследователи. Так, философ Александр

5 *Konstantinou L. Four Faces of Postirony // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism / R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (eds). Lanham: Rowman & Littlefield, 2017. P. 88.*

6 *Hoffman L. Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: Transcript, 2016.*

7 Постиронию тогда нередко ассоциировали с абсурдистским характером высказывания, однако отметим, что абсурд — это самостоятельная категория комического. Пользуясь имеющимися классификациями, ее можно отнести к области «комического абсолютного», в то время как ирония относится к области «комического значащего». Первая из них — комическое абсолютное — представляет собой смех как таковой, не имеющий фиксированного объекта, но обладающий различными оттенками. Комическое значащее же нацелено на конкретный объект. Отличительной чертой этого вида комического является определенная степень критицизма в сторону адресата. Следовательно, постирония (как модификация иронии) и абсурд представляют собой нерядоположенные явления. Впрочем, исследование теории абсурда не входит в задачи предлагаемой работы, поэтому в рассмотрении данного вопроса мы ограничимся сказанным.

Павлов в ряде статей предпринял попытку определить положение постиронии в контексте современной культурной парадигмы⁸, а также выявить некоторые социальные предпосылки ее тотального распространения среди представителей поколения миллениалов⁹. Отметим также интерес к указанной проблематике со стороны филологов¹⁰, журналистов¹¹, стремление обозначить закономерности существования постиронии в интернет-пространстве и других медиа.

О постиронии в музыковедческом дискурсе впервые заговорила композитор и музыковед Настасья Хрущева. Итогом ее исследовательских исканий стала книга «Метамодерн в музыке и вокруг нее», где автор акцентировала внимание на связи постиронии с принципом осцилляции (*oscillatio* — колебание, качание). По мнению Н. Хрущевой, постирония является своего рода реакцией на постмодернистскую иронию и носит более выраженный концептуальный, символический характер. «Постирония — это дважды перевернутое прямое высказывание. Постирония — это высказывание, притворяющееся ироничным, но имеющее в виду и прямой смысл»¹².

Частично закрепившееся в современном научном пространстве понятие «постирония» не возникло само по себе: оно уходит корнями в XX век, имея смысловые параллели с литературным феноменом «противоиронии». Данный термин был предложен филологом Владимиром Муравьевым в 1990 году в предисловии к поэме Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки»¹³.

Объединяющим упомянутые явления фактором служит осциллирующий эффект — характерное колебание между иронией и искренностью: «Противоирония так же работает с иронией, как ирония — с серьезностью, придавая ей иной смысл. Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония

⁸ Павлов А. Образы современности в XXI веке: метамодернизм // Логос. Т. 28. № 6, 2018. С. 1219.

⁹ Павлов А. Дивный, новый «цифровой мир»: постирония как ценностная установка мировоззрения миллениалов // Горизонты гуманитарного знания. 2019. № 3. С. 16–31.

¹⁰ Масалов А. Пост-ирония и «мерцание»: к вопросу о некоторых типологических схождениях русского рэпа и актуальных поэтических практик // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов. Екатеринбург: [б.и.], 2020. С. 22–31.

¹¹ Зубков А. Постирония как современное явление в отечественном интернет-пространстве. Сборник статей XX Всероссийской научно-практической конференции. В 2 томах. Том 1. Киров: ВятГУ, 2020. С. 131–139.

¹² Хрущева Н. Метамодерн в музыке и вокруг нее. Москва: Рипол-Классик, 2020. С. 25.

¹³ Муравьев В. Предисловие [О противоиронии] // Ерофеев В. Москва — Петушки. Москва: Интербук, 1990. С. 8–13.

выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьезность — но уже без прежней прямоты и однозначности <...> Противоирония отказывается сразу и от плоского серьеза, и от пошлой иронии, давая новую точку зрения»¹⁴. На наш взгляд, различие между постиронией и противоиронией состоит в специфических смысловых нюансах. Термин «постирония» фиксирует внимание на хронологической принадлежности явления (пост-ирония — после иронии). «Противоирония» же указывает на иное, в отличие от иронии, *качество* высказывания (против иронии, обратный иронии эффект)¹⁵.

Возможно обнаружить более ранние явления, обладающие семантическим сходством с интересующим нас феноменом. Подобного рода прецеденты вновь выявляются в области литературоведения. Имеется в виду понятие «лирической сатиры», закрепившееся в научной мысли в связи с творчеством поэтов-сатириков еще в начале XX века. Это качество поэты «Сатирикона» унаследовали от символистов. «Традиционно в сознании символистов лирика и ирония воспринимались как «два способа отношения к миру»¹⁶. Неслучайно поэзия сатириков стала литературной основой для множества музыкальных сочинений композиторов XX века. Тонкое

- ¹⁴ Артемьева Т., Смирнов И., Тропп Э., Тульчинский Г., Эпштейн М. Проективный философский словарь. Санкт-Петербург: Международная кафедра (ЮНЕСКО) по философии и этике Санкт-Петербургского научного центра РАН, 2002.
- ¹⁵ Противоирония описывается в Проективном философском словаре на примере поэмы В. Ерофеева «Москва-Петушки»: «Такие высокие, книжные слова, как “младенец”, “ангелы”, “скорбь” или “вздох”, добрались до Венедикта Ерофеева и его героя Вени через преграду такой скверны, словесного гноя и приבלатненности, что в них невольно звучит ирония — но Вени употребляет их не для иронии. Ирония в этих чистых словах подразумевается ровно настолько, что воспринять их только как иронию было бы пошлостью. Пример противоиронии — диалог между Веней и Господом». М. Эпштейн характеризует этот диалог следующим образом: «Здесь ирония вроде бы подразумевается, но она есть только тень противоиронии, ее выразительный оттенок. Розовое крепкое и стигматы святой Терезы настолько неравноценны, что нельзя их сравнивать без насмешки. Но если вдуматься, над чем же это насмешка, о чем ирония? Над розовым крепким — было бы глупо. Над святой Терезой — еще глупее. Первоначальный серьезный подтекст читался так: о, святая Тереза! фу, ничтожный Веничка! Ирония перемещает акценты: у каждого есть свое розовое крепкое, у одного — розовое крепкое, у другого — стигматы. Противоирония еще раз смешает акценты: у каждого есть свои стигматы, у одного — стигматы, у другого — розовое крепкое». См.: *Эпштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. Москва: Издание Р. Элинина, 2000. С. 264–265.
- ¹⁶ *Брызгалова Е.* Творчество сатириков в литературной парадигме серебряного века. Дис. ... докт. филологических наук. Тверь, 2005.

ощущение этой амбивалентности позволяло авторам балансировать между ироническим и лирическим ракурсами высказывания.

Одним из самых знаменитых представителей журнала «Сатирикон» по праву считается поэт Саша Черный, который сконцентрировал и воплотил в своей поэзии характерные эстетические позиции своего времени. Феномен, обозначенный исследователями как «лирическая сатира», нашел непосредственное выражение в многочисленных стихотворных опусах автора. Прежде всего внимание к этой тенденции отражает сам поэт в названиях своих дореволюционных книг: «Сатиры» (к слову, последний цикл стихов здесь назван «Лирические сатиры»), «Сатиры и лирика».

Сопоставление далеких, на первый взгляд, образных полюсов обнаруживается и в строках отдельных стихотворений:

Щиплю в раздумье струны лиры
и никну скорбно головой...
Ах, дайте тему для сатиры
Цензурной, новой и живой!..¹⁷

Здесь проявляется еще одна черта, свойственная лирической сатире и собственно лирике — речь от первого лица, «открытое включение автора в эстетическую структуру произведения» (Л. Гинзбург). Данный литературный прием позволяет продемонстрировать не только объект, но также авторское отношение к нему. Современница поэта Елена Колтоновская так характеризовала эту специфическую двойственность: «Какая странная сатира! Сатира-шарж, почти карикатура, и вместе с тем — элегия, интимнейшая жалоба сердца, словно слова дневника»¹⁸.

Примечательно, что «Сатиры» Саши Черного оказались привлекательными в плане их музыкального воплощения, где открылась возможность подчеркнуть новые, подчас неожиданные оттенки их смысла. Имеется в виду вокальный цикл Дмитрия Шостаковича (1960), где композитор намеренно усиливает сатирическое начало, порой доводя его до гротеска. Ряд исследователей высказывает предположение о воплощении в этом опусе такой категории комического, как «музыкальный стеб»¹⁹. Однако сложность теоретического

¹⁷ Черный С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1: Сатиры и лирика. Стихотворения. 1905–1916 / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. Москва: Эллис Лак, 1996. С. 333.

¹⁸ Колтоновская Е. Новая сатира // Сибирская жизнь. Томск. 1910. № 192 (29 августа). С. 3.

¹⁹ Налбандян М. Музыкальный юмор в вокальном цикле Д.Д. Шостаковича

осмысления проблемы комического, отсутствие единой типологии и субъективность исследовательского взгляда затрудняют дать точное, универсальное определение методу Шостаковича. Скорее можно говорить об интересующем нас в данном случае балансировании между сатирой и лирикой, которое ощущается в этом произведении и которое спровоцировано стихами поэта.

Обратим внимание на музыкальные приемы, используемые автором в цикле. Господство «сатиры» над «лирикой» подчеркнуто здесь гротескным преувеличением деталей, цитированием полублатного «Чижика», примитивизированными стилизациями классических музыкальных образцов, нарочитым снижением высокого. Вместе с тем номера вроде «Пробуждения весны» могут восприниматься как лирические эпизоды в контексте целого.

Кроме того, центральный эпизод романса «Потомки» способен интерпретироваться как квинтэссенция философской идеи о «несбыточности любых светлых надежд»²⁰. Этот фрагмент не лишен внутренней патетики, что мешает воспринимать номер «Потомки» исключительно как сатиру на «пошляка-эпикурейца»²¹. Противоречие между высказанными в стихах «вечными вопросами» и легкомысленным, нарочито простым музыкальным сопровождением создает смысловую амбивалентность, свойственную в том числе методу лирической сатиры. В связи с этим примечательно следующее замечание композитора: «Считаю столь же необходимым и человеческим смех в музыке, как необходимы лирика, трагедия, пафос и другие “высокие жанры”»²².

«Смех в музыке» нашел свое воплощение в опусах Шостаковича и благодаря другим, еще более экстравагантным литературным источникам. Так, отдельные образцы абсурдистской поэзии персонажа романа «Бесы» Ф. Достоевского легли в основу вокально-инструментального цикла «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» (1975). Не углубляясь в музыковедческий анализ сочинения, приведем некоторые цитаты, свидетельствующие о наличии в этом цикле интересующей нас образной амбивалентности.

«Сатиры» на стихи Саши Черного // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 103–109.

²⁰ Колтоновская Е. Новая сатира // Сибирская жизнь. Томск. 1910. № 192 (29 августа). С. 3.

²¹ А именно так его характеризует В. Васина-Гроссман, рассматривая цикл Шостаковича с точки зрения сатиры на разные виды пошлости: «пошляк-эстет», «пошляк-народник» и т.д. См.: Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. Москва: Музыка, 1968. С. 237–238.

²² Брежнева И. Камерно-вокальное творчество Д.Д. Шостаковича. Дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1986.

По воспоминаниям Евгения Нестеренко, во время репетиции композитор заметил: «Здесь, кажется, мне удалось ухватить “достоевщину”. Лебядкин, конечно, шут гороховый, но иногда от него становится страшно»²³. Схожий по смыслу комментарий находим в письме Шостаковича Исааку Гликману: «В образе капитана Лебядкина много от шута горохового, однако в нем гораздо больше чего-то зловещего. У меня получилось очень зловещее произведение»²⁴. Владислав Ходасевич, опираясь на текстовый анализ стихов, отмечает: «Лебядкин высказывает святейшее, что в нем есть, и нечто объективно поэтическое, — но чем более старается он подражать поэтическому канону и общепринятым в поэзии приемам, тем безвкуснее и нелепее у него это выходит»²⁵ («святейшее» и «объективно поэтическое» облекается Шостаковичем в цитирование «высоких» музыкальных образцов — в частности арии Елецкого в номере «Любовь Лебядкина»).

Обратимся к тексту второго номера лебядкинского цикла («Таракан»):

Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства...
Место занял таракан,
Мухи возроптали.
«Полон очень наш стакан»,
К Юпитеру закричали.

В контексте цикла Шостаковича это стихотворение сохраняет свою абсурдистскую природу, заложенную с самого начала его автором — графоманом Лебядкиным. Между тем, совсем иначе сходный сюжет преподносит Николай Олейников — представитель Объединения реального искусства (считается, что именно в поэзии Лебядкина начали формироваться те образы и литературные приемы, которые позже нашли воплощение в стихотворениях обэриутов):

²³ Нестеренко Е. *Счастье творческого общения // Музыкальные кадры. 1976. № 7. С. 2–3.*

²⁴ *Письма к другу: Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / сост. и комментарии И.Д. Гликмана. Москва: DСH; Санкт-Петербург: Композитор, 1993. С. 302.*

²⁵ Ходасевич В. *Поэзия капитана Лебядкина // Часть речи. Альманах литературы и искусства / Ред. Г. Поляк. 1983/84. № 4–5. С. 42.*

Таракан сидит в стакане.
 Ножку рыжую сосет.
 Он попался. Он в капкане
 И теперь он казни ждет.
 Он печальными глазами
 На диван бросает взгляд,
 Где с ножами, с топорами
 Вивисекторы сидят <...>
 Таракан к стеклу прижался
 И глядит, едва дыша...
 Он бы смерти не боялся,
 Если б знал, что есть душа.

Обращаясь к поэтике абсурда, Олейников создает собственную версию комического сюжета. История, на первый взгляд граничащая с бессмыслицей, превращается здесь в своеобразный лирический реквием, поэтическое *lamento* по страдальцу-таракану. Прибегая к «вечным» словам и образам (душа, смерть), автор концентрируется на общефилософском ракурсе высказывания. Подходящим в этой связи кажется комментарий Л. Гинзбург по поводу баллады Олейникова «Чревоугодие»: «Всякому настоящему поэту нужны высокие слова, отражающие его томление по истинным ценностям. Как ему добыть новое высокое слово? Он их не придумывает, он берет вечные слова <...> и впускает их в галантерейную словесную гущу»²⁶.

* * *

Поэзия сатириконцев и обэриутов по целому ряду приемов и образов рифмуется с находками позднейшего литературного соц-арта. Неслучайно Таракан, ставший главным «героем» вышеприведенных стихотворных опусов, привлек внимание поэта-постмодерниста Дмитрия Александровича Пригова. В его трактовке абсурдистский сюжет приобретает, как и у Н. Олейникова, лирический оттенок, но с еще более выраженным экзистенциальным подтекстом. Примечательна здесь и постмодернистская цитатность — аллюзия на пушкинские строки: «Сижу за решеткой в темнице сырой. Вскормленный в неволе орел молодой...»

²⁶ Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Ленинград: Советский писатель, 1989. С. 394. На эту важную особенность поэзии обэриутов, в связи с комментарием Л. Гинзбург, обращает внимание Л. Акопян. См.: Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва: Практика, 1995. С. 164.

Вот дождь идет, мы с тараканом
 Сидим у мокрого окна
 И вдаль глядим, где из тумана
 Встает желанная страна
 Как некий запредельный дым
 Я говорю с какой-то негой:
 Что, волосатый, улетим! —
 Я не могу, я только бегать
 Умею —
 Ну, бегай, бегай

Будучи представителями неофициального, андеграундного направления, художники соц-арта выражали свои умонастроения открыто, но при этом с высокой долей концептуализма. Так, Пригов, по мнению И. Скоропановой, «обнажал несоответствие реальной жизни представлениям, внушаемым о ней пропагандой, разрушал миф о выдающихся успехах советской литературы и о ее творцах как гордости Отечества»²⁷. Примечательно и то, что в стихотворениях поэта лирический компонент органично включается в ироническое высказывание, что дает возможность рассматривать наследие Пригова через призму постиронии.

Понимаемая нами как специфическое сочетание иронии и искренности, как осцилляция (колебание) между этими противоположными, на первый взгляд, модусами чувствования, постирония находит воплощение и в музыкальных сочинениях на стихи Пригова. Показательно в этом смысле произведение Сергея Беринского (1946–1998) «Слезы геральдической души» — десять стихотворений Дмитрия Александровича Пригова для тенора, художественного свиста и фортепиано (1991).

Московский концептуалист Пригов завершил работу над поэтическим сборником «Слезы геральдической души» в 1990 году. Иронический тонус многих строк этого цикла вступает в противоречие с идеей, изложенной в Предуведомлении к более раннему сборнику с почти одноименным названием — «Искренность на договорных началах или Слезы геральдической души» (1980). Текст его гласит: «Поэт тоже человек. То есть — ему не чуждо ничто человеческое. Так и мне захотелось сказать что-нибудь прямое, искреннее, даже сентиментальное. И только захотелось, как выплыли из темно-сладких пластов памяти строки: «Утомленное солнце тихо в море садилось...»,

²⁷ Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. Учебное пособие. 3-е изд., испр., и доп. Москва: Флинта: Наука, 2001. С. 247.

«Рос на опушке клен, в березку клен тот был влюблен...», «Товарищ, товарищ, болят мои раны...». И плакал я. И понял я, что нет ничего более декоративного, чем искренний и страдающий поэт (Лермонтов, Есенин)...». Далее говорится о неких позывных, вызывающих «из сердца авторского и читательского глубоко личные слезы, которые, разливаясь, неложно блещут на всех изломах этого, почти канонического, орнамента, этого знака “Лирического”, который не подглядывает картинки жизни, но сам диктует жизни какой ей быть». Примечательна еще одна цитата поэта: «Хоть многие стихи и вызывают у читателей смех, мне самому, как видите, далеко не до смеха»²⁸.

Неслучайно название опуса Беринского апеллирует к названию упомянутого поэтического сборника. Откровенная ирония над образами советской действительности, заключенная и в избранных композитором стихотворениях, и в их музыкальных версиях, парадоксальным образом соотносится со словами «слезы», «душа» в заголовке сочинения, с лирическим тоном Предупреждения. Умение в художественной форме выразить «смех сквозь слезы» — вот то качество поэзии Пригова, которое, вероятно, привлекло композитора. Приведем его слова, сказанные в одном из интервью: «Пригов, мне кажется, поэт, который сумел оплакать нашу советскую жизнь в самых смешных, даже глумливых стихах»²⁹.

Цикл «Слезы геральдической души» представляет собой своеобразную музыкальную антологию творчества Пригова, квинтэссенцию интересовавших его тем и образов. Здесь и Милицанер — главный герой известного цикла «Апофеоз Милицанера», и Таракан, полюбившийся еще графоману Лебядкину и обэриутам. Бытовые, на первый взгляд, сюжеты сосуществуют в цикле с размышлениями на важные социальные темы: поэт и толпа («Романс»), национальный вопрос («Рефлексия»), власть и коррупция («Сентенция»).

Отдельный интерес представляют названия номеров, данные композитором. Некоторые из них характеризуют жанровую сторону музыкального материала («Романс», «Кант», «Песня»). Другие связаны с процессами человеческой психики, внутренними размышлениями и их результатом («Медитация», «Сентенция», «Рефлексия»). Эти наименования в очередной раз свидетельствуют об особой значимости для композитора лирико-субъективной стороны пригововской поэзии. Заголовок «Информационное сообщение» может трактоваться и как жанровое определение, и как ирония над эстетикой соцреализма.

²⁸ Пригов Д.А. Места: свое/чужое // Собрание сочинений в 5 т. Т. 4. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. С. 243.

²⁹ Советская музыка. 1991. № 1. С. 14.

Отметим музыкально-драматургические закономерности цикла. Комический и одновременно пугающий образ Милицанера становится здесь сквозным, появляясь в первом («Картина»), центральном — пятом — («Кант») и заключительном — десятом — («Речитатив и Апофеоз») номерах. Его неотъемлемым музыкальным атрибутом является остиная фигура в сопровождении, невольно соотносящаяся то ли с бетховенским мотивом судьбы, то ли с угрожающим стуком в дверь, которого в тоталитарном государстве боялись многие (ил. 1).

Lento, rubato *mf* напевно

Ко - гда здесь на по - сту сто - ит Ми - ли - ца - нер

sf *sf* *sf*

f *p* *mf* *p*

Ил. 1. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 1 («Картина»)

Усилению иронического модуса способствует эффект театрализации. В отдельных пьесах цикла (в частности, в первом номере) партия вокалиста дополняется художественным свистом — неотъемлемым атрибутом советских эстрадных программ (ил. 2).

14 311

с Мо - ря ви - ден Ми - ли - ци - о - нер и с Не - ба ви - ден Ми - ли - ци - о - нер и

Худ. свист

3 3 3 3

Ил. 2. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 1

Избирая общеизвестные жанрово-стилевые модели, композитор трактует их глубоко своеобразно. Так, баркарольный аккомпанемент, жанровый признак второго номера («Романс»), вступает в резкое противоречие с текстовым содержанием, а в светлый тональный колорит начального такта вскоре вторгаются диссонантные звучания. Кажущийся слишком бытовым, а потому комичным (чему способствует нередкий у Пригова элемент обсценной лексики), этот сюжет транслирует идею одиночества поэта в толпе, ощущение им тотальной несправедливости (ил. 3).

14 *С пафосом*

я ведь по - эт я ведь гор - дость Рос - си - и я!

f

Ил. 3. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 2 («Романс»)

Абсурдистский сюжет о беседе человека с Тараканом «у мокрого окна» в третьем номере цикла парадоксально соотносится с заголовком «Медитация». Однако маска комичности быстро спадает, и на первый план выходят почти романтические мечты о свободе и счастье, которым, увы, не суждено сбыться. Примечательно использование вокального приема *falsetto*, который усиливает смысловую амбивалентность. Пение в намеренно неудобной для певца тесситуре на *p* звучит одновременно буфонно и жалобно (ил. 4).

3 *falsetto*
p

9 : 8

Вот дождь и - дёт мы с та - ра - ка - ном

5 6

Ил. 4. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 3 («Медитация»)

«Медитация» образует драматургическую арку с шестым номером цикла, носящим не менее оригинальный заголовок — «Рефлексия». Во-первых, сами названия пьес подчеркивают роль в них субъективного начала. Во-вторых, оба номера имеют глубокий философский подтекст, подводя к мысли о несбыточности светлых надежд. В-третьих, музыкальное решение пьес основано на исполнительской манере, схожей с мелодекламацией. Однако, если в «Медитации» вокальная партия при небольшом диапазоне имеет точную звуковысотность, то в «Рефлексии» звуковысотность приближительна. Стихотворный текст, произносимый почти «говорком», еще больше способствует созданию камерной обстановки, атмосферы откровенного диалога лицом к лицу. Появляется здесь и знакомая уже ритмическая фигура — музыкальный атрибут Милицанера (или шире — власти), озвученная стуком палочки по роялю (ил. 5).

Adagio. Rubato *задумчиво*
т р

Стран - на ли, ска - жем, жизнь ки -

ред. sempre

(по крышке рояля деревянной палочкой)

Ил. 5. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 6 («Рефлексия»)

Контрастом омузыкаленной речи служит вокальная реплика, приходящаяся на слова «и русский тоже жить пытается». Сопровождаемая ремаркой «очень выразительно», она выделяется из общего контекста динамически, звуковысотно и ритмически. Эта фраза становится смысловой кульминацией, обретая ясный мелодический контур и ритмические акценты почти на каждом слоге. Однако патетическое высказывание-исповедь вновь прерывается грозным стуком (ил. 6).

mf *очень выразительно*
f

грек И рус - ский то - же жить пы - та - ет - ся

ред. *(ord.)*

ред.

8vb

Ил. 6. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 6 («Рефлексия»)

Избранные Беринским стихотворения Пригова, вошедшие в цикл «Слезы геральдической души», объединены общей темой — все они являются реакцией на современную политическую повестку. При этом с музыкальной точки зрения тексты на схожую тематику могут

решаться по-разному: порой откровенно комически, а порой приобретая драматические оттенки.

Так, два «Информационных сообщения» (№ 7 и № 8), образующие микроцикл, представляют собой пародию на новостные сюжеты. Поданные с пионерским задором, они уведомляют о том, что «был поруган президент Соединенных Штатов» (ил. 7).

7 *f* задорно

Вот из - бран

12

но - вый пре - зи - дент Со - е - ди - нён - ных Шта - тов по - ру - ган

Ил. 7. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 7 («Информационное сообщение»)

Контрастом этим «радостным» сообщениям служит следующая за ними «Песня». С-dur предыдущей пьесы сменяется здесь на cis-moll, а вместо широких вокальных ходов звучат ламентозные интонации, будто имитирующие дрожащий от волнения голос (ил. 8).

13

Я вы - шел из подь - ез - да из до - ма сво - е -

The musical score for Figure 8 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It begins with a rest for one measure, followed by the lyrics 'Я вы - шел из подь - ез - да из до - ма сво - е -'. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense and somewhat chaotic texture.

Ил. 8. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 9 («Песня»)

Драматургическое значение этого номера сосредоточено в заключительных строках приговского стихотворения. Во-первых, они позволяют определить «Песню» как трагическую кульминацию всего цикла, а во-вторых, концентрируют в себе противоположные смыслы, характерные для постиронии (примечательно в музыке Беринского просветление тонального колорита на словах «жить не захотел»):

32

жить не за - хо - тел

The musical score for Figure 9 continues from the previous figure. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature. It begins with the lyrics 'жить не за - хо - тел'. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense and somewhat chaotic texture.

Ил. 9. С. Беринский — «Слезы геральдической души», № 9 («Песня»)

Таким образом, рождению смысловой абмивалентности в сочинении Беринского способствует прежде всего прием контрастного контрапункта. Содержательное противоречие, воплощенное в одновременности на поэтическом и музыкальном уровнях, позволяет композитору отразить противоположные модусы чувствования, диалектику иронии и лирики.

Поэтический сборник Дмитрия Пригова «Слезы геральдической души» и одноименный опус Сергея Беринского представляют собой взгляд советских художников на современную им эпоху. Критическая оценка происходящего, ирония над сложившимся положением дел парадоксально связываются в сознании авторов с ностальгией

по советскому прошлому, ощущением собственной причастности к нему. Пригов и Беринский в художественной форме воссоздают атмосферу советской реальности, в которой «русский жить пытается», и с горечью осознают, что там вдали, «где из тумана встает желанная страна», им оказаться вряд ли суждено.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2024-31/Kozhevnikova_Berinskiy.mp3
Сергей Беринский — «Слёзы геральдической души». Б. Пружанский (тенор), Н. Пиеничникова (художественный свист), В. Чернелевский (фортепиано)

Одной из содержательных основ поэзии соц-арта является советская мифология³⁰. Между тем, советский миф представляет собой явление более широкого порядка. Ставший незыблемой частью коллективного сознания, отечественной ментальности, этот социокультурный феномен был направлен на поддержание существующего режима, прославление его достижений. Советский миф в искусстве отмечен способностью трансформироваться, демонстрируя различные жанровые модели, что подтверждается сочинениями отечественных композиторов XX–XXI веков. Примечательно и то, как в заданных авторами жанровых условиях советский миф взаимодействует с явлением постиронии.

В симфонии Леонида Десятникова (р. 1955) «Зима священная» для солистов, хора и оркестра (1998) в ироничной форме обыгрываются культурные мифологемы советского периода (миф о Москве-столице, миф о Чайковском, миф о спорте и другие). По-пионерски инфантильный характер ликования, плакатность, дух тоталитаризма сосуществуют в этом сочинении с субъективно-лирическими переживаниями. Об этом свидетельствуют посвящение матери композитора, ностальгический характер некоторых частей (например, «Три желания»). В результате органичного соединения противоположностей

³⁰ Советская мифология послужила благодатной почвой для авторской рефлексии, воплотившись в музыке, поэзии, живописи через призму иронического и постиронического мироощущения. В подобных примерах на место прямой сатиры, выходит искренность, прикрытая иронией (или ирония, прикрытая искренностью). Наложение друг на друга смысловых слоев, колебание между противоположными модусами чувствования приобретает характер своеобразной тайнописи, где об отношении автора к изображаемой действительности приходится только догадываться.

(искренности и иронии, своего и чужого) возникает сложный комплекс ощущений — постирония.

Уникальность «Зимы священной» заключается в том, что постирония реализует себя не только на уровне художественного текста, но даже на уровне истории создания сочинения. В основе произведения — текст советского учебника по английскому языку «Stories for Boys and Girls» («Рассказы для мальчиков и девочек»), найденного взрослым композитором на чердаке. По воспоминаниям Л. Десятникова, уже тогда у него возникли смешанные чувства: ощущение психологической дистанции и одновременно ментальной близости к советской истории.

В связи с проблемой соотношения иронии и искренности отдельный интерес представляет название сочинения. В первую очередь угадывается словесная игра с названием балета И. Стравинского «Весна священная». Однако Л. Десятников намеренно меняет время года в названии: метафора «зима священная» — не просто остроумная шутка, но и субъективный взгляд автора на советскую историю. Композитор объясняет смысл названия сочинения следующим образом: «Зима, если говорить о временах года, — не самое лучшее время. В моем случае это некая постыдная советская история. Священная — потому что многие книги СССР несли в себе сакральные тексты»³¹.

Важен еще один аспект восприятия «Зимы священной» — детский взгляд на советскую реальность. Детское начало в сочинении реализуется в двух ипостасях: с одной стороны наивный, трогательный, ранимый облик советского ребенка («Из детства Чайковского», «Три желания»), с другой — приподнятый пионерский дух, целеустремленность и патриотизм подрастающего поколения («Спорт»). Такой оригинальный метод, вероятно, был избран Л. Десятниковым неслучайно. Исследователи неоднократно отмечали, что инфантилизм — типичное качество мирозерцания советского человека. Советский философ Мераб Мамардашвили сформулировал эту идею следующим образом: «Извечное рабство не даёт расти. Рабы остаются детьми, не вырастают»³².

Итак, воплощая наиболее популярные культурные мифы советского периода, Л. Десятников избирает уникальную манеру подачи материала. Авторское отношение к советским нарративам приобретает критико-ностальгический характер. Этот модус в разной степени пронизывает все части симфонии.

³¹ Цитата из интервью с композитором в журнале «Эксперт Северо-Запад» № 48 (645) от 02.12.2013.

³² Мамардашвили М. Записи в ежедневнике (начало и середина 80-х годов) // Мамардашвили М. Необходимость себя. Москва: Лабиринт, 1996. С. 184.

Распространенный в 20–30-е годы XX века миф о Москве-столице получил оригинальное воплощение в музыке второй части симфонии — «Москва — столица нашей родины» (ил. 10). Композитор объединил в цельную композицию музыкальные символы мифа о Москве: апофеозный характер звучания, фанфарные интонации.

Ил. 10. «Москва — столица нашей родины» из симфонии Л. Десятникова «Зима священная»

Остроумным дополнением в воплощении нарочито парадного образа служат хоровые реплики, смысловое наполнение которых сводится к восхвалению, возвеличиванию столицы. Выразительным средством литературного текста становится гипербола — художественный прием, характерный для сферы комического.

Москва — наша столица.
 Она охватывает сотни квадратных километров...
 Наша столица.
 Вам понадобится больше месяца,
 Чтобы пройтись по всем улицам Москвы.
 В Москве много миллионов людей.
 Более шести из них — школьники.
 Сотни тысяч лучших рабочих страны
 Трудятся на московских заводах.
 В Москве многих великих ученых,
 Много великих художников,

Много великих педагогов и музыкантов.

Они тоже работают на свою страну.

Москва – сердце нашей страны.

Здесь живет и работает великий Сталин³³.

Музыкальное оформление части органично соотносится с ее текстовым содержанием. Л. Десятников, используя гимн и марш как своего рода жанровые скрепы всей композиции, раскрывает зажигательно-утверждающую грань советского мифа о Москве-столице. Возникающая урбанистическая картина города — оригинальное авторское решение с точки зрения концепции всего сочинения. Образ грандиозности Москвы, который рождается в сознании с первых тактов сочинения, является одновременно величественным и пугающим. В той же степени масштабным и грандиозным будет разрушение всей этой музыкальной конструкции в пятой части симфонии.

Итак, упомянутые музыкальные средства в контексте сочинения Л. Десятникова выполняют функцию намеренно заимствованных стилевых атрибутов. С их помощью автор остроумно и с немалой долей иронии воплотил в музыке тот культ Москвы-столицы, который охватил массовое сознание людей в советское время.

Интересно, что обращение к советскому мифу о Москве-столице носило в творчестве Л. Десятникова отнюдь не эпизодический характер. Уже через два года после создания симфонии «Зима священная» появляется «Песня колхозника о Москве», написанная для фильма А. Зельдовича «Москва». Торжественно-приподнятый, плакатный характер текста считывается с первых строк:

Из далекого вольного края

Свой привет мы тебе принесли.

Здравствуй, наша столица родная!

Здравствуй, сердце российской земли.

Наивная quasi-детская вокальная манера исполнения вступает в противоречие с почти сакральным звучанием колокола. Таким образом, миф о Москве-столице вновь получает неоднозначное с эмоциональной точки зрения воплощение.

Совсем иначе воспринимается четвертая часть симфонии — «Из детства Чайковского» (ил. 11). В советском мифе П. Чайковский существует как мальчик с необыкновенно тонкой душевной

³³ Здесь и далее перевод с английского сделан автором работы.

организацией. Трогательный, хрупкий и ранимый, он настолько остро ощущал музыку, что в момент прослушивания мог расплакаться от невыносимо сильных эмоций и чувств. Другая сторона П. Чайковского как культурного мифа — зрелый композитор, автор лучших образцов отечественной музыкальной литературы.

Исключительной важностью фигура П. Чайковского обладает и для Л. Десятникова. Однако его отношение в большей степени основано на глубокой эмпатии к композитору-романтику, нежели на культе личности всенародного любимца. «Чайковского мне безмерно жалко», — признался автор «Зимы священной» в одном из интервью.

В центре повествования четвертой части симфонии лежит хрестоматийный эпизод из детства Пети Чайковского, иллюстрирующий необычайное музыкальное чутье гениального ребенка. В связи с этим особо трепетным чувством наполнен образ матери, воплощенный в партии солистки.

Чайковский был великим композитором.
 Чайковский родился на Урале.
 Весь мир знает его имя — Чайковский...
 Мама Чайковского прекрасно пела,
 И мальчик часто ее слушал.
 Однажды его мама пела,
 А маленький Петя сидел и слушал.
 Вдруг он вскочил, выбежал из комнаты и начал плакать.
 Его мама вышла за ним и спросила: «В чем дело?»,
 Но он ответил лишь: «Музыка, музыка!»
 Будучи маленьким, он часто подходил к фортепиано и играл.
 Его мама и папа заметили это,
 И, когда мальчику было пять лет,
 Они начали учить его музыке.
 Его старшие брат и сестра брали уроки французского.
 Маленький Петя тоже хотел брать уроки французского.
 Когда ему было шесть лет, он читал и писал стихи по-французски.
 Дома его называли: «Наш маленький Пушкин»

Интонационно-гармонической основой части становится выразительная последовательность аккордов, напоминающая фрагменты некоторых фортепианных миниатюр П. Чайковского. Элегическая краска тональности *f-moll*; характерное обыгрывание функций T и DD; межтактовые синкопы, несколько сглаживающие общую ритмическую пульсацию, — все это пронизывает музыку части лирическим импульсом:

101

Cha a.a.a.ai.kov - sky, was a great com - po - ser.
 .kov - sky, Cha

Cha a.a.a.ai.kov - sky, was a great com - po - ser.
 .kov - sky, Cha

Ил. 11. «Из детства Чайковского» из симфонии Л. Десятникова «Зима священная»

Жалобный тон музыкального высказывания достигает своей кульминации с появлением ламентозной реплики солистки. Исполнительская ремарка «crying» («плач») подчеркивает высокую степень эмоционального накала (ил. 12).

S. solo (crying) *mf* A... A...

and be - gan to cry, and be - gan to cry, and be - gan to cry.
mf mp

and be - gan to cry.

110

Archi *fp f fp f p*

Ил. 12. «Из детства Чайковского» из симфонии Л. Десятникова «Зима священная»

Миф о спорте — еще один важнейший компонент советской культуры. Ориентация на здоровый образ жизни, регулярные занятия физической культурой способны были сформировать крепкого, выносливого человека и, как следствие, сильную нацию.

Плакаты того времени пестрили многочисленными лозунгами: «Занимайтесь спортом», «Молодежь, на лыжи», «Товарищи, на зарядку». Миф о спорте нашел отражение в работах советских художников: футболисты, гимнасты, пловцы стали центральными героями картин А. Дейнеки, Ю. Пименова, С. Лучишкина. Объемное воплощение атлетичных силуэтов находим в скульптурах М. Манизера («Штангист», «Дискоболка»), А. Степаняна («Пловчиха», «Девушка с мячом»). Композиторы советского времени не могли обойти стороной спортивную тематику: государственная власть, нацеленная на создание культа спорта в стране, давала авторам заказы на соответствующие сюжеты. Так, в конце 1920-х годов Управлением государственных театров был объявлен конкурс на сценарий современного балета. Лучшим было признано либретто кинорежиссёра А. Ивановского «Динамиада» о приключениях советской футбольной команды за рубежом, а музыку заказали Д. Шостаковичу. Так появился его знаменитый балет «Золотой век».

В симфонии «Зима священная» Л. Десятникова V часть — «Спорт» (ил. 13) — являет собой зону перелома. В начале части реплики а саррелла звучат как заклинание. Сдержанное движение и хоральный склад фактуры образуют смысловое противоречие с агитационным характером текста («Приходите на спортивную площадку, девочки и мальчики... Спорт сделает вас здоровыми и веселыми»):

Adagio $\text{♩} = 69$

A.
T.
B.

Come to the sports ground, girls and boys. There you will gather health and joys.

Come to the sports ground, girls and boys. There you will gather health and joys.

Ил. 13. «Спорт» из симфонии Л. Десятникова «Зима священная»

В разделе *Questo tempo* градус эмоционального напряжения возрастает. Заклинательный характер подчеркивается повторением ключевых слов. Особый нервный импульс задает остигатное звучание отдельных интонаций в партии бас-кларнета, к которому постепенно подключаются другие инструменты оркестра (ил. 14).

2. Спорт

Cl. b.

T.
Coro
B.

Sport makes you stand steady, steady and

V-le

Vc.

Cb. div.

175

Cl. (B)

Cl. (A)

Cl. b.

Fag.

1. 2.

pp

T.
Coro
B.

firm [m:], read - y, read - y lo

sfpp

176

V-le

Vc.

Cb. div.

pp

Ил. 14. «Спорт» из симфонии Л. Десятникова «Зима священная»

Раздел Marcia — кульминация парадно-ликующей линии симфонии, своеобразная точка невозврата в контексте целостной драматургии сочинения. Композитор активно задействует тембровые ресурсы хора, оркестра и, как следствие, более рельефно очерчивает жанровый облик раздела. В совокупности с текстовым содержанием перечисленные музыкальные приемы не только создают торжественный характер звучания: нося характер агитации, внушения, они оказывают мощное психологическое воздействие (ил. 15).

Плечом к плечу...
 Маршируйте на Красную площадь,
 Пойте веселую советскую песню

179 Marcia $\text{♩} = 96$

Picc.
Fl.
Ob.
C. ingl.
Cl. (B)
Cl. b.
Fag.
Tr-to
T-to basso
T-tom
T-to
Arpa
P-no
S.
A.
Coro
T.
B.
Archi

Should . er to should . er to should . er to should . er to should . er to should . er. boys and
Should . er to should . er to should . er to should . er to should . er to should . er. boys and

179 Marcia $\text{♩} = 96$
non div.
non div.
non div.
non div.

Ил. 15. «Спорт» из симфонии Л. Десятникова «Зима священная»

Жизнеутверждающим пафосом проникнуто гимническое проведение материала вступления (ц. 184). Но достигнув динамической и драматургической вершины, массивный звуковой пласт начинает распадаться на отдельные элементы. Композитор комментирует этот процесс следующим образом: «Празднично-ликующее строение рушится. Хор и оркестр исполняют разрозненные музыкальные фразы, которые относятся к музыке предыдущих частей. Возникает ужасный эффект, который сталинские идеологи назвали бы словом “какофония”. Хоровая часть этого эпизода построена как катехизис — по принципу “вопрос-ответ”»³⁴.

Действительно, традиционная для учебника рубрика «повторение материала» трактуется Десятниковым как «доказательство от противного». Разрозненные возгласы хора, иногда переходящие на шепот или крик, бессвязные звуки отдельных инструментов оркестра окончательно рушат интонационный склад и формообразующую структуру части. С концептуальной точки зрения подобный исход воспринимается как обреченность, уничтожение того, что долго и слепо культивировалось. Возникает парадокс между текстом и музыкальной логикой развития материала. С одной стороны — незамысловатое текстовое содержание, над которым автор словно иронизирует, с другой — тревожное предчувствие разрушения, созревающее постепенно с самого начала.

Лирическое послесловие симфонии — заключительная VI часть «Три желания». В ней усиливается сентиментальное начало, в большей степени проявляется субъективное отношение автора. Текстовое содержание части основано на размышлении о мечтах советского ребенка:

Я хочу быть пилотом,
Я хочу научиться летать,
Быть сталинским соколом
Высоко в голубом небе.
Я хочу быть солдатом,
Чтобы охранять свободу своего народа.
Или моряком — сильным и крепким,
Чтобы охранять их в море.
И пилот, солдат, моряк
В небе, в море, на земле.
Я всегда буду служить своему народу

34 Цитата взята из интервью композитора для YouTube-канала «musicAeterna»: <https://youtu.be/7aYUY3B5fco?si=-X2eHxL730s85fzF>.

Allegro $\text{♩} = 112$

FL

Cl. (B)

205

S. solo

2 V-ni I soli

p

f

quasi eco

mp

p

pp

ppp

I want to be a pi lot.

Ил. 16. «Три желания» из симфонии Л. Десятникова «Зима священная»

В промежутках между репликами сопрано деревянным духовым поручается мелодическая функция: мягкие тембры флейты и кларнета вступают в выразительный «диалог» (ил. 17).

FL

Cl.

V-ni II

V-le

Ve.

210

mf

p

210

mf

p

Ил. 17. «Три желания» из симфонии Л. Десятникова «Зима священная»

Часть «Три желания» выполняет важнейшую драматургическую функцию. Сам композитор комментирует это следующим образом: «Финал снимает монументальность предыдущих частей». Действительно, завершая цикл не грандиозным музыкальным сооружением, которое затем так концептуально разрушается (часть «Спорт»), а камерным, почти интимным высказыванием (часть «Три желания»), композитор утверждает значение лирического начала в симфонии.

Такое музыкально-драматургическое решение еще раз свидетельствует о том, что авторская ирония над советским прошлым тесно соприкасается в сочинении с глубинным ощущением ностальгии и собственной причастности к этому прошлому. В одном из интервью Л. Десятников объясняет свою идею: «Масштаб и монументальность этой вещи — мнимая. Тексты тщатся быть чем-то большим, чем они являются. Это кукольный театр, в котором маленькая куколка мнит себя божеством»³⁵. Постироничный авторский жест очевиден: противоречие между внешней грандиозностью и одновременно сентиментальной сопричастностью изображаемому оказывается неразрешимым.

MP3

http://sias.ru/upload/music/2024-31/Kozhevnikova_Desyatnikov.mp3

Леонид Десятников — «Зима священная 1949 года». Виннипегский симфонический оркестр, дирижер Андрей Борейко

Как видим, воплощение постиронии в творчестве современных российских композиторов (сюда же — произведения М. Булошникова, рассмотренные нами в ранее опубликованной статье) достаточно разнообразно. Литературные корни этого явления широки: подобные тенденции были намечены уже в начале XX века, в поэзии сатириков, и нашли художественное продолжение в творчестве представителей ОБЭРИУ (Олейников, Хармс) и соц-арта (Пригов, Иргеньев).

Музыкальные лики постиронии обнаруживаются в сочинениях разных жанров, однако наиболее рельефно они отражены в музыке со словом³⁶. Преобладание вокальных жанров связано в данном случае

³⁵ Из того же интервью.

³⁶ В инструментальной музыке постирония также предполагает смысловую дуплановость. Контрастный контрапункт реализуется в данном случае благодаря названию сочинения, авторскому комментарию, используемым жанрово-стилевым моделям, цитатам и аллюзиям. Упомянем в этой связи сочинения В. Сильвестрова («Китч-музыка»),

с амбивалентной сущностью самого метода постиронии. Смысловое противоречие, заключенное в нем, требует наличия в тексте как минимум двух пластов, способных в одновременности воплощать противоположные модусы чувствования. Наиболее подходящим для этого оказывается прием контрастного контрапункта, в данном случае — контрапункта слова и музыки, при котором иронический и лирический компоненты, реализуемые на поэтическом и музыкальном уровнях, развиваются параллельно.

Проанализированные в работе музыкальные образцы дают возможность выявить и другие черты постиронии. Среди них — тесная связь с принципом осцилляции. При этом колебание между иронией и искренностью часто воплощается не только в художественном тексте, но также на уровне названия и авторского комментария. Кроме того, постирония нередко предполагает взгляд в прошлое через призму объективного и субъективного начал, стремление к личной интерпретации предшествующих событий. Отсюда — ретроспекция как концептуальная основа сочинения, а также рефлексия, результатом которой становятся ощущение собственной принадлежности к прошлому, ностальгия или намеренное увеличение психологической дистанции.

Наиболее репрезентативными образцами упомянутых качеств постиронии являются сочинения, в основе которых лежит советская мифология и, в частности, сочинения, решенные в русле традиций соц-арта. Формирование критико-ностальгического отношения авторов к советским и постсоветским реалиям предполагает наличие

Р. Щедрина («Российские фотографии»), Э. Денисова («Пароход плывет мимо пристани»). По мнению А. Даниловой, упомянутая пьеса Денисова «содержит не только иронию по отношению к породившей его культуре <...>, но и ностальгический оттенок и даже некоторую эстетизацию ушедшей в прошлое эпохи». См.: *Данилова А. Советский музыкальный миф и эстетика соц-арта в творчестве Э. Денисова // Проблемы современной науки и образования. 2015. № 34. С. 113.*

Примечательно и то, как постирония воплощается в современной музыке неакадемических жанров. Показательно в этом смысле творчество петербургской андеграундной группы Shortparis. Их композиции «Двадцать», «Говорит Москва» и другие демонстрируют осмысление советской культуры через призму постироничного мироощущения. Живые выступления группы нередко тяготеют к перформативным практикам, а тексты обнаруживают параллели с поэзией Серебряного века, обэриутов и постмодернистов. Музыкальный журналист Петр Полещук отмечает: «Там, где условные Queen <...> использовали эстетику кэмпя, Shortparis прибегают к постиронии». См.: *Полещук П. SHORTPARIS: Эстетика парадокса // Muzstorona. 27.12.2018. Статья доступна по ссылке: <https://click.ru/3F348y>.*

временной дистанции, от которой зависит степень выраженности иронического и лирического компонентов.

Анализ рассмотренных нами произведений позволяет прийти к следующему выводу: увеличение временной дистанции способствует усилению лирико-рефлексивного начала по отношению к избираемому объекту. Подобная закономерность связана, в первую очередь, с механизмом человеческой памяти: наше отношение к тем или иным событиям/явлениям меняется по мере удаления их в прошлое. В рассмотренном сочинении Беринского образы советской и постсоветской культуры свежи, конкретны и материальны, поэтому элементы критического, а порой сатирического начала выражены сильнее. В отдельных номерах симфонии Десятникова подчеркивается дистанцированность, ощущение ностальгии и завуалированность образов — прошлое находится словно в «дымке» воспоминаний.

Таким образом, реакция отечественных композиторов XX–XXI веков на советские и постсоветские реалии различна в художественном отношении. Отсюда вытекают и многочисленные жанрово-стилевые варианты воплощения советского мифа, поэзии соц-арта. Баланс между противоположными модусами чувствования в этих сочинениях также различен, неизменным остается лишь критико-ностальгическое мировосприятие, постироничный авторский жест, заключающий в себе дистанцированное и одновременно субъективно-искреннее авторское высказывание.

Приведенные нами примеры постиронии не исчерпывают всей картины этого явления в отечественной музыке. Детальный анализ других опусов в обозначенном ракурсе может стать темой отдельных исследований.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Акопян Л.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва: Практика, 1995.
- 2 *Артемьева Т., Смирнов И., Тропп Э., Тульчинский Г., Эпштейн М.* Проективный философский словарь. Санкт-Петербург: Международная кафедра (ЮНЕСКО) по философии и этике Санкт-Петербургского научного центра РАН, 2002.
- 3 *Брежнева И.* Камерно-вокальное творчество Д.Д. Шостаковича. Дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1986.
- 4 *Брызгалова Е.* Творчество сатириков в литературной парадигме серебряного века. Дис. ... докт. филологических наук. Тверь, 2005.
- 5 *Васина-Гроссман В.* Мастера советского романа. Москва: Музыка, 1968.
- 6 *Гинзбург Л.* О лирике. Ленинград: Советский писатель, 1974.
- 7 *Гинзбург Л.* Человек за письменным столом. Ленинград: Советский писатель, 1989.
- 8 *Данилова А.* Советский музыкальный миф и эстетика соц-арта в творчестве Э. Денисова // Проблемы современной науки и образования. 2015. № 34. С. 157–159.
- 9 *Зубков А.* Постирония как современное явление в отечественном интернет-пространстве. Сборник статей XX Всероссийской научно-практической конференции. В 2 томах. Том 1. Киров: ВятГУ, 2020. С. 131–139.
- 10 *Кожевникова В.А.* Литературные и музыкальные лики постиронии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3 (70). С. 56–61.
- 11 *Кожевникова В.А.* Музыкальные лики постиронии: «Грустный раек» и «Забытые мотивы» Марка Булошников // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). С. 278–293.
- 12 *Колтоновская Е.* Новая сатира // Сибирская жизнь. Томск. 1910. № 192 (29 августа). С. 3.
- 13 *Лаврецкий Н.* Я такая мета-мета: постирония как главный тренд в кино 2010-х годов // Искусство кино. 2019. № 3. Я такая мета-мета: постирония как главный тренд в кино 2010-х годов (kinoart.ru).
- 14 *Мамардашвили М.* Записи в ежедневнике (начало и середина 80-х годов) // Мамардашвили М. Необходимость себя. Москва: Лабиринт, 1996.
- 15 *Масалов А.* Пост-ирония и «мерцание»: к вопросу о некоторых типологических схождениях русского рэпа и актуальных поэтических практик // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов. Екатеринбург: [б.и.], 2020. С. 22–31.
- 16 *Муравьев В.* Предисловие [О прогивоиронии] // Ерофеев В. Москва — Петушки. Москва: Интербук, 1990. С. 8–13.

- 17 *Налбандян М.* Музыкальный юмор в вокальном цикле Д.Д. Шостаковича «Сатиры» на стихи Саши Черного // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 103–109.
- 18 *Нестеренко Е.* Счастье творческого общения // Музыкальные кадры. 1976. № 7. С. 2–3.
- 19 *Павлов А.* Образы современности в XXI веке: метамодернизм // Логос. Т. 28. № 6, 2018. С. 1–19.
- 20 *Павлов А.* Дивный, новый «цифровой мир»: постирония как ценностная установка мировоззрения миллениалов // Горизонты гуманитарного знания. 2019. № 3. С. 16–31.
- 21 Письма к другу: Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / сост. и коммент. И.Д. Гликмана. Москва: DSCH; Санкт-Петербург: Композитор, 1993.
- 22 *Пригов Д.А.* Места: свое/чужое // Собрание сочинений в 5 т. Т. 4. Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
- 23 *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература. Учебное пособие. 3-е изд., испр., и доп. Москва: Флинта: Наука, 2001.
- 24 *Ходасевич В.* Поэзия капитана Лебядкина // Часть речи. Альманах литературы и искусства / Ред. Г. Поляк. 1983/84. № 4–5. С. 36–43.
- 25 *Хрущева Н.* Метамодерн в музыке и вокруг нее. Москва: Рипол–Классик, 2020.
- 26 *Черный С.* Собрание сочинений в 5 т. Т. 1: Сатиры и лирика. Стихотворения. 1905–1916 / сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. Москва: Эллис Лак, 1996.
- 27 *Эпштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. Москва: Издание Р. Элинина, 2000.
- 28 *Hoffman L.* Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: Transcript, 2016.
- 29 *Konstantinou L.* Four Faces of Postirony // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism / R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (eds). Lanham: Rowman & Littlefield, 2017. P. 87–102.

REFERENCES

- 1 Akopyan [Hakobian] L. Analiz glubinnoy strukturi muzikal'nogo teksta [Analysis of the Deep Structure of Music Text]. Moscow: Praktika, 1995.
- 2 Artem'eva T., Smirnov I., Tropp Ė., Tul'chinskiy G., Ėpshteyn M. Proektivniy filosofskiy slovar' [Projective Philosophica Dictionary]. Saint Petersburg: Mezhdunarodnaya kafedra (YUNESKO) po filosofii i ėtike Sankt-Peterburgskogo nauchnogo centra RAN [International UNESCO Chair of Philosophy and Ethics, Saint Petersburg Centre of the Russian Academy of Sciences], 2002.
- 3 Brezhneva I. Kamerno-vokal'noe tvorchestvo D.D. Shostakovicha [Shostakovich's Chamber-Vocal Oeuvre]. PhD dissertation (Art History). Moscow, 1986.
- 4 Brizgalova E. Tvorchestvo satirikoncev v literaturnoy paradigme serebryanogo veka [The Oeuvre of the Authors of *Satyricon* in the Literary Paradigm of the Silver Age]. Dr. Sci. dissertation (Philology). Tver', 2005.
- 5 Vasina-Grossman V. Mastera sovetskogo romansa [Masters of the Soviet Art Song]. Moscow: Muzika, 1968.
- 6 Ginzburg L. O lirike [On Lyric Poetry]. Leningrad: Sovetskiy pisatel' [Soviet Writer], 1974.
- 7 Ginzburg L. Chelovek za pis'mennim stolom [Man by a Writing Desk]. Leningrad: Sovetskiy pisatel' [Soviet Writer], 1989.
- 8 Danilova A. Sovetskiy muzikal'niy mif i ėстетика soc-arta v tvorchestve Ė. Denisova [The Soviet Musical Myth and the Aesthetics of Soc-Art in the Oeuvre of Edison Denisov] // Problemi sovremennoy nauki i obrazovaniya [Problems of Contemporary Science and Education]. 2015. No. 34. P. 157–159.
- 9 Zubkov A. Postironiya kak sovremennoe yavlenie v otechestvennom internet-prostranstve [Postirony as a Contemporary Phenomenon in the Russian Internet Space] // Sbornik statey XX Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferencii. V 2 tomakh. Tom 1 [Collection of Articles of the All-Russian Scholarly-Practical Conference. In 2 volumes. Vol. 1]. Kirov: VyatGU [Vyatka State University], 2020. P. 131–139.
- 10 Kozhevnikova V. Literaturnie i muzikal'nie liki postironii [Literary and Musical Facets of Postirony] // Actual'nie problemi visshego muzikal'nogo obrazovaniya [Topical Problems of Higher Musical Education]. 2023. No. 3 (70). P. 56–61.
- 11 Kozhevnikova V. Muzikal'nie liki postironii: "Grustniy raĕk" i "Zabitie motivy Marka Buloshnikova [Musical Facets of Postirony: Mark Buloshnikov's *Sad Raĕk* and *Forgotten Motifs*] // Nauchniy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scholarly Bulletin of the Moscow Conservatoire]. Vol. 15. Issue 2 (June 2024). P. 278–293.
- 12 Koltonovskaya E. Novaya satira [A New Satire] // Sibirskaya zhizn' [Siberian Life]. 1910. No. 5. P. 3–18.
- 13 Lavreckiy N. Ya takaya meta-meta: postironiya kak glavniy trend v kino 2010-kh godov [I'm So Meta-Meta: Postirony as the Principal Trend in the Cinema of the 2010s] // Iskusstvo kino [Art of Cinema]. 2019. No.3. YA takaya meta-meta: postironiya kak glavniy trend v kino 2010-kh godov (kinoart.ru).
- 14 Mamardashvili M. Zapisi v ezhednevnikе (nachalo i seredina 80-kh godov) [Notes in a Diary (early and mid-1980s)] // Mamardashvili M. Neobkhodimost' sebya [A Necessity of Oneself]. Moscow: Labirint, 1996.

- 15 Masalov A. Post-ironiya i “mercanie”: k voprosu o nekotorykh tipologicheskikh skhozhdeniyaх russkogo repa i aktual’nykh poeticheskikh praktik [Postirony and “Blinking”: On the Question of Some Typological Similarities between the Russian Rap and the Actual Poetic Practices // Russkaya rok-poëziya: tekst i kontekst. Sbornik nauchnykh trudov [Russian Rock-Poetry: Text and Context. Collection of Scholarly Writings] Ekaterinburg: [s.p.], 2020. P. 22–31.
- 16 Murav’ev V. Predislovie [O protivoironii] [Preface (About Couter-Irony)] // Erofeev V. Moskva–Petushki [Moscow – Petushki]. Moscow: Interbuk [Interbook], 1990. P. 8–15.
- 17 Nalbandyan M. Muzikal’nyi yumor v vokal’nom cikle D.D. Shostakovicha “Satiři” na stikhi Sashi Chernogo [Musical Humour in Shostakovich’s Vocal Cycle *Satires* to Verses by Sasha Cherny] // Yuzhno-Rossiyskiy muzikal’nyi al’manakh [South-Russian Musical Almanac]. 2022. No. 2. P. 103–109.
- 18 Nesterenko E. Schast’e tvorcheskogo obshcheniya [The Blessing of Creative Communication] // Muzikal’nie kadri [Musical Cadres]. 1976. No. 7. P. 2–3.
- 19 Pavlov A. Obrazi sovremennosti v XXI veke: metamodernizm [Images of the Present in the 21st Century: Metamodernism] // Logos. Vol. 28. No. 6, 2018. P. 1–19.
- 20 Pavlov A. Divnyi, noviy “cifrovoy mir”: postironiya kak cennostnaya ustanovka mirovozzreniya millenialov [The Brave New “Digital World”: Postirony as the Value-Related Attitude of the Millennial Generation] // Gorizonty gumanitarnogo znaniya [Horizons of the Humanities]. 2019. No. 3. P. 16–31.
- 21 Pis’ma k drugu: Pis’ma D.D. Shostakovicha k I.D. Glikmanu [Letters to a Friend. Dmitriy Shostakovich’s Letters to Isaak Glikman] / compiled and commented by I. Glikman. Moscow: DSCH; Saint Petersburg: Kompozitor, 1993.
- 22 Prigov D. Mesta: svoë/chuzhoe [Places: One’s Own/Other’s] // Sbranie sochineniy v 5 tomakh. Tom 4 [Collected Works in 5 volumes. Volume 4]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2019.
- 23 Skoropanova I. Russkaya postmodernistskaya literatura. Uchebnoe posobie [Russian Post-Modernist Literature. A Textbook]. 3rd edition, corrected and enlarged. Moscow: Flinta: Nauka [Science], 2001.
- 24 Khodasevich V. Poëziya kapitana Lebyadkina [Captain Lebyadkin’s Poetry] // Chast’ rechi. Al’manakh literatūri i iskusstva [Part of Speech. Literary and Artistic Almanac] / Ed. by G. Polyak. 1983/84. No. 4–5. P. 36–43.
- 25 Khrushcheva N. Metamodern v muzike i vokrug nee [Metamodern in and Around Music]. Moscow: Ripol–Klassik, 2020.
- 26 Chërnii S. Sbranie sochineniy v 5 t. 1: Satiři i lirika. Stikhotvoreniya. 1905–1916 [Collected Works in 5 volumes. Vol. 1: Satires and Lyric Poetry. Poems of 1905–16] / compiled, edited and commented by A. Ivanov. Moscow: Ellis Lak [Ellis Luck], 1996.
- 27 Ėpshteyn [Epstein] M. Postmodern v Rossii. Literatura i teoriya [Postmodernism in Russia. Literature and Theory]. Moscow: R. Ėlinin, 2000.
- 28 Hoffman L. Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: Transcript, 2016.
- 29 Konstantinou L. Four Faces of Postirony // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism / R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (eds). Lanham: Rowman & Littlefield, 2017. P. 87–102.

Ключевые слова

А. Вустин, «Героическая колыбельная», серийная техника, авторская техника композиции, музыкальная цитата, Ю. Буцко.

Кошелева Ю.А.

Об особенностях авторского метода композиции в «Героической колыбельной» А. Вустина (1991)

Индивидуальная техника композиции Александра Вустина полностью оформилась к 1990-м годам и стала универсальным способом воплощения различных концепций. В каждом новом произведении трактовка одних и тех же идей подвергалась переосмыслению. В статье на примере секстета «Героическая колыбельная» анализируется работа композитора с тремя базовыми принципами авторского метода: универсальным серийным рядом, двенадцатикратностью и расширенным обиходным рядом, впервые применённым Ю. Буцко. Выбор произведения связан с его нетипичностью в контексте творческого наследия Вустина. Помимо трансформации базовых принципов метода, «Героическая колыбельная» обращает на себя внимание и как один из немногих примеров работы с музыкальным цитированием. «Героическая колыбельная» — своего рода музыкальная автобиография, условными «главами» которой выступают аллюзии на произведения Л. Бетховена, Дебюсси, Шёнберга, Малера и Мусоргского. Все аллюзии намеренно приводятся композитором неточно — «по памяти» — и всегда связываются с развитием ряда. Во многом новаторским стало также взаимодействие тональной и серийной систем: последняя перенимает на себя роль тональности, звуки рядов принимают на себя функциональность, а параллельным «пластом» композитором вводится автоцитата — tonальный фрагмент из музыки к кинофильму «Anna Karamazoff».

Key Words

A. Vustin, Heroic Lullaby, serial technique, individual compositional technique, musical quotation, Yu. Butsko.

Yuliya Kosheleva

About the Peculiarities of the Author's Method of Composition in Aleksandr Vustin's *Heroic Lullaby* (1991)

Aleksandr Vustin's individual technique of composition was fully formed by the 1990s and became a universal way of embodying various concepts. In each new work, the same ideas were reinterpreted. Using the example of the sextet *Heroic Lullaby*, the author analyzes the composer's mode of working with three basic principles of his method: the universal tone row, the principle of "twelfefoldness", and the extended Obikhodniy scale, first used by Yuriy Butsko. The choice of the work is related to its non-typical nature in the context of Vustin's oeuvre. In addition to the transformations of the basic principles of his method, *Heroic Lullaby* attracts attention as one of the few examples of working with musical quotations. The piece is a kind of musical autobiography, the "chapters" of which allude to works by Beethoven, Debussy, Schoenberg, Mahler, and Mussorgsky. All such allusions are intentionally given inaccurately, "from memory", and are always associated with the development of the tone row. In many ways, the interaction of tonal and serial systems is also innovative: the latter takes over the role of tonality, the tones of the rows take over the functionality, and the composer, as if in a parallel "layer", introduces an auto-quotation — a tonal fragment from the music to the movie *Anna Karamazoff*.

Одной из тенденций музыкальной культуры второй половины XX века стал поиск оригинального языка авторского высказывания, стимулирующий отбор выразительных средств, разработку новых методов организации музыкального материала и, как результат, создание индивидуальных техник композиции. В контексте этой направленности можно рассматривать и творчество Александра Кузьмича Вустина (1943–2020), чья авторская техника композиции явилась универсальным инструментом воплощения различных концепций.

Базовые принципы техники сформировались под влиянием достижений композиторов Новой венской школы, в особенности творчества Альбана Берга и Антона Веберна. Музыкацией последнего были вдохновлены некоторые черты поэтики творчества Вустина, и, кроме того, одна из важнейших конструктивных деталей авторского метода, связанная с проекцией идеи двенадцатитоновости на метроритмический уровень композиции. Строгие правила канонической додекафонной техники трансформировались в музыку Вустина в *принцип*, служащий «отправной точкой» для создания композиции: «<...> для меня техника — не техника как бы вовсе, а некий язык, который является, собственно говоря, сущностью произведения»¹.

К 1990-м годам авторский композиционный метод оформился окончательно и включил в себя три составляющие: универсальный серийный ряд, двенадцатикратность (экстраполяцию принципов построения звуковысотного ряда на метроритмический уровень) и расширенный обиходный ряд, впервые применённый старшим коллегой композитора Юрием Буцко (1938–2015).

Несмотря на универсальность авторского подхода, «панорамный» взгляд на творчество Вустина обнаруживает огромное количество различных трактовок одних и тех же композиционных законов.

¹ Шульгин Д.И. Музыкальные истины Александра Вустина. По материалам бесед. М.: Композитор, 2008. С. 184.

Целью настоящей статьи стал анализ претворения авторских принципов композиции Вустина на примере инструментального секстета «Героическая колыбельная» (1991).

Литература, посвящённая личности и творчеству Вустина, немногочисленна и ограничена высказываниями композитора в формате интервью и рядом аналитических статей, в которых на материале отдельных сочинений Вустина рассмотрены те или иные аспекты его композиционной техники. К источникам, представляющим авторизованную информацию о творчестве композитора, относятся его интервью разных лет, опубликованные в журнале «Музыкальная академия»², газете «Музыкальное обозрение»³ и монографии Д. Шульгина⁴, в вопросно-ответной форме запечатлевшей диалог исследователя и творца. В списке текстов историко-биографической и аналитической направленности — статьи А. Амраховой⁵, М. Высоцкой⁶, В. Ценовой⁷, И. Папиной⁸, С. Савенко⁹, а также раздел диссертационного исследования И. Севериной¹⁰, где подробно рассмотрено

- 2 Вустин А.К. Музыка — это музыка // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 20–29.
- 3 Александр Вустин о «Влюбленном дьяволе» // Музыкальное обозрение. URL: <https://goo.su/LUX5zA> (дата обращения 25.10.2024); Александр Вустин: «Я ощущаю себя свободным» // Музыкальное обозрение. URL: <https://clck.ru/3EeJ98> (дата обращения 25.10.2024); Амрахова А.А. Александр Вустин: «Видимо, судьбе было так угодно» // Музыкальное обозрение. 2020. № 5.
- 4 Шульгин Д.И. Музыкальные истины Александра Вустина.
- 5 Амрахова А.А. Александр Вустин. Без названия. Или еще одна попытка сформулировать невыразимое // Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. С. 137–157.
- 6 Высоцкая М.С. Здесь поле битвы — душа // Музыкальная жизнь. 2019. № 2. С. 34–39; Высоцкая М.С. Принципы серийной организации в отечественной опере 1970-х — 1990-х годов: Фарадж Караев, Александр Вустин, Юрий Каспаров // Опера в музыкальном театре: история и современность: Сборник статей по материалам Международной научной конференции. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 501–511.
- 7 Ценова В.С. Александр Вустин: поле битвы — душа // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 1 / ред.-сост. В. Ценова, ред. В. Барский. М.: Композитор, 1994. С. 223–240.
- 8 Папина И.В. «Письмо Зайцева» Александра Вустина в аспекте знаковой природы композиторской техники // Музыкальная академия. 2019. № 2. С. 202–209.
- 9 Савенко С.И. Александр Вустин: «Время нужно ценить» // Музыкальная академия. 2013. № 1. С. 48–54; Савенко С.И. «Влюбленный дьявол», или Поучительная история о страстях и принципах: МАМТ отметил столетний юбилей мировой премьерой // Музыкальная академия. 2019. № 2. С. 195–201.
- 10 Северина И.М. Модально-серийные системы в отечественной музыке XX века: синкретизм и синтез принципов организации: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / РАМ им. Гнесиных. 2001.

соединение серийности и модальности на примере трёх произведений, в числе которых и «Героическая колыбельная».

Произведение оказалось нетипичным для творчества Александра Вустина. Прежде всего это чуть ли не единственное его сочинение, где композитор выходит за рамки авторского текста и прибегает к аллюзиям на произведения предшественников¹¹, мастерски встраивая их в разработку своего универсального серийного ряда.

Сказанное прослеживается уже в названии произведения. «Героическая колыбельная» — заглавие фортепианной пьесы Дебюсси (1914). Кроме того, композиция в целом наследует «состояние», в которое входит слушатель при знакомстве с одноименным опусом¹². Кроме отсылки к музыке Дебюсси, Вустин вводит аллюзии на произведения Бетховена, Малера, Мусоргского, а также автоцитаты фрагмента музыки к кинофильму «Anna Karamazoff», работа над которой совпала с годами создания «Героической колыбельной».

Автор выстраивает и своего рода автобиографическую процессуальность — также относительно новую для себя, — в которой «главами» становятся слуховые впечатления, повлиявшие на становление его композиторского почерка. Произведение характеризует эстетика ирреальности, проявляющая себя в выстраивании некоего нарратива, оформленного не по законам логики формы или сюжета (что служит отличительной чертой большинства опусов композитора — например, «Музыки для 10», создававшейся параллельно «Героической колыбельной»), а по принципу медленного развёртывания музыкального материала — процесс, в ц. 31 партитуры фиксируемый самим композитором ремаркой «как во сне». Возвращение в реальность «из сна» достигается композитором посредством quasi-концентрической структуры композиции. Вустин замыкает повествование условной репризой двенадцати первых тактов сочинения, воспроизводя ритмическую структуру и обнажая тематическое ядро композиции — интервал терции, открывающий сочинение и, по словам композитора, являющийся концептуальной начальной точкой. При этом репризу нельзя назвать точной: композитор меняет интервал с малой терции на большую и транспонирует его на большую терцию вверх (*e-cis* в начале и *gis-e* в последних тактах).

¹¹ Следует оговорить тот факт, что несмотря на схожесть этого приёма с некоторыми принципами цитатной работы композиторов-постмодернистов, вписать творчество Вустина в контекст эстетики постмодерна нельзя. Его работа с аллюзиями и цитатами не подразумевает интеллектуальной «игры смыслами», но является, скорее, проявлением сугубо романтического отношения к исторической традиции.

¹² Шульгин Д. И. Музыкальные истины Александра Вустина. С. 216.

В первую очередь стоит оговорить те основные стилистические черты Вустина, которые обнаруживаются в «Героической колыбельной», а позднее более полно реализуются в ансамблевой пьесе «Музыка для 10» (1991). Состав исполнителей представляет собой сочетание часто фигурирующих в музыке композитора инструментов — валторны, трио струнных (скрипка, альт, виолончель), фортепиано и большого барабана. При этом каждый из инструментов выполняет свою характерную функцию, типичную для всего творчества композитора. Солирующим мелодическим инструментом становится валторна, фортепиано участвует в развитии «технической линии», трио струнных создаёт «фон» высказывания, в большинстве случаев отвечая развитию партии фортепиано, а большой барабан выступает в роли тембрового «персонажа», как бы возвращающего слушателя из мира сновидений в реальность. Эти концептуальные функции инструментария были открыты Вустиным ранее. В качестве примера приведём пьесу «Возвращение домой» (1981), в партитуре которой развитие серийного ряда осуществляется только в партии фортепиано, в то время как струнным инструментам поручен гармонический фон. Использование в качестве солирующего инструмента тембра духовых характерно для таких опусов, как «Музыка для фантома соло» (1989), «Музыка для ангела» (1995), «К Софии» (2001) и некоторых других. Использование же ударных (в частности большого барабана) в качестве концептуальной, «персонифицированной» составляющей стало лейтмотивом стиля Вустина: назовём такие композиции, как «Посвящение Бетховену» (1984), «Праздник» (1987), «Блаженны нищие духом» (1988), «Agnus Dei» (1993), «Veni, Sancte Spiritus» (1999).

Параллельно выполнению обозначенных функций все инструменты вступают в осязаемое взаимодействие друг с другом: большой барабан откликается эхом на ритмическую структуру партий валторны и рояля¹³, а струнные, напротив, предвосхищают процессы дальнейшего развёртывания тематического материала, связанного с появлением аллюзий.

Основой системы стал показанный на ил. 1 звуковой «квадрат» 12 на 12, идентичный в структурном отношении по вертикали и горизонтали. Первый ряд квадрата является ядром всей серийной системы Вустина: интервальные отношения 12 звуков будут экстраполированы на все последующие модификации. Вертикальный 12-элементный ряд идентичен последовательности звуков первого ряда, выполняющего роль «ядра». Чередование модификаций регулируется принципом наибольшего контраста и фиксируется

¹³ Что было применено ранее в опусе «Блаженны нищие духом».

композитором цифрой над буквой, где 1 означает прямое движение ряда, 2 — ракоходную инверсию, 3 — ракоход и 4 — инверсию. После исчерпания всех возможностей первого «квадрата» композитор начинает работать со вторым, за ядро которого принимается второй ряд первого «квадрата». Последовательность 12-сторонних «квадратов» Вустин обозначает порядками, где первый «квадрат» будет назван серией первого порядка и так далее. В результате получается неисчерпаемое множество различных модификаций ряда, которых может хватить на создание крупномасштабных сочинений¹⁴.

1	b ¹	d ²	e ³	dis/es ⁴	fis/ges ³	c ¹	a ⁴	h ²	f ²	g ⁴	as/gis ¹	des/cis ³
2	d ⁴	g ²	as/gis ³	b ¹	e ¹	fis/ges ³	dis/es ²	a ⁴	c ³	h ⁴	des/cis ¹	f ²
3	e ¹	g ³	b ²	as/gis ⁴	d ⁴	c ²	dis/es ³	a ¹	fis/ges ²	g ¹	f ⁴	des/cis ³
4	dis/es ⁴	h ³	a ²	b ¹	g ²	des/cis ⁴	e ¹	d ³	as/gis ³	fis/ges ¹	f ⁴	c ²
3	fis/ges ¹	des/cis ³	c ²	b ⁴	e ⁴	d ²	f ³	h ¹	as/gis ²	a ¹	b ⁴	dis/es ³
1	c ¹	e ²	fis/ges ³	f ⁴	as/gis ³	d ¹	h ⁴	des/cis ²	g ²	a ⁴	b ¹	dis/es ³
4	a ⁴	f ³	dis/es ²	e ¹	des/cis ²	g ⁴	b ¹	as/gis ³	d ³	c ¹	h ⁴	fis/ges ²
2	h ⁴	e ²	f ³	g ¹	des/cis ¹	dis/es ³	c ²	fis/ges ⁴	a ³	as/gis ⁴	b ¹	d ²
2	f ⁴	b ²	h ³	des/cis ¹	g ¹	a ³	fis/ges ²	c ⁴	dis/es ³	d ⁴	e ¹	as/gis ²
4	g ⁴	dis/es ³	des/cis ²	d ¹	h ²	f ⁴	as/gis ¹	fis/ges ³	c ³	b ¹	a ⁴	e ²
1	as/gis ¹	c ²	d ³	des/cis ⁴	e ³	b ¹	g ⁴	a ²	dis/es ²	f ⁴	fis/ges ¹	h ³
3	des/cis ¹	as/gis ³	g ²	f ⁴	h ⁴	a ²	c ³	fis/ges ¹	dis/es ²	e ¹	d ⁴	b ³

Ил. 1

Вустин не придерживается строгого следования канону серийной техники. В большинстве случаев серия выступает неким импульсом, творческим началом, побуждением к музыкальному «строительству», допускающему разного рода отступления от правил. Композитор применяет комбинаторные перестановки звуков, не придерживается выписанного в схеме порядка, в некоторых случаях повторяет уже отзвучавшее. Кроме того, серийной системе Вустина не противоречит использование на определённых участках музыкального развития

¹⁴ Подробнее об авторской технике композиции см.: Ценова В.С. Александр Вустин: поле битвы — душа // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск I / ред.-сост. В. Ценова, ред. В. Барский. М.: Композитор, 1994. С. 223-240.

ладотональных структур. В некоторых случаях тональность и серийность «сталкиваются» («Возвращение домой»), в других — взаимодействуют как элементы одной системы («К Софии»).

К моменту создания «Героической колыбельной» композитор пришёл к решению начинать каждое новое произведение с того момента развития серии, на котором оно завершилось в предшествующем сочинении¹⁵. При этом «начало» предстаёт не механическим продолжением ряда, а концептуальной точкой отсчёта, которая, в свою очередь, влияет на дальнейшую композиционную работу. Так, «Героическую колыбельную» композитор начинает со звуков *a, f, dis, e* (первые звуки инверсионной формы первого «квадрата» от звука *a*), что трактуется композитором как квазитональный элемент и, как следствие, провоцирует использование тональных структур на протяжении всего произведения. Композитор разворачивает серийное развитие до шестого ряда серии пятого квадрата, при этом, однако, маскируя его различными фактурными приёмами и не фиксируя внимание слушателя на обнаружении серийной техники. Это также характерно для Вустина, который по примеру Стравинского трактовал ограничивающий принцип (в данном случае серийность) как мотивацию к поиску новых музыкальных решений.

Работа с серийным рядом коррелирует с эмоциональным состоянием, воспроизводимым в музыке. Первые двенадцать тактов произведения — условно тональные — вызывают ассоциацию с «погружением в сон», что воплощено в музыке медленным развитием серии: ряд как бы «собирается», уже появившиеся звуки повторяются, постепенно выстраиваясь в вертикаль. Фрагменты, отмеченные большим напряжением, связаны со звучанием ряда или его фрагмента в одновременности.

Серийная система А. Вустина, позволяющая использовать диатонические созвучия, вступает во взаимодействие с тональной системой. В последнем разделе произведения звук *a* высвечивается квазитональным устоем, вокруг которого выстраивается мелодический вид минора. Последний же звук произведения *e*, появляющийся «вне очереди» вместо *f*, должно быть двенадцатым звуком модификации, трактуется как доминантовый.

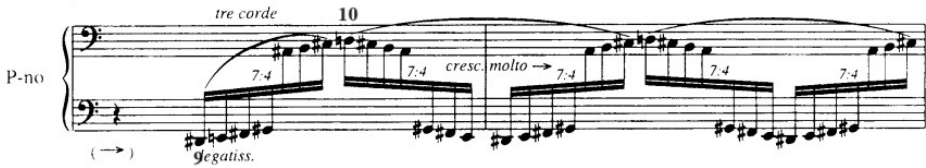
Дополнительным ограничивающим элементом в середине 1980-х стало использование расширенного обиходного ряда. Специфика принципа заключается в опоре на законы древнерусской церковной системы, построенной на трихордах — согласиях. Четыре согласия сопряжены между собой интервалом малой секунды, внутри каждое

из них организовано сочетанием двух больших секунд. Юрий Буцко расширяет ареал действия системы, используя её за пределами чисто вокальной традиции и распространяя на инструментальную сферу — см. ил. 2. Система согласий регулирует возможность использования некоторых звуков в рамках той или иной октавы.



Ил. 2

В итоге применение звуков регламентируется развитием серии, а их высотное положение (в некоторых случаях нотная фиксация) — обиходным рядом. Это позволяет композитору преобразовывать свою технику в направлении пуантилизма или, в случаях энгармонической замены звука дважды альтерированным эквивалентом, создавать уникальные ладовые структуры. В «Героической колыбельной» композитор прибегает ко второму из обозначенных методов, что мотивировано стремлением избегать резких фактурных перепадов и, тем самым, «удерживать» ирреально-медитативный эмоциональный настрой. Вместе с тем композитор использует «обиходные гаммы», построенные на согласиях, принимая за их начальный звук порядковый серийный и выстраивая от него восходящую или нисходящую гамму в соответствии с используемой системой — см. ил. 3¹⁶ (в данном случае звуки *dis* и *d* соответствуют 9 и 10 звукам ряда RI от *f*).



Ил. 3

Третьим и наиболее сложно реализуемым элементом техники становится *двенадцатикратность*. Этот конструктивный приём трактуется композитором в каждом конкретном случае по-разному. Канонически принцип осуществляется в работе с рядом из двенадцати ритмических ячеек (всегда различных по масштабу), которые условно приравниваются к двенадцати звукам серии. Дальнейшее развитие происходит по законам того же серийного «квадрата», где все обратные формы (ракоход, инверсия и ракоход-инверсия) представляют собой вид обращённой ритмической ячейки (то есть следование рисунка с конца на начало), а последовательность выстраивается в соответствии с теми звуками серийного «квадрата», с которыми соотносится та или иная ритмическая ячейка. Реализацию этого принципа можно обнаружить в «Белой музыке» для органа соло (1990) — см. ил. 4.

P	(b) $\frac{4}{4} \frac{4}{4} + \frac{3}{8} \frac{5}{8} \frac{4}{4}$	(d) $\frac{4}{4} \frac{3}{8} \frac{5}{8} \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(e) $\frac{4}{4} \frac{2}{4} + \frac{5}{8} \frac{2}{4} + \frac{5}{8} \frac{3}{4}$	(dis/es) $\frac{4}{4} \frac{2}{4} \frac{5}{8} \frac{2}{4} + \frac{5}{8} \frac{3}{4}$	(fis/ges) $\frac{2}{4} \frac{5}{8} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{4}$	(c) $\frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{5}{4}$
RI	(d) $\frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{5}{8} \frac{3}{8} + \frac{4}{4}$	(g) $\frac{3}{2} \frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{3}{2}$	(gis/as) $\frac{4}{4} \frac{5}{8} \frac{3}{8} + \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(b) $\frac{4}{4} \frac{5}{8} \frac{3}{8} + \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(e) $\frac{3}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{4}{4}$	(fis/ges) $\frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{2}{4} + \frac{5}{8} \frac{5}{8} + \frac{2}{4}$
R	(e) $\frac{3}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{4}{4}$	(h) $\frac{5}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{4}$	(b) $\frac{4}{4} \frac{5}{8} \frac{3}{8} + \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(gis/as) $\frac{4}{4} \frac{5}{8} \frac{3}{8} + \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(d) $\frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{5}{8} \frac{3}{8} + \frac{4}{4}$	(c) $\frac{5}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{4}$

P	(c) $\frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{5}{4}$	(a) $\frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{8} \frac{5}{8} \frac{5}{8}$	(h) $\frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{5}{4}$	(f) $\frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{2}$	(g) $\frac{3}{2} \frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{3}{2}$	(gis/as) $\frac{4}{4} \frac{4}{4} + \frac{3}{8} \frac{5}{8} \frac{4}{4}$	(cis/des) $\frac{32}{8}$
RI	(fis/ges) $\frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{2}{4} + \frac{5}{8} \frac{5}{8} + \frac{2}{4}$	(dis/es) $\frac{3}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{4}{4}$	(a) $\frac{5}{8} \frac{5}{8} \frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(c) $\frac{5}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{4}$	(h) $\frac{5}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{4}$	(cis/des) $\frac{32}{8}$	(f) $\frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4}$
R	(c) $\frac{5}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{4}$	(dis/es) $\frac{3}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{4}{4}$	(a) $\frac{5}{8} \frac{5}{8} \frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(fis/ges) $\frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{2}{4} + \frac{5}{8} \frac{5}{8} + \frac{2}{4}$	(g) $\frac{3}{2} \frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{3}{2}$	(f) $\frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(cis/des) $\frac{32}{8}$

Ил. 4

Однако в ряде случаев композитор использует другие варианты реализации того же принципа. Так, в «Героической колыбельной» он осуществлён не полностью: Вустин обозначает одной ритмической ячейкой двенадцать тактов (фиксируя это построение одной партитурной цифрой) и, таким образом, делит произведение на три равные части, что соответствует, в свою очередь, трём серийным рядам — основному в прямом движении, ракоходно-инверсионному и ракоходному. Соответствия, которые должны были бы возникать при канонической реализации техники, обнаруживаются редко и являются условными, однако мы приведём некоторые из них, наглядно подтверждающие использование этого принципа — см. ил. 5.

Ил. 5

Как уже было отмечено, в «Героической колыбельной» пространство авторского текста расширяется благодаря цитатам и аллюзиям, дополняющим систему диалогических отношений, которые возникают между вустинским серийным рядом и системой Ю. Буцко.

Несмотря на прямую отсылку к Дебюсси в названии и эмоциональном модусе произведения, Вустин создаёт собственную музыкальную интерпретацию словесного оксюморона. Произведение как бы находится в точке пересечения двух векторов композиторского стиля — бесконфликтного нарратива (ирреальность) и действенности. Если первый проявляется в характере музыкального изложения, то второй («героический») композитор воплощает посредством цитат. К таковым относятся четырехзвучный «мотив судьбы» Бетховена из Пятой симфонии (в данном случае воплощённый ритмической фигурой из трёх шестнадцатых и половинной ноты) и аллюзия на начало Пятой симфонии Малера. Оба мотива появляются в процессе развития и как бы рождаются из авторского текста: начиная с ц. 2 композитор использует ритмическую фигуру из четырёх шестнадцатых, которые уже со второго метрического серийного круга

превращаются в три шестнадцатые, что вызывает ассоциации сразу с обоими мотивами-символами.

«Бетховенский» мотив остаётся относительно стабильной составляющей на протяжении всего произведения и включается Вустиным в контекст всех последующих тематических аллюзий. Композитор использует его в качестве фактора «приземления» сонного сознания, возвращая слушателя в реальность.

Все «чужие» тексты вводятся композитором либо по памяти, как бы в пелене сна, либо в переработанном виде, и в каждом случае идентифицируются соответствующей авторской ремаркой. Последовательность их ввода выстраивается в своеобразный «сюжет». В первую очередь обращает на себя внимание список цитируемых сочинений: фрагмент кантаты Шёнберга «Уцелевший из Варшавы», сцена коронации из пролога оперы Мусоргского «Борис Годунов» и упомянутая аллюзия на вступительный мотив трубы из первой части Пятой симфонии Малера. По мнению И. Севериной, выбор произведений напрямую связан со стремлением создать некий трагический образ¹⁷. Добавим также, что концепция сочинения, возможно, сформировалась как отклик на драматические события отечественной истории¹⁸, благодаря чему название «Героическая колыбельная» может иметь расширительное толкование.

Каждая аллюзия заранее подготавливается композитором, что ещё больше подчеркивает текстовую слитность своего и «чужого». Так, мотив из «Уцелевшего из Варшавы» Шёнберга вводится на окончании ракоходного ряда от *es* и начале основной формы ряда от *a*. Аллюзия подготавливается и с позиции ритмики: композитор использует ритмический рисунок, появившийся ранее (во втором ритмическом серийном круге), несколько трансформируя его.

В ц. 29 партитуры Вустин вводит аллюзию на тему колокольного звона из пролога «Бориса Годунова». Композитор сохраняет лишь «удары колокола», имитируемые тритоном, который образуется между звуками *gis* и *d* в партии фортепиано. Они же оказываются пятым и шестым звуками инверсионного ряда от *e*. Аллюзия одновременно вводится в контекст предыдущего развития и без видимой границы становится связкой-переходом к следующему его витку. Имеется в виду мотив из четырёх шестнадцатых, позднее редуцируемый до узнаваемого слушателем мотива Бетховена и, одновременно, предвосхищающий появление темы трубы из симфонии Малера.

¹⁷ Северина И.М. Модально-серийные системы в отечественной музыке XX века. С. 156

¹⁸ В 1991 году была принята декларация о прекращении существования СССР.

Параллельно звучат упомянутые ранее обиходные гаммы, как бы встраивающиеся в разворачиваемый «сюжет» голос и комментарий автора.

Аллюзия на сочинение Малера оказывается наиболее точной. В отличие от оригинала, мотив звучит на звуке *d*. Вустин не придерживается оригинальной тональности, но воспроизводит знаменитый малотерцовый ход из партии трубы. Этот же ход оказывается неким «ответом» на интервал терции, открывающий произведение и охарактеризованный Вустиным как «ядро». Его воспроизведение становится очередным фактором стабилизации и «приземления» в ирреальном пространстве сна.

Завершающим этапом развития становится автоцитата — тема поезда из музыки к кинофильму «Anna Karamazoff». Этот фрагмент формирует квазитональный итог всего развития — остановку на принятом за тонику звуке *d* с последующей разработкой музыкального материала, основанного на его обертоновом звукоряде. Исполнители-струнники поочерёдно извлекают шумовые призывки, канонически интонируя мелодию, которая вводит слушателя в медитативное состояние. Последний виток развития оказывается замыкающим: композитор возвращается к первоначальному звуку *a*, повторяет ритмический ряд первых 12 тактов произведения и воспроизводит ключевой для опуса терцовый ход, но уже на новых звуках.

В «Героической колыбельной», наряду с построением интертекстуального «сюжета» на основе диалога с историческим прошлым, Вустин демонстрирует целый ряд важных приёмов из арсенала накопленного к 1990-м годам опыта — всего того, что станет «визитной карточкой» авторского стиля и авторского метода композиции. Это специфическая театральность трактовки инструментального ансамбля, связанная с характерным разделением ролей и функций, с образной персонификацией тембров. Это концептуальность названия, с одной стороны, акцентирующая связь с прошлым, а с другой, неявно отсылающая к современному контексту, сообщающему категории «исторического» новые коннотации. И, конечно, это главные репрезентанты авторской техники: серия и олицетворяемая ею идея двенадцатикратности — конструктивный базис сочинения, детально разрабатываемый на предкомпозиционном этапе и реализуемый в масштабе различных слоёв композиции.

Выход за пределы серийной техники, возвращение к принципам классической гармонии — характерные черты стиля Вустина, окончательно сформировавшегося к 1990-м годам. Наметившееся движение к упрощению и выходу за рамки системы оказалось предвосхищением нового этапа творческого пути. «Героическая колыбельная», иллюстрирующая данный принцип, явилась как бы

сжатым изложением эволюции стиля Вустина. В ней, как и в большинстве последующих опусов, композитор воплотил движение от сложности к простоте, одновременно предвосхитив следующий этап творчества и оказавшись в авангарде творцов, определивших новые тенденции отечественного искусства.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2024-31/Kosheleva_Vustin.mp3
Александр Вустин. «Героическая колыбельная». Ансамбль «Студия новой музыки», дирижер Игорь Дронов

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Александр Вустин о «Влюбленном дьяволе» // Музыкальное обозрение. URL: <https://goo.su/LUx5zA>.
- 2 Александр Вустин: «Я ощущаю себя свободным» // Музыкальное обозрение. URL: <https://clck.ru/3EeJ98>.
- 3 *Амрахова А.А.* Александр Вустин. Без названия. Или еще одна попытка сформулировать невыразимое // Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. С. 137–157.
- 4 *Амрахова А.А.* Александр Вустин: «Видимо, судьбе было так угодно» // Музыкальное обозрение. 2020. № 5.
- 5 *Вустин А.К.* Музыка — это музыка // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 20–29.
- 6 *Высоцкая М.С.* Здесь поле битвы — душа // Музыкальная жизнь. 2019. № 2. С. 34–39.
- 7 *Высоцкая М.С.* Принципы серийной организации в отечественной опере 1970-х — 1990-х годов: Фарадж Караев, Александр Вустин, Юрий Каспаров // Опера в музыкальном театре: история и современность: Сборник статей по материалам Международной научной конференции. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 501–511.
- 8 *Папина И.В.* «Письмо Зайцева» Александра Вустина в аспекте знаковой природы композиторской техники // Музыкальная академия. 2019. № 2. С. 202–209.
- 9 *Савенко С.И.* Александр Вустин: «Время нужно ценить» // Музыкальная академия. 2013. № 1. С. 48–54.
- 10 *Савенко С.И.* «Влюбленный дьявол», или Поучительная история о страстях и принципах: МАМТ отметил столетний юбилей мировой премьерой // Музыкальная академия. 2019. № 2. С. 195–201.
- 11 *Северина И.М.* Модально-серийные системы в отечественной музыке XX века: синкретизм и синтез принципов организации: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / РАМ им. Гнесиных. 2001.
- 12 *Ценова В.С.* Александр Вустин: поле битвы — душа // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск I / ред.-сост. В. Ценова, ред. В. Барский. М.: Композитор, 1994. С. 223–240.
- 13 *Шульгин Д.И.* Музыкальные истины Александра Вустина. По материалам бесед. М.: Композитор, 2008.

REFERENCES

- 1 Aleksandr Vustin o "Vlyublennom d'yavole" [Aleksandr Vustin about the *Devil in Love*] // Muzikal'noe obozrenie [Music Review]. URL: <https://goo.su/LUx5z>.
- 2 Aleksandr Vustin: "Ya oshchushchayu sebya svobodnim" [Aleksandr Vustin: "I feel free"] // Muzikal'noe obozrenie [Music Review]/ URL: <https://clck.ru/3EeJ98>.
- 3 Amrakhova A.A. Aleksandr Vustin. Bez nazvaniya. Ili eshche odna popitka sformulirovat' nevirazimoe [Untitled. Or another attempt to formulate the inexpressible] // Sovremennaya muzikal'naya kul'tura. V poiskakh samoopredeleniya. [Contemporary Music Culture. In Search of Self-Determination]. Moscow: Kompozitor, 2017. P. 137–157.
- 4 Amrakhova A.A. Aleksandr Vustin: "Vidimo, sud'be bilo tak ugodno" [Aleksandr Vustin: "Apparently, fate willed it so."] // Muzikal'noe obozrenie [Music Review]. 2020. No. 5.
- 5 Vustin A.K. Muzika — eto muzika [Music is music] // Muzikal'naya akademiya [Music Academy]. 1993. No. 4. P. 20–29.
- 6 Visockaya M.S. Zdes' pole bitvi — dusha [Here the battlefield is the soul] // Muzikal'naya zhizn' [Musical life]. 2019. No. 2. P. 34–39.
- 7 Visockaya M.S. Principi seriynoy organizatsii v otechestvennoy opere 1970-kh — 1990-kh godov: Faradzkh Karaev, Aleksandr Vustin, Yuriy Kasparov [The principles of serial organization in the Russian opera of the 1970–90s: Faraj Karaev, Aleksandr Vustin, Yuriy Kasparov] // Opera v muzikal'nom teatre: istoriya i sovremennost' [Opera in Music Theatre: History and the Present], collection of articles based on the materials of an International Scholarly Conference. Moscow: Russian Gnesin Academy of Music. 2019. P. 501–511.
- 8 Papina I.V. "Pis'mo Zayceva" Aleksandra Vustina v aspekte znakovoy prirodi kompozitorskoy tekhniki ["Zaitsev's Letter" by Aleksandr Vustin in the aspect of the semiotic nature of the composer's technique] // Muzikal'naya akademiya [Music Academy]. 2019. No. 2. P. 202–209.
- 9 Savenko S.I. Aleksandr Vustin: "Vremya nuzhno cenit'" [Aleksandr Vustin: "Time should be appreciated"] // Muzikal'naya akademiya [Music Academy]. 2015. No. 1. P. 48–54.
- 10 Savenko S.I. "Vlyublenniy d'yavol", ili Pouchitel'naya istoriya o strastyakh i principakh: MAMT otmetil stoletniy yubiley mirovoy prem'eroy [The *Devil in Love*, or an instructive story about passions and principles: MAMT celebrated its centenary with a world premiere] // Muzikal'naya akademiya [Music Academy]. 2019. No. 2. P. 195–201.
- 11 Severina I.M. Modal'no-seriynie sistemi v otechestvennoy muzike XX veka: sinkretizm i sintez principov organizatsii [Modal-Serial Systems in Russian Music of the 20th Century: Syncretism and Synthesis of Organization Principles]. PhD Dissertation. Russian Gnesin Academy of Music, 2001.
- 12 Cenova V.S. Aleksandr Vustin: pole bitvi — dusha [Aleksandr Vustin: The battlefield is the soul] // Muzika iz bivshego SSSR [Music from the Former USSR]. Collection of articles. Issue I. Moscow: Kompozitor, 1994. P. 223–240.
- 13 Shul'gin D.I. Muzykal'nie istini Aleksandra Vustina. Po materialam besed [The Musical Truths of Aleksandr Vustin. Based on the Materials of Conversations]. Moscow: Kompozitor, 2008.