искусство музыки. теория и история

№ 32

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

8 *Двоскина Е. М.*
Фарлаф как су

20 *Наумов А. В.*
Вокальная ме
между decorat

40 *Виноградова А.*
Эпизоды исто
(Шаляпин, Ра

82 *Ковалева Ю. В.*
Руководство к

108 *Юсупова В. В.*
Три тенора Ц.
вокального ци

140 *Раку М. Г.*
«Падение Бер
Дмитрия Шос
сталинской эп

190 *Савенко С. И.*
К археологии
годов

214 *Бахтияри Ф.Ф.*
Из истории му
инструментал

искусство музыки. теория и история

№ 32 2025

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2307–5015

art of music. theory and history

No. 32 2025

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 музыкознания. 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 музыкознания 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

Фарлаф как супергерой
decoratio и propositio

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
Лащенко 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'inichna
Doctor of Science, Professor of the Tchaikovsky State Conservatoire, Moscow; Leading Researcher, SIAS, Moscow
Val'kova, Vera Borisovna
Doctor of Science, Professor of the Gnesin Music Academy, Moscow; Professor of the Glinka State Conservatoire, Nizhniy Novgorod; Leading Researcher, SIAS, Moscow

EDITORIAL STAFF

Chief Editor
Akopyan (Hakobian), Levon Oganesovich
Doctor of Science, Head of the Department of Music Theory, SIAS
Editor
Lashchenko, Svetlana Konstantinovna
Doctor of Science, Head of the Department of Music History, SIAS
Raku, Marina Grigor'evna
Doctor of Science, Senior Researcher of the Department of Music History, SIAS
Editorial Secretary
Saamishvili, Natal'ya Nikolaevna
Research Assistant of the Department of Music Theory, SIAS

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

8 *Двоскина Е. М.*
Фарлаф как супергерой

20 *Наумов А. В.*
Вокальная мелизматика М. И. Глинки: между decoratio и propositio

40 *Виноградова А. С.*
Эпизоды истории Частной оперы Саввы Мамонтова (Шаляпин, Рахманинов и другие)

82 *Ковалева Ю. В.*
Руководство к обучению пению в семье Чесноковых

108 *Юсупова В. В.*
Три тенора Ц. А. Кюи. К истории первого исполнения вокального цикла на стихи А. К. Толстого

140 *Раку М. Г.*
«Падение Берлина» — фильм Михаила Чиаурели с музыкой Дмитрия Шостаковича: очерк истории одного артефакта сталинской эпохи

190 *Савенко С. И.*
К археологии советского музыкального авангарда 1960-х годов

214 *Бахтияри Ф.Ф.*
Из истории музыкальной культуры Волго-Уралья: инструментальная традиция региона

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ БАЗЫ ДАННЫХ

234 *Кондрашкова Л.В.*
Службы Богоявлению и Сретению Господню, Благовещению Пресвятой Богородицы и в Неделю ваий.
Описание рукописных источников, инципитный каталог, источниковедческие таблицы

IN MEMORIAM

464 *Петухова С. А.*
Людмиле Зиновьевне Корабельниковой к 95-летию (корпус материалов)

РЕЦЕНЗИИ

512 *Булычёва А.В.*
Петухова С.А. «Орестея» С.И. Танеева: исследование и материалы

CONTENTS

ARTICLES

8 *Elena Dvoskina*
Farlaf as a Super-Hero

20 *Aleksandr Naumov*
Mikhail Glinka's Vocal Embellishments: between *Decoratio* and *Propositio*

40 *Anna Vinogradova*
Episodes from the History of Savva Mamontov's Private Opera (Shalyapin, Rakhmaninov, and Others)

82 *Yuliya Kovaleva*
A Singing Manual in the Chesnokov Family

108 *Vera Yusupova*
César Cui's Three Tenors: On the History of the First Performance of the Vocal Cycle to Poems by Aleksey Konstantinovich Tolstoy

140 *Marina Raku*
***The Fall of Berlin* — A Film by Mikhail Chiaureli with Music by Dmitriy Shostakovich: An Essay on the History of One Artifact of the Stalin Era**

190 *Svetlana Savenko*
On the Archaeology of the Soviet Musical Avant-Garde of the 1960s

214 *Farhad Bakhtiiari*
From the History of Musical Culture of the Volga-Urals: The Regional Instrumental Tradition

RESEARCH DATABASES

234 *Lada Kondrashkova*
Church Services for the Epiphany and Candlemas Day, the Annunciation to the Blessed Virgin Mary and Palm Sunday.
Description of Handwritten Sources, Catalogue of Incipits, Source Tables

IN MEMORIAM

464 *Svetlana Petukhova*
To Lyudmila Zinov'evna Korabel'nikova on the 95th Anniversary (Collection of Materials)

REVIEWS

512 *Anna Bulïcheva*
Petukhova S.A. Oresteia by S.I. Taneyev: Research and Documents

УДК 782.1
ББК 85.335.41

Ключевые слова
Глинка, «Руслан и Людмила», Фарлаф, рондо, ритм,
метр, дактиль, гекзаметр, пародия.

Двоскина Е. М.

Фарлаф как супергерой

В статье рассматриваются метр и ритм текста рондо Фарлафа. Высказывается предположение, что «особенный ритм» рондо несет пародийные коннотации, связанные со школьным опытом Глинки — его занятиями классическими языками. Длинная дактилическая строка рефрена восходит к античному прообразу — дактилическому гекзаметру, называемому также героическим метром, который получает в рондо Фарлафа пародийную обработку.

Key Words
Glinka, Ruslan and Lyudmila, Farlaf, rondo, rhythm,
meter, dactyl, hexameter, parody

Elena Dvoskina

Farlaf as a Super-Hero

The article deals with meter and rhythm in the text of Farlaf's rondo from Glinka's opera *Ruslan and Lyudmila*. It is suggested that the "special rhythm" of the rondo has burlesque connotations associated with Glinka's school *experience* — his studies in classical languages. The long dactylic line of the refrain goes back to the ancient prototype, the dactylic hexameter, also known as "heroic meter", which is travestied in Farlaf's rondo.

В многострадальной истории создания либретто «Руслана и Людмилы» текст рондо Фарлафа занимает особое место.

От самого Глинки мы знаем, что первоначально композитор представлял себе виртуозную вокальную пьесу, ориентированную на итальянскую буффонную скороговорку, о чем и писал своему на тот момент либреттисту А.Н. Струговщикову:

> Между балладою и сценою Руслана на поле битвы должна быть сцена Наины с Фарлафом. Наина — роль ничтожная, ей несколько стихов речитативу; Фарлаф же может пропеть ариетку скороговоркой (буффо). Содержание и всю сцену вообще предоставляю тебе»[1].

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-32/Dvoskina_Shalyapin.mp3
Рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила».
Ф. Шаляпин

Однако процесс работы показал, что замысел Глинки не так тривиален, и даже более — настолько нетривиален, что Струговщиков оказался не в состоянии его схватить. Стасов, знакомый с Записками Струговщикова, сообщает:

> В Записках своих, веденных в 1840 и 1841 году, А.Н. Струговщиков упоминает, что Глинка (с которым он тогда был очень близок) поручил ему сначала написать слова для сцены Фарлафа и Наины, и они довольно долго бились вместе над тем *особенным ритмом* (курсив мой. — Е. Д.), которого желал здесь для слов Глинка. Но так как, несмотря на все объяснения Глинки, А.Н. Струговщиков не мог уловить настоящей мысли композитора, то Глинка и решился сочинить текст сам[2].

1 *Глинка М.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Том первый. М.: Музыка, 1973. С. 109.
2 *Стасов В.В.* Избранные сочинения в трех томах. Т. 1. М.: Искусство, 1951. С. 458.



Фёдор Шаляпин в роли Фарлафа (1901)

Итак, речь идет не о смысле текста, а о его ритме; именно ритм единственного репрезентационного сольного номера Фарлафа должен был быть, по выражению мемуариста, «особенным». Для того, чтобы попытаться понять замысел Глинки, попробуем реконструировать глинкинское представление о Фарлафе. Каким видит Фарлафа композитор?

Портретной характеристики Фарлафа нет ни в тексте Пушкина, ни в ремарках к опере. Однако едва ли будет ошибкой предположить, что никто, знакомый с оперой, не затруднится ответом на вопрос, каков собой Фарлаф.

С обликом оперного Фарлафа чаще всего связываются две характеристики — одна телесная, другая душевная. Он а) толст, б) хвастлив.

Впрочем, если хвастливый нрав Фарлафа ясно прописан в поэме, то небезынтересно было бы задаться вопросом, откуда взялся общественный консенсус относительно пропорций его фигуры. Пушкинский текст не дает сколько-нибудь убедительных оснований представлять Фарлафа толстяком. Конечно, он, как известно, «в пирах

никем не побежденный, но воин скромный средь мечей»; однако и Зарецкий в свое время «отличился, смело в грязь с коня калмыцкого свалясь, как зюзя пьяный» — меж тем никто никогда не изображал Зарецкого увальнем. Фарлафу тоже доводится однажды потерять стремена, убегая от Рогдая, но, тем не менее, он, видимо, недурной наездник: дважды Пушкин, говоря о его верховой езде, использует глагол «летит» — в том числе, между прочим, после сытного обеда. И все же, если мы и не знаем наверняка, как сложён пушкинский Фарлаф, Фарлаф Глинки безусловно и несомненно толст: гротескность его фигуры и связана с тем «особенным ритмом», которого Глинка безуспешно добивался от Струговщикова.

Излишне говорить о том, что Фарлаф — персонаж комический; но я попытаюсь показать, что он — фигура пародийная.

Для удобства анализа выпишем полностью текст рондо.

Близок уж час торжества моего, ненавистный соперник уйдет далеко от нас.
Витязь, напрасно ты ищешь княжну, до нее не допустит волшебницы власть тебя.
Людмила, напрасно ты плачешь и стонешь, и милого сердцу напрасно ты ждешь.
Ни вопли, ни слезы, ничто не поможет, смиришься пред властью Наины, княжна.
Близок уж час торжества моего...
Руслан, забудь ты о Людмиле,
Людмила, жениха забудь!
При мысли обладать княжной
Сердце радость ощущает,
И заранее вкушает
Сладость мести и любви!
Близок уж час торжества моего...
В заботах, тревоге, досаде и грусти
Скитайся по свету, мой храбрый соперник,
Бейся с врагами, влезай на твердыни!
Не трудясь и не заботясь, я намерений достигну, в замке дедов ожидая появления Наины!
Недалек желанный день,
День восторга и любви!
Людмила, напрасно...
Близок уж час торжества моего...
В заботах, тревоге, досаде и грусти
Скитайся по свету, мой храбрый соперник,
Бейся с врагами, влезай на твердыни!
... в тревоге, досаде и грусти...
Не трудясь и не заботясь, я намерений достигну, в замке дедов ожидая появления Наины!

Близок час торжества моего!
Близок час торжества моего!
Ненавистный соперник уйдет далеко от нас, ненавистный соперник уйдет далеко, далеко от нас.

Как легко заметить, метр в каждом эпизоде различен и повторяется только в рефрене. Рассмотрим сначала метр рефрена — навязчивой идеи, к которой то и дело возвращается мысль героя.

Текст рефрена написан дактилем. Однако дактиль, интонируемый в рондо, — это не силлаботонический дактиль русской поэзии: трехдольный размер с ударением на первый слог. Нет, Глинка трактует его двудольно, то есть на античный манер. Напомню, что античная метрика не квалитативна, а квантитативна; иными словами, она оперирует не ударными и безударными слогами, а долгими и краткими, где величина долгого приравнивается к двум кратким. Таким образом, античный — и фарлафов — дактиль не трех-, а двудолен, он состоит из одного долгого и двух кратких слогов.

Дактилический метр — один из основных метров античной поэзии, как греческой, так и латинской. Среди разных вариантов дактилического метра особое место занимает стих античного эпоса, гекзаметр, «шестимерник», который русская поэзия передает преимущественно шестистопным дактилем:

[1]Муза, ска |[2] жи мне о |[3] том много |[4] опытном |[5] муже, ко |[6] торый...
(Одиссея, пер. В.А. Жуковского)
[1]Битвы и |[2] мужа по |[3] ю, кто в И |[4] талию |[5] первым из |[6] Трои...
(Энеида, пер. С.А. Ошерова)

Античный гекзаметр — неотъемлемая часть слухового опыта юношей, принадлежавших к образованному кругу глинкинской эпохи: классический образовательный курс в России — и Благородный пансион, разумеется, не исключение — неизменно включал древние языки и античную литературу. Естественно, что античный дактиль — необязательно, кстати, шестистопный — нес для слуха Глинки двойную коннотацию: героики античного эпоса, с одной стороны, и школьных будней — с другой. Высокий стиль в его героическом изводе нередко интонируется Глинкой именно в квантитативном дактилическом метре; примером тому служит не только Увертюра и заключительный хор того же «Руслана»[3], но и «Славься» в «Жизни за царя» — несмотря на то, что в первом случае это трех-, а во втором — четырехстопный дактиль. Тем сильнее античный прообраз проступает в протяженной,

3 Об «античном гене» в заключительном хоре «Руслана» напоминает, в частности, С.К. Лащенко. См. ее книгу: *Лащенко С.К.* Глинка, которого мы не знали. СПб.: РХГА, 2022. С. 180.

как в фарлафовом рондо, дактилической строке «героической» топики («Близок уж час торжества моего!»), которая неизбежно возводится слухом к классическому образцу. Однако героический дактиль Фарлафа отличается от своего эпического архетипа тремя деталями.

Во-первых, что наиболее очевидно и наименее важно, — темпом: торжественный шаг героического метра оказывается заведомо снижен торопливой припрыжкой рондо.

Во-вторых — как следствие — мерой: она превышена. Незадачливый витязь — не классический шестистопный герой, он супергерой: восьмистопный.

> [1]Близок уж |[2] час торжест |[3] ва мое |[4] го, нена |[5] вистный со|[6] перник уй|[7] дет дале| [8] ко от нас.

В-третьих — структурой. Дактиль Фарлафа — «сплошной»: он никак внутренне не структурирован и течет безостановочно. Между тем подлинный античный героический метр — тот, примеры которого изучались в гимназиях, — в отличие от русского переводного гекзаметра, требует

а) цезуры: в латинском гекзаметре классического вергилиева извода, хрестоматийного как для Пушкина, так и для Глинки, цезура разрезает третью стопу;

б) стяжения двух кратких слогов в один долгий с образованием спондея[4] на некоторых позициях строки. Позиции спондея в гекзаметре вариативны, однако одна остается неизменной: шестая, последняя стопа гекзаметра должна быть неполной, иначе говоря — героический стих оканчивается в обязательном порядке двумя долгими слогами[5]:

> – UU |– UU | – –|– – |– UU |– –
> Arma virumque cano, Trojae qui primus ab oris[6]...

Сказанное в совокупности позволяет говорить о пародийности «особенного ритма» в рондо Фарлафа — пародийности, восходящей к школьному опыту композитора[7].

4 Спондей — античная стопа, состоящая из двух долгих слогов. Подобное стяжение иногда встречается и в русских переводах. См. например, зачин «Илиады» в переводе Гнедича: «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...».

5 Строго говоря, согласно античной поэтике последние два слога могут также быть и долгим-кратким, но никак не долгим и двумя краткими; другими словами, конец каждого стиха должен быть маркирован.

6 Первый стих «Энеиды» Вергилия: «Битвы и мужа пою, кто в Италию первым из Трои...».

7 С.К. Лащенко обоснованно связывает пародийную интенцию рондо Фарлафа с образом учителя Глинки И.Я. Колмакова (*Лащенко С.К.* Глинка, которого мы не знали. С. 187).

Пародийная мысль Глинки — автора текста рондо — движется в двух направлениях.

Первое направление касается *рефрена* и связано с представлением об избыточности. Телесной (и вербальной? Фарлаф — хвастун) избыточности героя соответствуют

а) метрическая избыточность (две лишние стопы);

б) ритмическая избыточность (два кратких слога на каждой четной позиции, нигде не стягивающиеся в один долгий).

Таким образом, торжественная размеренность античного героического метра оборачивается комической безвольной безудержностью восьмистопного бесцезурного фарлафова метра[8].

Выход за пределы предписанной шестистопности не остается без последствий: быстрый темп музыкальной декламации словно бы сносит естественную границу гекзаметрического прообраза, и музыкальная строка, в отличие от поэтической, заканчивается резким торможением, заменой дактиля на анапест:

> Близок уж час торжества моего, ненавистный соперник уйдет дале**ко от нас**.
> – UU | –UU |–UU | –UU | –UU | –UU | –UU | **UU–**

Второе направление касается *эпизодов* и связано с идеями комбинаторики и ротации. Глинка с невозмутимой до комизма методичностью последовательно перебирает комбинации элементов героического стиха:

— в эпизодах «Людмила, напрасно...» и «В заботах, тревоге...» последний краткий слог стопы перемещается на начало, то есть дактиль — UU сменяется амфибрахием U — U;

— в коде («Близок час торжества моего!») ротация завершается: последний слог снова перемещается на начало, давая третий, последний вариант комбинации долгого и двух кратких слогов, то есть анапест: UU —.

В остальных эпизодах бывший дактиль распадается на отдельные элементы:

— в эпизодах «Руслан, забудь...» и «Недалек желанный день» от дактиля остаются только долгие слоги;

8 Будет ли чрезмерной вольностью вписать в поле «озорных» школьных ассоциаций, связанных с безвольной безудержностью ритма, характеризующего женолюбивого Фарлафа, строку Aquilo impotens из хрестоматийной 30-й оды третьей книги од Горация («Exegi monumentum»)?



Адольф Шрёдтер (1805–1875). Фальстаф и его паж

— в заключительном эпизоде «Не трудясь и не заботясь…» от дактиля остаются одни лишь краткие слоги. Это и есть первоначально задуманная «ариетка скороговоркой буффо»; измельчанием начального дактиля исчерпываются все комбинации входящих в него первоначально долгот.

Не забудем, что каждый эпизод, то есть каждый этап распада «гекзаметрического» прообраза, сменяется собиранием его заново в рефренах, словно увлекшийся герой, спохватившись, пытается заново принять первоначальную позу.

Последний этап развенчания героического стиха — кода рондо, начиная от Più mosso, где текст рефрена наконец начисто лишается

а) дактилической основы (превратившись в ее собственный раскоход, то есть анапест):

UU– UU– UU–
Близок час торжества моего

и б) структурирующей стопу границы (музыкальная и стиховая строки «Ненавистный соперник уйдет далеко от нас» структурно

расщепляются, долгий и пара кратких слогов распадаются на произвольные позиции).

Так рушатся последние героические декорации, артикулирующие сплошное течение чередующихся долгих и сдвоенных кратких слогов: гекзаметр окончательно низвергнут в коде как прообраз метра, а его незадачливый декламатор обнаруживает свою буффонную сущность.

Отвлекаясь на мгновение, позволю себе предположить, что в воображении Глинки — а может быть и Пушкина — образ Фарлафа сливается с другим героем, имя которого ему созвучно; разумею шекспировского Фальстафа[9]. Как и Фальстаф, Фарлаф женолюбив, чревоугодлив, хвастлив и склонен присваивать себе чужие боевые заслуги (Фальстаф приписывает себе победу над Гарри Перси, одержанную в действительности главным героем пьесы, Фарлаф же приписывает себе спасение Людмилы). Фальстафа в обеих пьесах неоднократно называют greasy knight, толстый рыцарь; Фарлаф же «толстый витязь»; несмотря на то, что, как известно, имя Фарлафа Пушкин мог обнаружить у Карамзина, ассоциативная связь двух созвучных по имени горе-вояк-гедонистов кажется напрашивающейся, а пародийность оперного Фарлафа обретает таким образом дополнительное измерение.

9 Имя пушкинского Фарлафа литературоведение традиционно возводит к «Истории…» Карамзина, где так зовут одного из варяжских сподвижников князя Олега (это наблюдение, вероятно, восходит к Б.В. Томашевскому; см. *Томашевский Б.В.* Пушкин. Книга первая. М. — Л.: Издательство АН СССР, 1956. С. 296–297). На родство же с Фарлафом шекспировского «толстого рыцаря» мне попалось, к моему удивлению, лишь одно прямое указание — крошечная заметка, принадлежащая петербургскому поэту Александру Щедрецову (1947–2011). См.: https://clck.ru/3M5QQQ (дата обращения: 10.04.2025). Надо сказать, что первое упоминание Шекспира в пушкинских текстах датируется весной 1824 года; есть предположение, что Пушкин познакомился с пьесами Шекспира (во французском переводе) годом ранее, в одесской библиотеке графа М.С. Воронцова (см. Гроссман Л.П. Пушкин. М.: Молодая гвардия, 1958. С. 257); размышления непосредственно о Фальстафе мы видим в более поздних Table-talks; говорит ли это о том, что в пору создания Фарлафа его автор не слыхал об английском собрате своего героя? Едва ли; но если и так, то это никак не опровергает возможную связь между двумя комическими вояками в воображении Глинки. Подробнее о Шекспире в творчестве Пушкина см. *Алексеев М.П.* Пушкин и Шекспир / *Алексеев М.П.* Пушкин: Сравнительно-исторические исследования / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1972. С. 240–280. Электронный ресурс: https://clck.ru/3M5QTg (дата обращения: 10.04.2025).

ЛИТЕРАТУРА

1 *Алексеев М.П.* Пушкин и Шекспир / *Алексеев М.П.* Пушкин: Сравнительно-исторические исследования / АН СССР; Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1972. С. 240–280.

2 *Глинка М.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Том первый. М.: Музыка, 1973.

3 *Гроссман Л.П.* Пушкин. М.: Молодая гвардия,1958.

4 *Лащенко С.К.* Глинка, которого мы не знали. СПб.: РХГА, 2022.

5 *Стасов В.В.* Избранные сочинения в трех томах. Т. 1. М.: Искусство, 1951.

6 *Томашевский Б.В.* Пушкин. Книга первая. М. — Л.: Молодая гвардия, 1956.

REFERENCES

1 *Alekseev M.P.* Pushkin i Shekspir [Pushkin and Shakespeare] // *Alekseev M.P.* Pushkin: Sravnitel'no-istoritcheskie issledovaniya [Pushkin: Comparative Historical Studies], AN SSSR, Institut russkoy literatury (Pushkinskiy Dom) [Academy of Sciences of the USSR. Institute of Russian Literature (Pushkin House)]. Leningrad: Nauka [Science], 1972. P. 240–280.

2 *Glinka M.I.* Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnïe proizvedeniya i perepiska [Complete Works. Literary Works and Correspondence]. Vol. 1. Moscow: Muzïka, 1973.

3 *Grossman L.P.* Pushkin. Moscow: Molodaya gvardiya [Young Guard], 1958.

4 *Lashchenko S.K.* Glinka, kotorogo mï ne znali [Glinka, Whom We Did Not Know], St Petersburg: RKhGA [Russian Christian Academy for Humanities], 2022.

5 *Stasov V.V.* Izbrannïe sochineniya v trekh tomach. Tom 1 [Selected Works in Three Volumes. Vol. 1], Moscow: Iskusstvo [Art], 1951.

6 *Tomashevskiy B.V.* Pushkin. Kniga pervaya [Pushkin. Book 1]. Moscow and Leningrad: Molodaya gvardiya [Young Guard], 1956.

УДК 781.43, 781.68, 784.3
ББК 85.314–03, 85.314–04, 84.314.3–73

Ключевые слова
Глинка, вокальная музыка, мелизматика, вокальный стиль, русская вокальная традиция, русский романс.

Наумов А. В.

Вокальная мелизматика М. И. Глинки: между decoratio и propositio

Мелизматика в вокальном творчестве М. И. Глинки есть синтез черт национальной мелодики и заимствований из профессионального опыта зарубежных школ (преимущественно русско-итальянские пересечения, но не только они). Основным свойством стиля Глинки является органическое слияние орнаментальных элементов (*decoratio*) со смысловыми (*propositio*), играющее риторико-семантическую и композиционно-технологическую роли. Притом в контексте практики первой половины XIX века нотный текст не может восприниматься как замкнуто-окончательный: традиция расширения вокальной партии, прибавления мелизматических элементов влекла за собою образные трансформации опусов в звучании. На примере романсов композитора рассматриваются возможности, предоставляемые автором в этом плане, и налагаемые им же ограничения.

Key Words
Glinka, vocal music, melismatic techniques, vocal style, Russian vocal tradition, Russian romance (art song).

Aleksandr Naumov

Mikhail Glinka's Vocal Embellishments: between *Decoratio* and *Propositio*
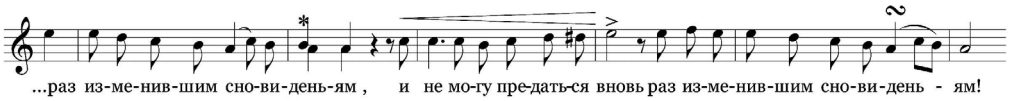
Melismatic techniques in M. I. Glinka's vocal works represent a synthesis of national melodic characteristics and influences from the professional experience of foreign schools (primarily, though not exclusively, Russian-Italian intersections). The key feature of Glinka's style is the organic fusion of ornamental elements (*decoratio*) with meaningful ones (*propositio*), performing both rhetorical-semantic and compositional-technological functions. Within the context of the early 19th century practice, no written music text can be seen as definitive. The tradition of expanding vocal parts and adding melismatic elements led to expressive transformations in the sound of musical works. Using Glinka's romances as examples, the possibilities provided by the author in this regard and the limitations imposed by him are examined.

Заявленная тема одним краем касается вопроса о глинкинской мелодике, издавна и широко разработанного в отечественном музыкознании[1], другим — проблемного направления «Глинка и Италия», также исследователями не забытого[2]. В том направлении, которое избрано нами, научная мысль устремилась относительно недавно. Непосредственным импульсом к работе стало замечание М.Г. Раку: «Мелизмы не выполняли в стиле итальянской оперы лишь роль приема, а определяли его существо и сердцевину вокального высказывания»[3].

Вопрос об орнаментике ставится в цитированной работе в целом шире и в обход интересующей нас фигуры. При этом опора мысли М.Г. Раку на образцы из современников Глинки, но не его собственные, исторически оправдывает постановку проблемы и подтверждает ее новизну проблемы для науки и практики. В связи с Глинкой она действительно по-настоящему не поднималась. Исследования разных лет опирались на нотные тексты композитора как на альфу и омегу рассуждений, от них отталкивались и к ним же приходили. Подобный подход в особенности присущ, как ни странно, не «чистым» музыковедам, а вокалистам, стремящимся к осмыслению исполнительских проблем в теоретическом дискурсе[4]. Единственный вопрос, по сути вращавшийся в этом замкнутом круге, — как Глинка дошел до своих гениальных открытий, из чего они складывались и что из себя представляли по природе? Неважно, насколько продуктивен подобный метод по идее. С точки зрения исполнительства даже самое проницательное наблюдение такого рода бесплодно, так как взор обращен назад, к процессу творения, а не вперед, к моменту интерпретации.

Вернемся к формулировке названия статьи. Под мелизматикой в широком смысле у нас будет пониматься любой проявление распевности, то есть отход от соотношения «нота-слог».

В этом отношении эволюция почерка Глинки формально приходит к той же точке, от которой стартовала. Первый шедевр композитора, «Не искушай меня без нужды» (стихи Евг. А. Боратынского, 1825), содержит всего по одному распетому слогу в конце каждой строфы



Ил. 1. М.И. Глинка. «Не искушай меня без нужды». Т. 23–28
(пометки в примере разъяснены ниже)

Благодаря повтору строки этот распев удваивается и расширяется, однако из 68 слогов стихотворения (с повторами — 85) распет только один (два). «Коэффициент распевности», вычисляемый простым делением меньшего на большее, равен 2,3%. Во второй строфе, если придираться, возникает дополнительная растяжка на

1 См., например, *Асафьев Б.В.* Воображаемое предисловие к романсам Глинки (1945) // *Асафьев Б.В.* М.И. Глинка. Л.: Музыка, 1978. С. 247–257; *Васина-Гроссман В.А.* Романсы Глинки // Русский классический романс XIX века. М.: АН СССР, 1956. С. 70–110; *Мазель Л.А.* Роль секстовости в лирической мелодике (1957) // *Мазель Л.А.* Статьи по теории и анализу музыки. М.: Сов. композитор, 1982. С. 55–78; *Маричева И.В.* К вопросу об инвариантных чертах музыкальной элегии // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 21 (202). Филология. Искусствоведение. Вып. 45. С. 176–180.

2 *Петрушанская Е.М.* Михаил Глинка и Италия: загадки жизни и творчества. М.: Классика–XXI, 2009; *Долгушина М.Г.* Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: дис. ... докт. иск. Вологда: ВГПУ; СПб: РИИИ, 2010; *Нагин Р.А.* Оперное творчество М.И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков: дис. ... канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011; *Степанидина О.Д.* Русский романс конца XVIII века и эпохи Глинки в свете влияния итальянской вокальной культуры // Вестник Саратовской консерватории. 2019. № 2 (4). С. 38–48.

3 *Раку М.Г.* Оперные штудии. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, Галина скрипсит, 2019. С. 28.

4 См., например, *Лымарева Т.В.* М.И. Глинка: некоторые историко-семиотические аспекты вокального искусства // М.И. Глинка: тайны творчества, проблемы интерпретации: Мат-лы межд. науч. конф. к 210-летию со дня рождения М.И. Глинки, Москва, 27–28 ноября 2014 года: сб. ст. / Ред.-сост. Е.М. Алкон. М.: РАМ им. Гнесиных, 2017. С. 125–136; *Попова Н.А.* Феномен русского bel canto в оперном творчестве М.И. Глинки // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. 2021 № 3. С. 166–175; *Терентьева Н.Н.* Влияние русской национальной музыки и итальянского bel canto на оперную и романсовую музыку М.И. Глинки // М.И. Глинка и русский мир: сб. докладов IV межд. науч.-практ. конф. Новосибирск — Магнитогорск, 16–17 апреля 2024 года / Отв. ред.-сост. И.Л. Пивоварова. Магнитогорск: МА им. М.И. Глинки, 2024. С. 37–46.

слоге «множь» — для преодоления несимметричности поэтического размера. Статистики она не меняет.

В романсе, традиционно обрамляющем представления о вокальной лирике Глинки (хронология создания несколько условна),— «Не говори, что сердцу больно» (стихи Н.Ф. Павлова, 1856), — не распевается вообще ничего, даже при повторах текста. В «Финском заливе» (стихи П.Г. Ободовского, 1850), предпоследнем по оглавлению тома собрания сочинений[5], картина очень похожа на «Не искушай»: 184 слога без учета повторов, 5 распевов на всю музыкальную композицию (коэффициент 2,7%). Природа этих распевов, да и самой мелодии иная, но о них чуть позже. Полюса стиля тяготеют к силлабичности соотношений слов и нот, интерпретируемой вначале скорее с позиций мелодики инструментального типа, а под конец в контексте декламационности.

Середина творчества более кантиленна. Здесь мы на глаз можем выделить собственно орнаментику, обозначаемую специальными знаками, и узнаваемые типизированные фигуры мелизмов, известных в Европе с XVI–XVII веков, — в выписанных распевах. То и другое присутствовало уже в «Не искушай» (*gruppetto* и фигура, обозначенная «звездочкой» в нотной иллюстрации 1).
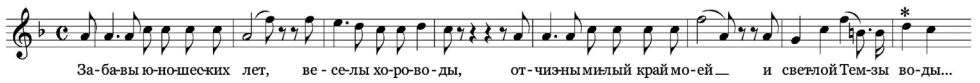
Украшения второго типа приводят нас к той проблеме, что вынесена в подзаголовок. Явная *appoggiatura* в примере является неотъемлемой частью мелодии, то есть *decoratio* врастает в текст, одновременно становясь приметой авторской манеры. Этот феномен и предлагается обозначить термином *propositio*, используя его в не совсем аутентичном контексте[6], хотя к риторике обсуждаемый момент имеет свое отношение. Смазывание точных взятий за счет мелизмов служит созданию определенного стиля высказывания, в духе позднего сентиментализма, об этом нужно говорить отдельно.

Рассмотренные выше элементы представляют собой тип *decoratio*, подразумевающий добавление звуков, однако в Европе с конца XVIII столетия распространены и «внутризвуковые» добавки — *portamento*, а также различные типы динамических трансформаций.

5 *Глинка М.И.* Полное собрание сочинений. Т. 10. Сочинения для голоса в сопр. ф-но. М.: Музгиз, 1962.

6 См. *Кудряшов А.Ю.* Fukntionale Musikwerk. Категория слова и риторическое decoratio // *Кудряшов А.Ю.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учеб. пособие. СПб.; М.; Краснодар: Лань, 2006. С. 63–78; *Холопова В.Н.* Эстетические принципы и значение форм классического этапа. Сонатная форма: предтечи, прототипы, роль ораторской диспозиции // Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб.: Лань, 1999. С. 317–320.

Все они представлены в маленьком романсе «Моя арфа» (1824), открывающем том.



Ил. 2. М.И. Глинка. «Моя арфа, ст. К. Бахтурина. Т. 2–9

К тому же приему восходит генетика дополнительного распева во второй строфе «Не искушай…» (на словах «не множь»), но там он предстает «впитанным» в тему-мелодию.

Прекрасно известно, что начало вокального творчества Глинки совпало в его биографии с моментом приобщения к итальянской вокальной культуре и школе, которым он отдал щедрую дань на рубеже 1820–1830-х годов, да и позднее, несмотря на ряд высказываний, остался привержен. В сопоставлении с нынешними представлениями, итальянское пение тех лет представляло собой искусство несколько иное, нежели, по определению Л.Б. Дмитриева (1968), «психофизический процесс звукообразования и звукоизвлечения»[7]. *Bel canto*, утраченное, по замечанию Дж. Россини, к 1850-м[8], было скорее типом мышления, для которого владение голосом составляло материальную базу — подразумеваемую, но не краеугольную[9]. Если почитать итальянские вокальные руководства XVII–XIX веков, то о «делании звука» там говорится разочаровывающе мало. Зато огромные разделы, с течением времени только увеличивающиеся, неизменно посвящаются мелизматике, от простейших форм до развернутых каденций. В нотных примерах разъясняется, как добавить к имеющейся линии то или иное украшение, как опознать само место добавки, как сочинить каденцию. Овладение этим искусством приводило к особому ощущению композиторского материала как неокончательного, подразумевающего некое разгадывание. Формируется это чувство достаточно быстро, стоит начать заниматься. Места, куда можно и нужно что-нибудь вставить начинаешь слышать, голос сам к ним тянется. Зоны каденций, повторы музыкального
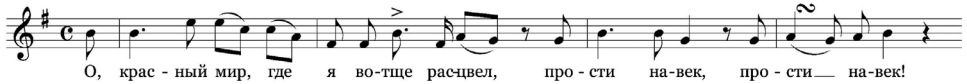
7 *Дмитриев Л.Б.* Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2012. С. 47–50.

8 Из беседы с Ф. Гиллером (1855) // *Фраккароли А.* Дж. Россини. Письма. Воспоминания. М.: Правда, 1990. С. 452.

9 См. *Ганзбург Г.И.* Стилевой кризис Глинки и «россиниевский синдром» // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: мат-лы межд. конф. / Отв. ред. Н.И. Дегтярева, Е.Г. Сорокина. Т. 1. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2006. С. 176–183.

материала при многострофной композиции и в репризах трехчастных форм, отдельные «повисшие» длинные ноты — все это поводы почти автоматически начать мелизматическое варьирование. Интеллектуальный баланс выписанного и не выписанного текста всегда достаточно сложен. Далее должны вступать в ход знание правил и чувство меры. Излишества порочны, об этом мы читали в том числе у Россини и Глинки. Важно, что большинство вокальных композиторов первой половины XIX века этим ощущением также обладало. Вследствие этого по меньшей мере бессмысленно было уличать кого-либо в прямом цитировании. Заимствование материала в те времена еще совсем не осознавалось как грех, важнее то, что с ним сделано по ходу присвоения (превращение из итальянского ариозо во французский романс в случае с «На заре ты ее не буди», важнее, чем знакомство или не-знакомство Варламова с музыкой Доницетти[10]). Глинка, погрузившись в «итальянщину» середины 1820-х[11], несомненно должен был проникнуться этим ее качеством, избавиться от которого почти невозможно, как от вредной привычки. Подтверждений тому достаточно.
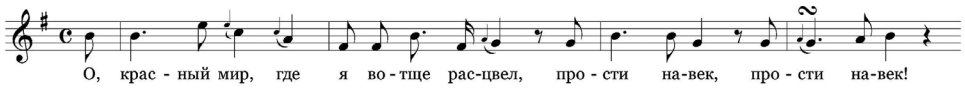
Буквально с «Бедного певца» (№ 3 в томе романсов Глинки) можно видеть нарастание тенденции, проникновение в мелодическую линию дополнений, уводящих от так называемой «прямой декламации». При желании они могут быть сведены к сокращенной форме записи на европейский манер.



Ил. 3. М.И. Глинка. «Бедный певец», ст. В.А. Жуковского. Т. 5–8

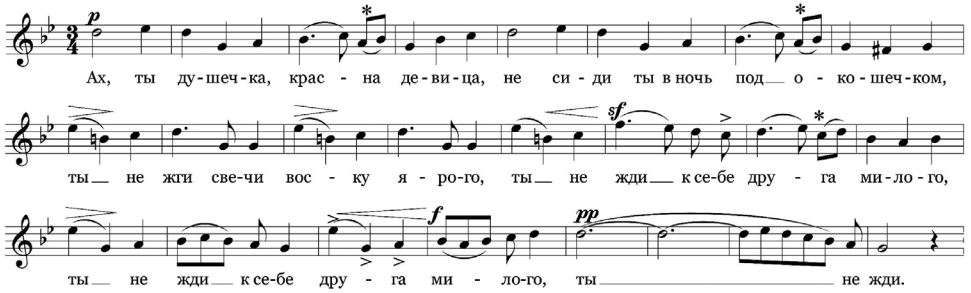
10 О заимствованной мелодии дуэта из «Пуритан» В. Беллини см. *Раку М.Г.* Цит. изд. С. 29–30.

11 Употребление глинкинского словечка как термина легитимизировано названием V главы («Итальянское и итальянщина после Италии») из книги *Петрушанская Е.М.* Михаил Глинка и Италия. Загадки жизни и творчества. М.: Классика–XXI, 2009. С. 333–389. Вопросы влияний итальянской оперы, педагогов и общего духа культуры на творчество Глинки (за исключением романсового) рассматриваются также в других разделах и в заключении к только что упомянутой работе (С. 46–49; 145–147; 391–396).



Ил. 4. М.И. Глинка. «Бедный певец». Т. 5–8, редукция
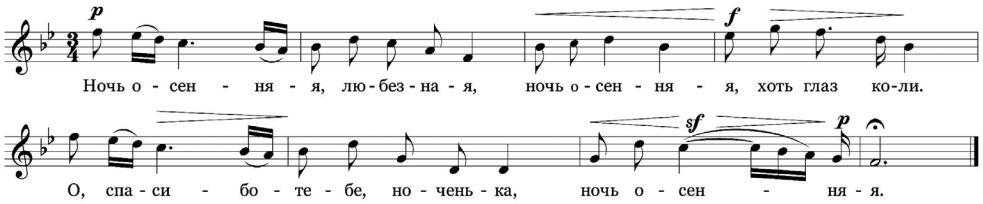
Заметим сразу, что везде у автора используется достаточно крупная ритмика, мелодизирующая украшение и перекидывающая мостик к превращению их в часть кантилены («от избытка чувств»). Интересно, что даже в первых сочинениях «русского стиля», вроде «Ах ты, душечка, красна девица», правила расстановки и расшифровки мелизмов соблюдаются почти в точном соответствии, например, с руководством А.П. Бенелли 1819 года, переизданном в Лейпциге несколькими годами позже, как раз ко времени вокального становления Глинки[12].



Ил. 5. М.И. Глинка. Ах ты, душечка, красна девица», слова народные. Т. 1–24

Моменты нарушений — размещение распева на безударных слогах — помечены звездочкой; в дальнейшем подобное становится явной приметой «русского» стиля. Если «Душечку» можно привести к схематичной записи на европейский манер достаточно легко, то с более поздней «Ночью осенней» ничего уже не получится. При этом обе мелодии строятся на повторах мотивов, подталкивающих к мелизматической импровизации quasi-cadenza.

12 *Benelli A. P.* Regole per il canto figurato. V. 1–2. Dresden, n.d. [1819]; Lpz., Breitkopf & Hartel, n.d. [1825].



Ил. 6. М.И. Глинка. «Ночь осенняя», ст. А. Римского-Корсака. Т. 1–8

Между двумя романсами стоит 1828 год, когда Глинка взялся за ученую итальянскую композицию: продуктом этого стали итальянские канцонетты и ариетты. В вопросе эволюции взаимоотношений русского и итальянского у композитора важнее всего восприятие первого как стабильного, тяготеющего к точной фиксации (см. песню Стеши «Ах, когда б я прежде знала…»), второго же как изменчивого, всегда до известной степени импровизационного.

Для Глинки-певца это обозначало разные принципы голосоведения: стабильный скелет мелодии поется более насыщенным звуком (*canto spianato*), мелизматические элементы облегчаются. Таков базовый принцип итальянской школы, и в приложении к рассмотренным примерам он себя оправдывает, в том числе при знакомстве с лучшими, стилистически выверенными записями романсов.

Том романсов можно продолжить листать подряд: это в каждом случае весьма результативно. Перейдем сразу к кульминации, циклу «Прощание с Петербургом», энциклопедии вокального Глинки. Действительно, все основные сюжетные мотивы, все жанры, принципы построения крупной формы и даже «концентрический метод» воспитания голоса[13] — заявлены здесь. Притом снимается малейший намек на дидактичность, цикл остается шуткой гения, проявлением иронии в отношении важнейших эстетических и стилевых категорий. Юмористическое жало направлено в доброй половине случаев на «итальянщину» и ее издержки.

«Прощание» — также и ключ к пониманию мелизматического метода Глинки. Композитор ненавязчиво просвещает, отдавая каждый из номеров под демонстрацию *единственного* декоративного приема. Неповторяемость обеспечивается разностью базы,

13 См. *Барсов Ю.А.* Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки. Л.: Музыка, 1968; *Рогачева Ю.М.* М.И. Глинка и Г.Я. Ломакин: «Концентрический метод» и «Краткая метода пения» // Профессиональное музыкальное искусство: отечественные традиции в контексте мировой музыкальной культуры: сб. трудов науч. конф. / Науч. ред. С.Н. Гайдак. Самара: СГАКИ, 2014. С. 25–31.

на которой функционирует *decoratio*. Помимо наиболее общей оппозиции русского и итальянского, усложняемой вмешательствами инонациональных стилизаций[14], значение имеет также многообразие итальянских манер, систематика которых (по мотивам «Школы пения» М. Гарсиа-младшего[15]) представлена в работе Р.А. Нагина:

Canto spianato — широкий певучий, кантиленный;

Canto fiorito — цветистый, колоратурный;

Canto declamato — драматический, декламационный.

Для пения *spianato* первостепенны ясность артикуляции и различные степени ее энергии, певучесть голоса, ровность и изящество интонирования, применение филированных нот во всех видах. Излишние фиоритуры, затмевающие эффект строгого и широкого стиля, недопустимы. Удачно применяются различные апподжиатуры, мягкие морденты, трели, которые придают мелодии необходимый рельеф.

Стиль *fiorito* отличается изобилием пассажей и, в зависимости от характера музыки, подразделяется на несколько видов:

Canto di agilità (стиль беглости) — быстрые пассажи, изобилие рулад, арпеджио, трелей;

Canto di maniera — стиль изящный, грациозный; украшения составлены из небольших мелодических рисунков, разбитых пассажей, часто разделенных слогами, остановками и тонкими нюансами;

Canto di bravura — не что иное как *Canto di agilità,* которому только добавлены сила и страстность, порой даже неистовство; используются самые «богатые» украшения — арпеджио, рулады, блестящие портаменто, трели, энергичные акценты, широкие скачки.

В *canto declamato* почти отсутствует вокализация. Главный эффект основывается на драматическом выражении. Характерные приемы — точная дикция, четкие ударения, вздохи, выразительные и неожиданные переходы, немного апподжиатур и портаменто при хорошо рассчитанной силе голоса. Исполнитель должен быть прежде всего актером, а потом уже певцом[16].

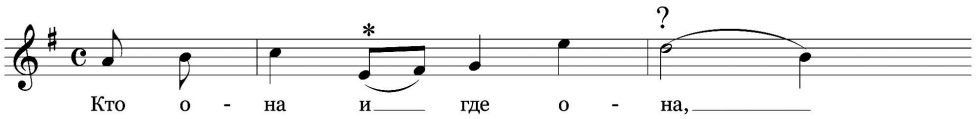
14 См. *Баяхунова Л.Б.* Особенности восприятия Глинкой французской и испанской культур // О Глинке (к 200-летию со дня рождения): сб. статей / Сост. М.П. Рахманова. М.: ВМОМК им. М.И. Глинки, 2005. С. 229–235.

15 Тезисы М. Гарсиа цитируются по «Очеркам по истории вокальной методологии» В.А. Багадурова, изданию рубежа 1920–1930-х годов, не потерявшему ценности по сей день, но отчасти уязвимому с вокально-эстетических позиций.
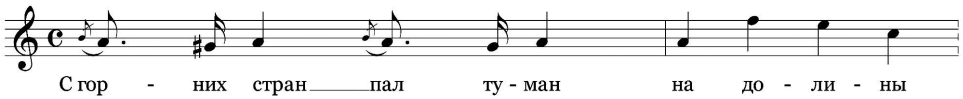
16 *Нагин Р.А.* Оперное творчество М.И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков: дис. … канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. С. 120–121.

Даже наиболее ранняя редакция трактата Гарсиа моложе музыки Глинки на несколько десятилетий — она увидела свет в середине 1850-х. Пересказываемая же версия относится к 1880-м, когда на сценах Европы царила совсем иная музыка, а представление о прошлом вокальной культуры было далеко от подлинности. Тем не менее и при подобном допущении ясно, что Глинка двигался на протяжении жизни от *spianato* к *declamato*; с этого мы начинали, но для середины пути важнее сочетания признаков различных манер, неповторимая и трудная авторская стилевая амальгама.

Вернемся к «Прощанию с Петербургом» как конгломерату вокальных приемов. Одна и та же *appoggiatura* демонстрируется здесь уже на примере двух начальных номеров в контексте стилей *spianato* («Кто она») и *bravuro* («Еврейская»), в условно-французском и ориентально-гебраическом наклонениях соответственно

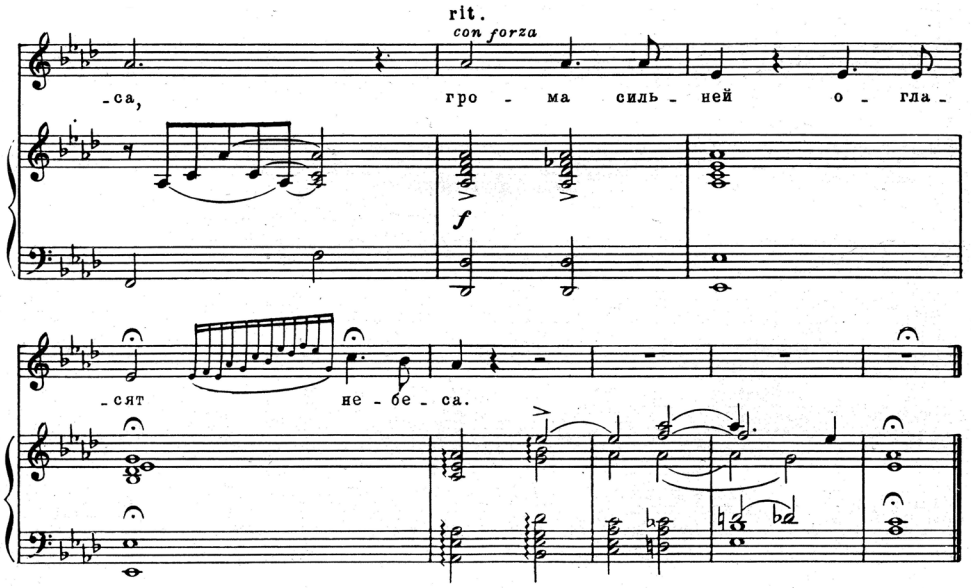


Ил. 7. М.И. Глинка. «Романс» из поэмы «Давид Риччио» («Прощание с Петербургом», № 1), ст. Н. Кукольника. Т. 5–6



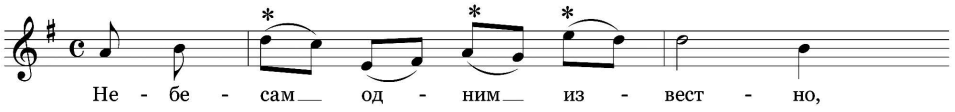
Ил. 8. М.И. Глинка. «Еврейская песня» из трагедии «Князь Холмский» («Прощание с Петербургом», № 2), ст. Н. Кукольника. Т. 3–4

По два раза, в разных контекстах, показаны *gruppetti* (тот же «Романс» и «Каватина» № 4), есть выписанная каденция и многое другое.
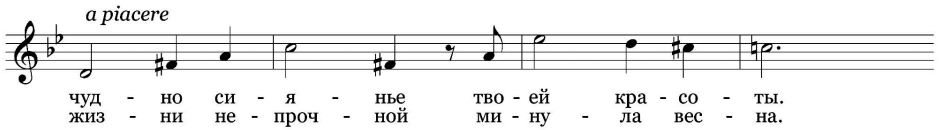


Ил. 9. М.И. Глинка. «К Молли». Романс из романа «Бюргер» («Прощание с Петербургом», № 11), ст. Н. Кукольника. Т. 52–59

Как уже сказано, Глинка не навязывает, он намекает. К примеру, в открывающем цикл романсе само строение мелодии указывает на ее потенциал
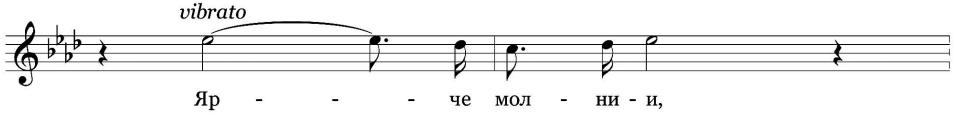


Ил. 10. М.И. Глинка. «Романс» из поэмы «Давид Риччио» («Прощание с Петербургом», № 1), ст. Н. Кукольника. Т. 7–8

Одновременно при повторах раскрываются тайны первоначальных проведений. Более сложный шифр — в каденциях «Каватины» (№ 4).



Ил. 11. М.И. Глинка. «Давно ли роскошно ты розой цвела…». Каватина («Прощание с Петербургом», № 4), ст. Н. Кукольника. Т. 38–41/57–60

Многое сказано словами, ключевыми для итальянского певца первой половины романтического столетия — *a piacere*. Вообще, в «Прощании», как и в других вокальных текстах Глинки, немало написано над нотным текстом — словами и артикуляционными штрихами. Другое дело, что понимать это следует в стилевом контексте 1830–40-х годов. Самый характерный пример — указание *vibrato* в № 11, «К Молли».



Ил. 12. «К Молли». Романс из романа «Бюргер» («Прощание с Петербургом», № 11), ст. Н. Кукольника. Т. 37–38

Если не знать, что под *vibrato* подразумевается особый тип ступенчатого *crescendo*, изобретенного Дж.Б. Рубини как средство имитации значительного динамического «разгона», вообще не понятно, что делать,— «блеяние» на одной ноте интерпретацию не украшает. Чаще всего глинкинская ремарка игнорируется. Между тем, такая же голосовая педаль есть и в «Попутной песни» (№ 6):
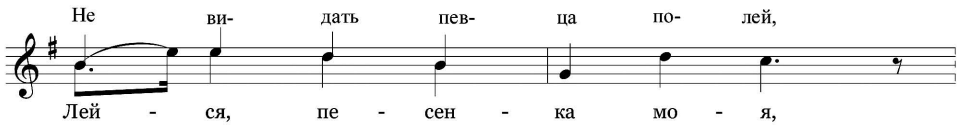


Ил. 13. М.И. Глинка. «Попутная песня» («Прощание с Петербургом» № 6), ст. Н. Кукольника. Т. 46–50

Ремарка здесь не выставлена, но *vibrato* применимо, потому что рецепт действует повсеместно, не только в пределах номера, где

он показан. Сильные доли тактов «подталкивают» залигованную ноту изнутри.

Точно также можно найти неоднократное применение *portamento*, показанному в «Жаворонке» (№ 7)
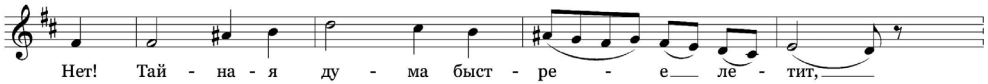


Ил. 14. М.И. Глинка. «Жаворонок» («Прощание с Петербургом» № 10), ст. Н. Кукольника. Т. 13–34
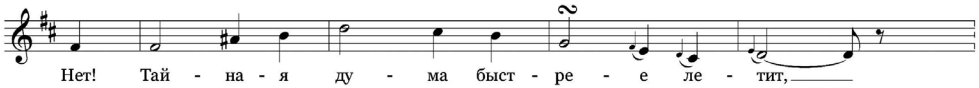
Это романс является одновременно и стилевой ловушкой: в отличие от «иностранных», здесь следует не развязывать, но ограничивать фантазию. Не потому, что шедевр общепризнан, а потому, что в рамках заданной художественной системы там добавить нечего. Все места для распевов (даже по-русски, на безударных слогах) у автора заняты!

Столь же непригодна для свободного *decoratio* и «Колыбельная» (№ 5): если внимательно рассмотреть текст, это упражнение совсем на другие приемы — *marcato* и смены метрической пульсации.

В теории перечисление не очень убедительно, оно уместнее при живом показе, в концерте или на мастер-классе. Отметим только еще одну вещь. То же «Прощание с Петербургом» содержит места, казалось бы, не очень логичные, где явное украшение изысканно растворено в мелодии («Попутная») при сохранении семантики «полноты чувства»



Ил. 15. М.И. Глинка. «Попутная…». Т. 56–59



Ил. 16. То же, редукция

Отсюда мы можем перейти к поздним шедеврам и увидеть, чем завершился соответствующий процесс («Адель»), когда мелодия без текста (во вступлении) выглядит как очевидно-мелизматическая, а со словами — как чисто силлабическая.

Мы нарочно не затрагивали оперные партии Глинки, хотя, пользуясь рецептами «Прощания с Петербургом», довольно легко «разгадать», например, синхронные циклу арии из «Руслана и Людмилы». «Жизнь за царя» более запутанна как конгломерат стилевых наслоений, она же и более четко выписана самим Глинкой с учетом премьерных условий. Тем не менее, в партиях Антониды и Собинина (исполнители которых были более опытны) известный простор все же оставлен. *Propositio* как стабильная часть нотного текста служит канвой для *decoratio*, а окончательный облик произведения, в традициях первой половины XIX столетия, формируется в момент звучания.

Чем дальше вглубь веков уходит от нас живой Глинка, тем тверже окаменелости его опусов. Репутация, сложившаяся во второй половине XIX века и упрочившаяся благодаря идеологическим неприятностям века XX, определяет научный дискурс, очень далекий от практики, особенно от практики пения[17]. Русский вокальный аутентизм по сей день пребывает в оцепенении. Если по отношению к русской музыке XVIII столетия отдельные шаги предпринимаются (в Петербурге, в Перми, за границей), то музыка XIX и начала XX века чаще всего покрыта плитой ложно понятого академизма, в изрядной же степени попросту выхолощена. Вглядываясь в детали и проводя исторические сопоставления, можно пытаться понемногу реставрировать подлинный стиль, открывая в нем забытое своеобразие без потерь для авторитета создателя и профессиональных качеств звучания.

17 Характерные позиции этого явления зафиксированы еще в давней работе: *Гордеева Е.М.* Глинка — исполнитель. М.: Музыка, 1966.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Асафьев Б.В.* М.И. Глинка. Л.: Музыка, 1978.

2 *Банникова И.И.* Ритмический словарь русской песни-романса второй половины XVIII — первой половины XIX века: дис. … канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001.

3 *Барсов Ю.А.* Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки. Л.: Музыка, 1968.

4 *Баяхунова Л.Б.* Особенности восприятия Глинкой французской и испанской культур // О Глинке (к 200-летию со дня рождения): сб. статей / Сост. М.П. Рахманова. М.: ВМОМК им. М.И. Глинки, 2005. С. 229–235.

5 *Васина-Гроссман В.А.* Русский классический романс XIX века. М.: АН СССР, 1956.

6 *Ганзбург Г.И.* Стилевой кризис Глинки и «россиниевский синдром» // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: мат-лы межд. конф. / Отв. ред. Н.И. Дегтярева, Е.Г. Сорокина. Т. 1. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2006. С. 176–183.

7 *Гордеева Е.М.* М.И. Глинка — исполнитель. М.: Музыка, 1966.

8 *Дмитриев Л.Б.* Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2012.

9 *Долгушина М.Г.* Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: дис. … докт. иск. Вологда: ВГПУ; СПб.: РИИИ, 2010.

10 *Кудряшов А.Ю.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учеб. пособие. СПб.; М.; Краснодар: Лань, 2006.

11 *Лымарева Т.В.* М.И. Глинка: некоторые историко-семиотические аспекты вокального искусства // М.И. Глинка: тайны творчества, проблемы интерпретации: Мат-лы межд. науч. конф. к 210-летию со дня рождения М.И. Глинки, Москва, 27–28 ноября 2014 года: сб. ст. / Ред.-сост. Е.М. Алкон. М.: РАМ им. Гнесиных, 2017. С. 125–136.

12 *Мазель Л.А.* Статьи по теории и анализу музыки. М.: Сов. композитор, 1982.

13 *Маричева И.В.* К вопросу об инвариантных чертах музыкальной элегии // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 21 (202). Филология. Искусствоведение. Вып. 45. С. 176–180.

14 *Нагин Р.А.* Оперное творчество М.И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков: дис. … канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011.

15 *Петрушанская Е.М.* Михаил Глинка и Италия: загадки жизни и творчества. М.: Классика–XXI, 2009.

16 *Попова Н.А.* Феномен русского bel canto в оперном творчестве М.И. Глинки // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. 2021 № 3. С. 166–175.

17 *Раку М.Г.* Оперные штудии. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, Галина скрипсит, 2019.

18 *Рогачева Ю.М.* М.И. Глинка и Г.Я. Ломакин: «Концентрический метод» и «Краткая метода пения» // Профессиональное музыкальное искусство: отечественные традиции в контексте мировой музыкальной культуры: сб. трудов II науч.-практ. конф. 19 ноября 2013 года / Науч. ред. С.Н. Гайдак. Самара: СГАКИ, 2014. С. 25–31.

19 *Степанидина О.Д.* Русский романс конца XVIII века и эпохи Глинки в свете влияния итальянской вокальной культуры // Вестник Саратовской консерватории. 2019. № 2 (4). С. 38–48.

20 *Терентьева Н.Н.* Влияние русской национальной музыки и итальянского bel canto на оперную и романсовую музыку М.И. Глинки // М.И. Глинка и русский мир: сб. докладов IV межд. науч.-практ. конф. Новосибирск — Магнитогорск, 16–17 апреля 2024 года / Отв. ред.-сост. И.Л. Пивоварова. Магнитогорск: МА им. М.И. Глинки, 2024. С. 37–46.

21 *Фраккароли А.* Дж. Россини. Письма. Воспоминания. М.: Правда, 1990.

22 *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб.: Лань, 1999.

23 *Benelli A. P.* Regole per il canto figurato. V. 1–2. Dresden, n.d. [1819]; Lpz.: Breitkopf & Hartel, n.d. [1825].

REFERENCES

1 *Asaf'ev B. V.* M.I. Glinka. Leningrad: Muzïka, 1978.

2 *Bannikova I.I.* Ritmicheskiy slovar' russkoy pesni-romansa vtoroy polovinï XVIII — pervoy polovinï XIX veka [The vocabulary of rhythm in Russian romance-song of the second part of the 18th and first part of the 19th century]: PhD Diss. (Art History). Moscow: Gnesin Academy, 2001.

3 *Barsov Yu.A.* Vokal'no-ispolnitel'skie i pedagogicheskie principï M.I. Glinki [Glinka's principles in vocal performing and pedagogical practice]. Leningrad: Muzïka, 1968.

4 *Bayakhunova L.B.* Osobennosti vospriyatiya Glinkoy francuzskoy i ispanskoy kul'tur [Some features of Glinka's reflection on French and Spanish cultures] // O Glinke (k 200-letiyu so dnya rozhdeniya) [On Glinka (to the 200th anniversary of birth)]. Compiled by M.P. Rakhmanova. Moscow: State Glinka Museum, 2005. P. 229–235.

5 *Vasina-Grossman V.A.* Russkiy klassicheskiy romans XIX veka [The classical Russian lyric song in the 19th century]. Moscow: URSS Academy of Science Press, 1956.

6 *Ganzburg G.I.* Stilevoy krizis Glinki i "rossinievskiy sindrom" [Glinka's stylistic crisis and "the syndrome of Rossini"] // M.I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya [Glinka. To the 200th anniversary of birth]. Ed. by N.I. Degtyareva, E.G. Sorokina. Vol. 1. Moscow: Tchaikovsky State Conservatoire, 2006. P. 176–183.

7 *Gordeeva E.M.* M.I. Glinka — ispolnitel' [Glinka as a performer]. Moscow: Muzïka, 1966.

8 *Dmitriev L.B.* Osnovï vokal'noy metodiki [Basics of vocal technique]. Moscow: Muzïka, 2012.

9 *Dolgushina M.G.* Kamernaya vokal'naya muzïka v Rossii pervoy polovinï XIX veka: k probleme svyazey s evropeyskoy kul'turoy [The chamber vocal music in Russia of the first part of the 19th century: to the problem of connections with the European culture]: ScD Diss. (Art History). Vologda: Pedagogical University; Saint Petersburg: State Institute for Art History, 2010.

10 *Kudryashov A. Yu.* Teoriya muzïkal'nogo soderzhaniya. Khudozhestvennïe idei evropeyskoy muzïki XVII–XX vv.: ucheb. posobie [Theory of musical content. Artistic ideas of the European music of the 17th-20th centuries: a textbook]. Saint-Petersburg, Moscow, Krasnodar: Lan', 2006.

11 *Lïmareva T.V.* M.I. Glinka: nekotorïe istoriko-semioticheskie aspektï vokal'nogo iskusstva [Glinka: some historical and semiotic aspects of vocal art] // M.I. Glinka: taynï tvorchestva, problemï interpretacii [Glinka: secrets of creativity, problems of interpretation]. Ed. by E.M. Alkon. Moscow: Gnesin Academy Press, 2017. P. 125–136.

12 *Maricheva I.V.* K voprosu ob invariantnïkh chertakh muzïkal'noy elegii [To the question of invariant features of musical elegy] // Bulletin of Chelyabinsk State University. 2010. No. 21 (202). Philology. Art History. Vol. 45. P. 176–180.

13 *Mazel' L.A.* Stat'i po teorii i analizu muzïki [Articles on music theory and analysis]. Moscow: Sovietskiy Kompozitor, 1982.

14 *Nagin R.A.* Opernoe tvorchestvo M.I. Glinki v kontekste zapadnoevropeyskogo muzïkal'nogo teatra XVIII — pervoy polovinï XIX vekov [Glinka's operas in the

context of the European music theatre of the first half of the 19th century]. PhD Diss. (Art History). Moscow: Gnesin Academy, 2011.

15 *Petrushanskaya E.M.* Mikhail Glinka i Italiya: zagadki zhizni i tvorchestva [Glinka and Italy: secrets of life and art]. Moscow: Klassika–XXI, 2009.

16 *Popova N.A.* Fenomen russkogo bel canto v opernom tvorchestve M.I. Glinki [The phenomenon of Russain bel canto in Glinka's operas] // Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet. 2021 No. 3. P. 166–175.

17 *Raku M.G.* Opernïe shtudii [Opera Studies]. Saint Petersburg: N.I. Novikov Publishing House; Galina Skripsit, 2019.

18 *Rogacheva Yu. M.* M.I. Glinka i G. Ya. Lomakin: "Kontsentricheskiy metod" i "Kratkaya metoda peniya" [Glinka and Lomakin: "Concentric method" and "The brief method of singing"] // Professional'noe muzïkal'noe iskusstvo: otechestvennïe tradicii v kontekste mirovoy muzïkal'noy kul'turï [Professional art of music: native traditions in the context of the world musical culture]. Ed. by S.N. Gaydak. Samara: State Academy of Culture and Arts, 2014. P. 25–31.

19 *Stepanidina O.D.* Russkiy romans konca XVIII veka i ēpokhi Glinki v svete vliyaniya ital'yanskoy vokal'noy kul'turï [Russian romance-song of the late 18th century and of Glinka's era in light of the influences of Italian vocal culture] // Bulletin of the Saratov Conservatoire. 2019. No. 2 (4). P. 38–48.

20 *Terent'eva N.N.* Vliyanie russkoy nacional'noy muzïki i ital'yanskogo bel canto na opernuyu i romansovuyu muzïku M.I. Glinki [The influence of Russian national music and Italian bel canto on Glinka's operas and romance-songs] // Glinka i russkiy mir [Glinka and Russian world]. Ed. by I.L. Pivovarova. Magnitogorsk: Glinka Music Academy Press, 2024. P. 37–46. (In Russ.).

21 *Frakkaroli* [Fraccarolo] *A.* Dzh. Rossini. Pis'ma. Vospominaniya [G. Rossini. Letters & Memoirs]. Moscow: Pravda, 1990.

22 *Kholopova V.N.* Formï muzïkal'nïkh proizvedeniy: ucheb. posobie [Forms of musical works: a textbook]. Saint Petersburg: Lan', 1999.

23 *Benelli A. P.* Regole per il canto figurato. V. 1–2. Dresden, n.d. [1819]; Lpz.: Breitkopf & Hartel, n.d. [1825].

УДК 782.1
ББК 85.313 (2)

Ключевые слова
Частная опера С. И. Мамонтова, Нижегородская ярмарка 1896 года,
Ф. И. Шаляпин, И. Торнаги, Солодовниковский театр,
С. В. Рахманинов, Т. С. Любатович, Путятино.

Виноградова А. С.

Эпизоды истории Частной оперы Саввы Мамонтова (Шаляпин, Рахманинов и другие)

В статье представлено несколько эпизодов истории Частной оперы С. И. Мамонтова 1896–1898 годов с участием членов ее труппы, Ф. И. Шаляпина и С. В. Рахманинова. События музыкально-театральной и личной жизни сплетены воедино и повлияли друг на друга: летний сезон нижегородской Всероссийской ярмарки 1896 года и знакомство Федора Шаляпина с Иолой Торнаги; осень-зима 1897–1898 Частной оперы в московском Солодовниковском театре и преодоление композиторского кризиса Рахманинова; «летний лагерь» артистов Частной оперы 1898 года и свадьба Шаляпина. Каждый эпизод сопровождается фрагментами из неопубликованных писем и материалов прессы, а в завершении статьи предложена реконструкция плана усадьбы С. И. Мамонтова и Т. С. Любатович в Путятино.

Key Words
S.I. Mamontov's Private Opera, Nizhniy Novgorod Fair
1896, F.I. Shalyapin, I. Tornaghi, Solodovnikov Theatre,
S.V. Rakhmaninov, T.S. Lyubatovich, Putyatino.

Anna Vinogradova

Episodes from the History of Savva Mamontov's Private Opera (Shalyapin, Rakhmaninov, and Others)

The article presents several episodes from the history of S.I. Mamontov's Private Opera during 1896–98, featuring members of its troupe, F.I. Shalyapin and S.V. Rakhmaninov. Events from their musical, theatrical, and personal lives are intertwined and influenced one another: the summer season of the Nizhniy Novgorod All-Russian Fair in 1896 and Fyodor Shalyapin's acquaintance with Iola Tornaghi; the fall-winter of 1897–98 with the Private Opera in Moscow's Solodovnikov Theatre and Rakhmaninov overcoming his compositional crisis; the "summer camp" of Private Opera artists in 1898 and Shalyapin's wedding. Each episode is accompanied by excerpts from unpublished letters and press materials, and the article concludes with a reconstruction of the plan of S.I. Mamontov's and T.S. Lyubatovich's estate in Putyatino.

Вступление

Принимаясь за тему, связанную с оперным театром С.И. Мамонтова, мы исходим из того, что история проекта его частной оперы, столь важная часть картины становления отечественного музыкального театра, написана далеко не полностью и по-прежнему требует уточнений и обновлений.

Решение этой задачи невозможно, пока не уточнены многие важные подробности, не дана трактовка неясностям, не высветлены темные пятна. Представляется продуктивным путь восстановления отдельных эпизодов, касающихся важных, определяющих, судьбоносных фигур в ее истории.

***

Деятельность антрепризной оперы в России рубежа XIX–XX веков, в противовес императорской, была обречена на прерывистость, эпизодичность. Для нее характерна неустойчивость положения труппы, которая арендует театр (не имеет «дома»), порождающая нестабильность и дискретность деятельности; с другой стороны, у нее нет опоры в виде гарантированной финансовой поддержки, на основе которой сотрудничество с крупными, яркими, заметными исполнителями, композиторами могло бы длится долго. Такова природа частной антрепризы — мобильная, меняющаяся; иной она быть не может.

Частная опера Мамонтова — не исключение. А потому, кажется, назрела необходимость как бы разложить ее историю на эпизоды, чтобы затем собрать заново. Прежде всего имеет смысл рассмотреть соотношение двух сфер креативной деятельности Мамонтова — Художественного кружка и Частной оперы — и заново определить их специфику.

Сообщество художников, или Художественный кружок Мамонтова в имении Абрамцево, предшествующий замыслу и воплощению

Частной оперы, имеет солидную библиографию. Многие исследователи рассматривают Частную оперу продолжением истории Художественного кружка. Однако у нас есть основания считать, что два эти этапа творческой и меценатской деятельности Мамонтова существенно различаются, и их следует рассматривать по отдельности.

Естественно, стержнем Художественного кружка и Частной оперы был сам Мамонтов, некоторые художники кружка впоследствии стали оформителями оперных спектаклей, но все же различий гораздо больше. Художественный кружок — союз творческих личностей с подвижным составом и общей любовью к театру, но это не коллектив профессионалов сцены. Участники мамонтовского кружка в Абрамцево, безусловно, были наделены талантами, объединены общей эстетикой, но не задачами профессионального театра или даже студии. По тому, как спектакли кружка рождались из неких спонтанных импульсов, — то драма, то опера, то водевиль, — можно заключить, что это была продукция просвещенных любителей.

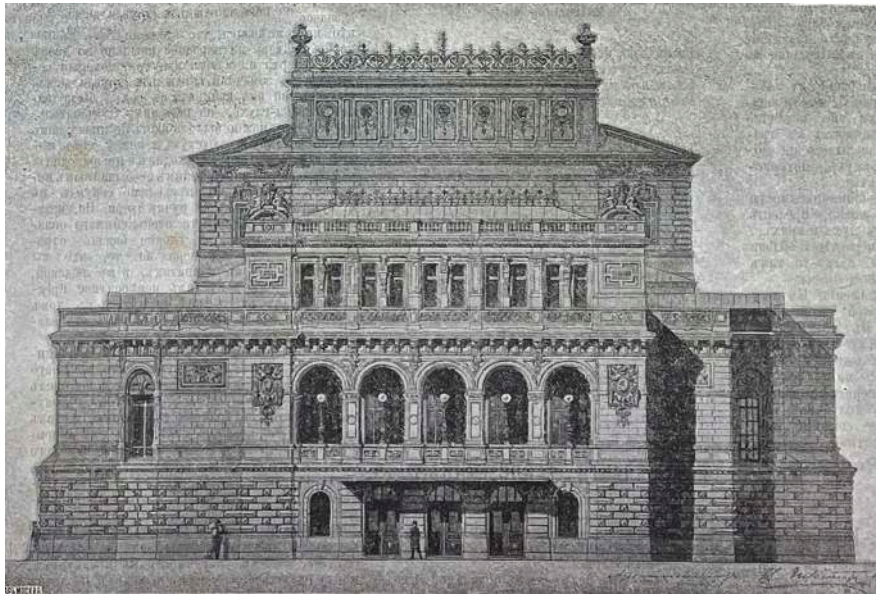
Неслучайно после начала деятельности Частной оперы спектакли в кружке продолжали ставиться в прежнем произвольном ритме, связанном только с реализацией той или иной идеи Саввы Ивановича, поддержанной его окружением. Это была модель кружка любителей, на который не оказывают давления ни касса, ни театральный сезон.

Проект «Частная опера» — организация профессиональной труппы, то есть солистов, хора, оркестра, нанятых на контрактных условиях. В связи с началом деятельности антрепризы жизнь Мамонтова претерпела большие изменения, его замыслы попали в зависимость от законов оперных сезонов, состязания с казенной сценой, материалов прессы, предпочтений публики и т.п. Ему понадобились не только известные художественно одаренные личности, но и административно-технический персонал, — администраторы, кассиры, рабочие сцены и разнокалиберные исполнители его поручений.

Этот важнейший жизненный этап Мамонтова, связанный с главным свершением мецената-художника, не имеет настоящей документальной и исследовательской опоры. Воспоминания о нем не сведены воедино, нет хроники, которая объединяла бы художественные и личные события жизни Мамонтова под знаком Частной оперы с материалами прессы и посезонной афишей с 1884 года, когда стартовал оперный проект, примерно до 1899-го, когда Мамонтов был арестован и его детище перешло в другие руки. Справедливости ради стоит упомянуть единственное в своем роде исследование В.П. Россихиной «Оперный театр С. Мамонтова» (1985), но продолжения его до сих пор не появилось.



Ил. 1. И.Е. Репин. Портрет Саввы Мамонтова. 1878



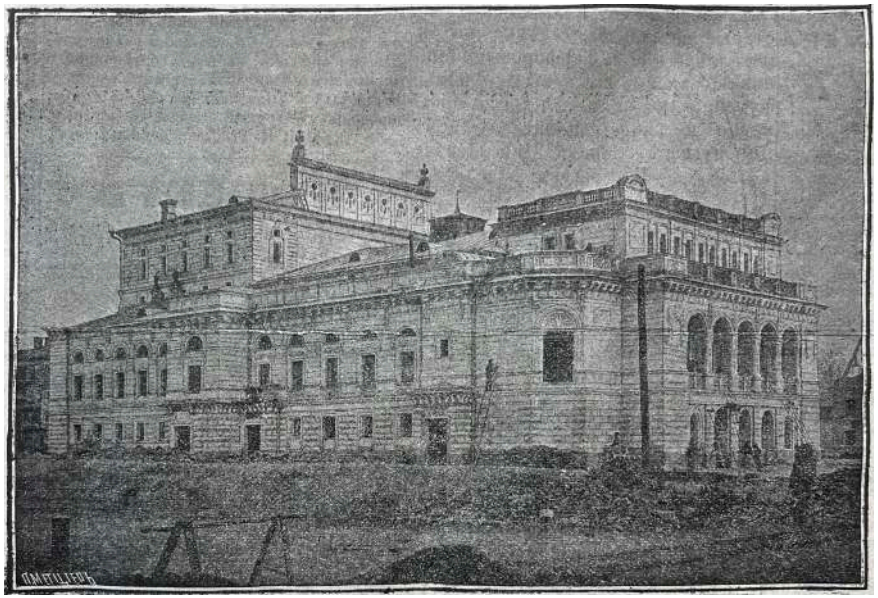
Ил. 2. Нижний Новгород. Новый городской театр. Рисунок в газете «Вечерний листок Волгаря». 29 августа 1895

Это связано с деликатным обстоятельством, которое мемуаристы предпочитают обходить или замалчивать, — наличием на этом этапе у Мамонтова другой семьи, неофициальной, а именно гражданской жены, певицы Т.С. Любатович. К середине 1890-х, когда Мамонтов задумал возродить Частную оперу после нескольких пропущенных сезонов, все сферы жизнедеятельности, даже быт, ему пришлось перестраивать. Как для руководителя, так и для участников труппы Частной оперы творческое и личное было, что называется, подчинено общему делу и соответствующим образом организовано. Была налажена система ведения театрального сезона, в которой квартира Мамонтова представляла собой штаб принятия решений, а дом Любатович служил местом неформального общения артистов. Особый смысл имели каникулы в имении Любатович и Мамонтова Путятино, где происходила работа по формированию следующего сезона, куда приезжали певцы, концертмейстеры, дирижеры, художники-оформители будущих спектаклей. Не прерывалась и линия патронирования молодых талантов.

Этот второй этап истории Частной оперы, официально начавшийся примерно в 1896 году, имеет еще одну важную особенность. Мамонтов подошел к нему в высоком общественном статусе главного акционера Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги, приближенного С.Ю. Витте — министра путей сообщения и министра финансов Российской империи при Николае II. Он имел информацию «из первых рук» о многих планах правительства, так что мог соотнести время открытия сезонов Частной оперы с громким событием государственного масштаба для привлечения внимания публики.

Еще в 1893 году, в последние месяцы царствования Александра III, было намечено во время проведения Нижегородской ярмарки 1896 года открыть там же Всероссийскую промышленную и художественную выставку. После смерти императора его сын и преемник Николай II подтвердил приверженность планам отца, причем на тот же год назначили его коронацию и последующие поездки по городам Российской Империи. Начались масштабные работы по строительству выставочных павильонов, облагораживанию городских пространств Нижнего Новгорода, в том числе, возведению Нового городского театра. Можно предполагать, что Мамонтов тогда же стал планировать поэтапное возрождение Частной оперы через гастрольные сезоны и последующее утверждение в Москве. На сей раз он выводил свое создание на свет Божий постепенно, без объявлений и анонсов, в разных антрепризах и в разных городах.

Таким образом, труппа проходила, условно говоря, кочевой и оседлый периоды; наименее изучен кочевой. На наш взгляд,



Ил. 3. Нижний Новгород. Новый городской театр. Фотография 7 мая 1896. «Нижегородский листок». 14 мая 1896

впервые после перерыва типические черты стилистики Частной оперы проявились в петербургском товариществе И.Я. Соколова (сезон 1895–96) в Панаевском театре. Как не узнать руку Мамонтова в постановке оперы «Гензель и Гретель» Э. Хумпердинка 2 января 1896-го, с участием Т.С. Любатович и Н.А. Забелы и в оформлении М.А. Врубеля? На протяжении петербургского сезона формировалась труппа, которая затем поехала на лето в Нижний Новгород. Многие, в том числе дирижер В.А. Зеленый с супругой А.А. Кутузовой-Зеленой (меццо-сопрано), прямо перекочевали из петербургского состава в нижегородский, а кое-кто был нанят по рекомендации Соколова; в их числе — Ф.И. Шаляпин.

Та труппа, которая стартовала во время Нижегородской ярмарки, появилась с полным составом и наработанным репертуаром, с декорациями и костюмами (прибывшими в город поездом в апреле); разумеется, все это было подготовлено заранее.

Предлагаем вашему вниманию несколько эпизодов из первых сезонов возрожденной Частной оперы с участием тех из приглашенных Мамонтовым артистов, которым в дальнейшем была суждена мировая слава. Привлечение не рассматривавшихся ранее источников позволяет уточнить многие важные детали, а иногда — открыть новые факты и обстоятельства.

Частная опера в Нижнем Новгороде, весна–лето 1896. Федор Шаляпин и Иола Торнаги

В начале мая 1896 года в Нижнем Новгороде началась романтическая история любви Федора Шаляпина и Иолы Торнаги, ставшая частью истории Частной оперы. Интересно, что мамонтовская антреприза в нижегородских газетах объявлялась как «Русская опера и балет»; видимо, именно в таком статусе Мамонтов хотел возродить свое театральное дело. Накануне, сразу после закрытия сезона 30 апреля, бас Императорской Русской оперы Федор Шаляпин направился из Петербурга (через Москву, где, видимо, подписал летний контракт с «дирекцией Частной оперы» в лице К.С. Винтер, сестры Т. Любатович) в Нижний Новгород. Итальянская балерина Иола Торнаги, из Милана, скорее всего была ангажирована заранее.

Анонс «Нижегородского листка» гласил: «В настоящее время (то есть к 5 мая — А. В.) в Нижний приехала уже вся труппа»[1]. Официальное открытие Нового городского театра предстояло только 14 мая, и там продолжались строительные работы; по этой причине, сообщала газета, «репетиции оркестра происходят в театре Фигнера (старом городском театре — А. В.), а труппа и хоры репетируют на частных квартирах»[2].

Сначала Шаляпин познакомился с Мамонтовым; сохранилось несколько не совпадающих описаний этой встречи. Приведем тот вариант, который представляется наиболее близким к истине; он принадлежит Елене Винтер-Рожанской — племяннице Татьяны Любатович, дочери Клавдии Винтер:

> В один из теплых майских вечеров мы сидели на террасе обширной нижегородской квартиры моей тетки Т.С. Любатович и пили чай. Раздался звонок; из передней донеслись мужские голоса. Один из них был знаком, он принадлежал Михаилу Дмитриевичу Малинину, артисту, другу и помощнику С.И. Мамонтова, другой голос, приятный, низкий, был никому не знаком. Гости вошли; за живым, не первой молодости уже добродушным, приветливым Малининым следовал очень высокий молодой человек. Первое, что бросилось в глаза, — это его рост, очень светлые волосы <...>. Из других дверей в гостиную вошли Т.С. Любатович и Мамонтов. Малинин представил молодого человека — «Шаляпин». Не успели они и пяти минут поговорить, как пришел дирижер Зеленый и сел за рояль. <...> [Это был] наш будущий общий друг, Федор Иванович, или Федя, как он охотно позволял себя называть. Он и сам звал нас всех по именам, делая

1 Театр и музыка // Нижегородский листок. 1896. 5 мая. № 122.
2 Там же.


Новый Нижегородскій
ГОРОДСКОЙ ТЕАТРЪ
РУССКАЯ ОПЕРА И БАЛЕТЪ.
ОТКРЫТІЕ 14 МАЯ 1896 ГОДА.
I. НАРОДНЫЙ ГИМНЪ
II. ТОРЖЕСТВЕННАЯ КАНТАТА
Музыка Н. С. Кроткова, участвуетъ вся оперная труппа.
III. Жизнь за Царя.
МУЗЫКА М. И. ГЛИНКИ. Дирекція К. Винтеръ.

Ил. 4. Объявление в газете «Нижегородский листок», анонсирующее начало деятельности «Русской оперы и балета». 5 мая 1896



Ил. 5. Иола Торнаги. Фотография начала 1890-х

> исключение только для моей матери, Клавдии Спиридоновны, сестру же ее, певицу Мамонтовского театра, сразу начал звать Таней[3].

Тот же Малинин повел Федора знакомиться с итальянской балетной труппой у Нового городского театра. Из воспоминаний Иолы Торнаги:

> Вдруг видим, издали, направляясь к нам, идет высоченный мужчина. Он приветствовал нас, размахивая шляпой, и беспечно и весело улыбался. Артист Малинин, который встречал нас на вокзале, подвел к нам этого человека. <...> — Федор Шаляпин, — представился он[4].

После нескольких дней, посвященных знакомству и репетициям участников труппы, начались спектакли.

Сезон выдался очень напряженным. Шаляпин был занят в восьми из пятнадцати опер репертуара[5], но шли они буквально через день или каждый день, причем часто на замены по болезни артистов (рекордсменом в этом отношении стал «Фауст»). То же самое можно сказать и о балетных дивертисментах или целых балетах, в которых Иола Торнаги участвовала как «1-я танцовщица»[6] (второй, собственно, и не было; следующими в списке балетной труппы значились характерная танцовщица и мим).

Певец и балерина очень часто выступали на сцене Нового городского театра в один и тот же вечер, так как программа подавляющего числа спектаклей включала оперу и балетные номера, а то и целые балеты.

3 *Рожанская-Винтер Е.Р.* Молодой Шаляпин // Федор Иванович Шаляпин. Том второй. Воспоминания о Шаляпине. М.: Искусство, 1977. С. 534.

4 *Шаляпина И.Ф.* Воспоминания об отце. Рассказ матери // Федор Иванович Шаляпин. Том второй. Воспоминания о Шаляпине. М.: Искусство, 1977. С. 9.

5 В.П. Россихина в книге «Оперный театр С. Мамонтова» приводила данные о 16 операх, но это не точно: анонсированную «Вражью силу» А.Н. Серова в Нижнем так и не сыграли. Сведения о нижегородском сезоне в упомянутой работе, к сожалению, немногочисленны и иногда ошибочны.

6 Театр и музыка // Нижегородский листок. 1896. 5 мая. № 122.

Началось всё 14 мая, в день парадного спектакля-открытия, когда вся балетная труппа участвовала во втором акте «Жизни за Царя»; партию Сусанина пел Шаляпин. Далее в афише встречались такие сочетания:

1-е отделение «Демон» (партия Гудала) 2-е отделение Балетный дивертисмент	11 июня, 18 июня, 16 июля
1-е отделение «Демон» (партия Гудала) 2-е отделение «Коппелия»	22 июня, 26 июня, 4 июля, 11 июля
1-е отделение «Демон» (партия Гудала) 2-е отделение «Флорентинские [*так!*] цветочницы»	15 июля
1-е отделение «Демон» (партия Гудала) 2-е отделение «Модели» (комический балет)	7 августа
1-е отделение «Евгений Онегин» (партия Гремина) 2-е отделение «Коппелия»	13 июля
1-е отделение «Жизнь за Царя» (партия Сусанина) 2-е отделение «Коппелия»	23 июня
1-е отделение «Жизнь за Царя» (партия Сусанина) 2-е отделение «Модели» (комический балет)	1 августа, 8 августа
1-е отделение «Русалка» (партия Мельника) 2-е отделение «Коппелия»	1 июня
1-е отделение «Русалка» (партия Мельника) 2-е отделение Балетный дивертисмент	8 июля, 30 июля
1-е отделение «Самсон и Далила» (партия Старого иудея) 2-е отделение «Коппелия»	4 июля
1-е отделение «Самсон и Далила» (партия Старого иудея) 2-е отделение «Флорентинские цветочницы»	30 июня
1-е отделение «Самсон и Далила» (партия Старого иудея) 2-е отделение Балетный дивертисмент	5 июля, 10 июля
1-е отделение «Фауст» (партия Мефистофеля) 2-е отделение Балетный дивертисмент	10 июня, 27 июля
1-е отделение «Фауст» (партия Мефистофеля) 2-е отделение «Коппелия» премьера	19 июня, 28 июня
1-е отделение «Фауст» (партия Мефистофеля) 2-е отделение «Флорентинские цветочницы»	3 июля



РУССКАЯ ОПЕРА
НОВЫЙ ГОРОДСКОЙ ТЕАТРЪ
(В. Покровская улица).
Сегодня, въ понедѣльникъ, 10 іюня
I.
„ФАУСТЪ“,
ОПЕРА ГУНО.
II
„Балетный дивертисментъ“
съ участіемъ первой балерины г-жи ТОРНАГИ.
(Начало въ 8½ час. вечера.)
Во вторникъ 1) „ДЕМОНЪ“ 2) „БАЛЕТНЫЙ ДИВЕРТИСМЕНТЪ“ съ участіемъ первой балерины г жи ТОРНАГИ.
Готовится къ постановкѣ: балетъ „КОППЕЛІЯ“
Вслѣдствіе внезапной болѣзни артистки Т. С. ЛЮБАТОВИЧЪ постановка оперъ „САМСОНЪ и ДАЛИЛА“ и „МИНЬОНЪ“ откладывается на неопредѣленное время.

Ил. 6. Объявление в газете «Нижегородский листок» 10 июня 1896



Русская опера.
НОВЫЙ ГОРОДСКОЙ ТЕАТРЪ
(В. Покровская улица).
Сегодня, во вторникъ, 11 іюня
I.
„ДЕМОНЪ“,
опера въ 4 хъ дѣй. и 7 картинахъ., муз. Рубинштейна.
II.
„Балетный дивертисментъ“
съ участіемъ первой балерины г-жи ТОРНАГИ.
(Начало въ 8½ час. вечера.)
Въ среду: 1) „ТРУБАДУРЪ“, 2) „БАЛЕТНЫЙ ДИВЕРТИСМЕНТЪ“ съ участіемъ первой балерины г жи ТОРНАГИ.
Готовится къ постановкѣ: балетъ „КОППЕЛІЯ“
Вслѣдствіе внезапной болѣзни артистки Т. С. ЛЮБАТОВИЧЪ постановка оперъ „САМСОНЪ и ДАЛИЛА“ и „МИНЬОНЪ“ откладывается на неопредѣленное время.

Ил. 7. Объявление в газете «Нижегородский листок» 11 июня 1896



Русская опера.

НОВЫЙ ГОРОДСКОЙ ТЕАТРЪ

(Б. Покровская улица).

Сегодня, въ среду, 19 іюня

„ФАУСТЪ“,

Опера Гуно (1, 2, 3 и 4 дѣйств.).

II.

Въ первый разъ новый балетъ:

„КОППЕЛІЯ“.

Музыка Лео-Демба. Съ участіемъ 1-й балерины г-жи Торнаги.

(Начало въ 8½ час. вечера.)

Въ четвергъ: „ЕВГЕНІЙ ОНѢГИНЪ“.

Ил. 8. Объявление в газете «Нижегородский листок» 19 июня 1896



Русская опера.

НОВЫЙ ГОРОДСКОЙ ТЕАТРЪ

(Б. Покровская улица).

Сегодня, въ субботу, 22 іюня

I

„ДЕМОНЪ“.

Опера въ 4 дѣст. и 7 карт., муз. Рубинштейна.

II

Въ первый разъ новый балетъ

„КОППЕЛІЯ“,

Съ участіемъ первой балерины г-жи Торнаги.

(Начало въ 8½ час. вечера.)

Въ воскресенье—1) „ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ“, 2) „КОППЕЛІЯ“ съ участіемъ первой балерины г-жи Торнаги.

Ил. 9. Объявление в газете «Нижегородский листок» 22 июня 1896

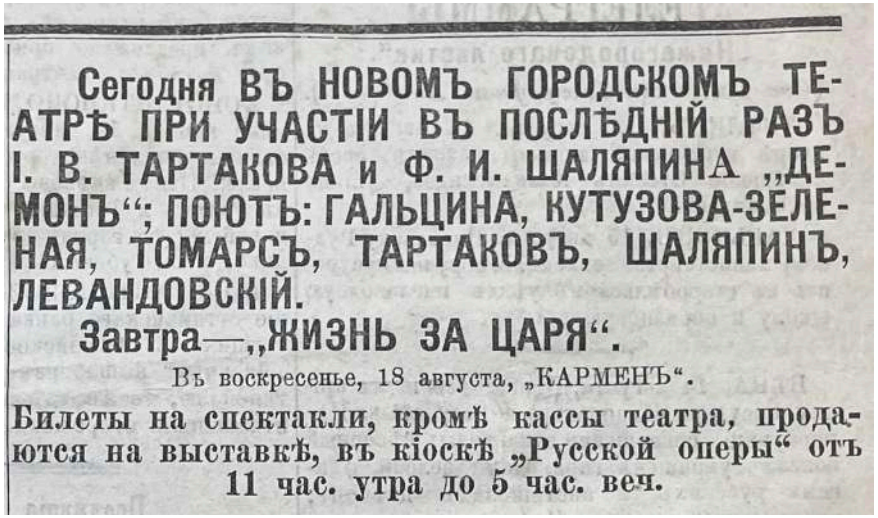


Ил. 10. Иола Торнаги и Федор Шаляпин. Фотография 1896

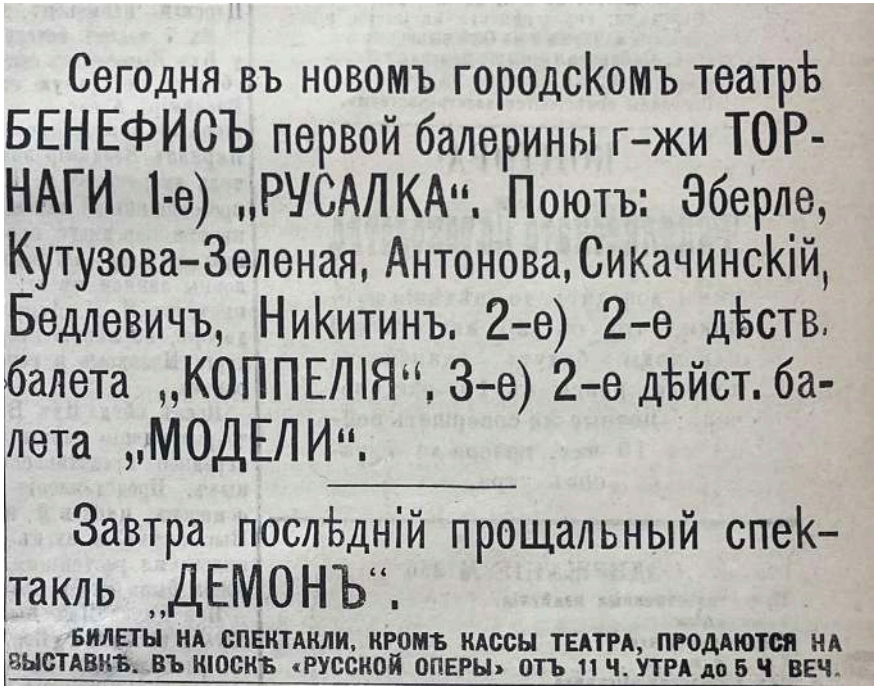
Шаляпин закончил свои выступления в Нижнем Новгороде несколько раньше окончания гастролей Частной оперы, после спектакля «Демон» 16 августа, где он пел вместе с солистом Петербургской Императорской труппы И.В. Тартаковым. Ему надлежало возвращаться к репетициям в Петербурге, и он уехал. Иола Торнаги, за три месяца выступившая в нескольких дивертисментах и балетах («Флорентинские цветочницы», «Модели», «Сон Фу-Зин-Ло», «Коппелия», «Арлекинада»), доработала летний сезон и отправилась вместе с русской труппой в Москву, а итальянский балет уехал на родину. 1 сентября она, расстроенная, писала Шаляпину:

> Я думаю, что плохо сделала, оставшись в Москве, тем более что теперь решено, что ты в Москву не приедешь. <...> Думаю, что не смогу привыкнуть к одиночеству и, кто знает, может однажды, когда устану, то соберу свои чемоданы и уеду в Италию[7].

7 *Торнаги И.* Письмо Ф.И. Шаляпину. 1 сентября 1896 // РГАЛИ. Ф. 912. Оп. 4. Ед. хр. 227. Л. 13–14 об. Здесь и далее перевод М.Б. Жильцовой.


Сегодня ВЪ НОВОМЪ ГОРОДСКОМЪ ТЕАТРѢ ПРИ УЧАСТІИ ВЪ ПОСЛѢДНІЙ РАЗЪ І. В. ТАРТАКОВА и Ф. И. ШАЛЯПИНА „ДЕМОНЪ“; ПОЮТЪ: ГАЛЬЦИНА, КУТУЗОВА-ЗЕЛЕНАЯ, ТОМАРСЪ, ТАРТАКОВЪ, ШАЛЯПИНЪ, ЛЕВАНДОВСКІЙ.
Завтра—„ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ“.
Въ воскресенье, 18 августа, „КАРМЕНЪ“.
Билеты на спектакли, кромѣ кассы театра, продаются на выставкѣ, въ кіоскѣ „Русской оперы“ отъ 11 час. утра до 5 час. веч.

Ил. 11. Объявление в газете «Нижегородский листок» 16 августа 1896


Сегодня въ новомъ городскомъ театрѣ БЕНЕФИСЪ первой балерины г-жи ТОРНАГИ 1-е) „РУСАЛКА“. Поютъ: Эберле, Кутузова-Зеленая, Антонова, Сикачинскій, Бедлевичъ, Никитинъ. 2-е) 2-е дѣйств. балета „КОППЕЛІЯ“, 3-е) 2-е дѣйст. балета „МОДЕЛИ“.

Завтра послѣдній прощальный спектакль „ДЕМОНЪ“.
БИЛЕТЫ НА СПЕКТАКЛИ, КРОМѢ КАССЫ ТЕАТРА, ПРОДАЮТСЯ НА ВЫСТАВКѢ. ВЪ КІОСКѢ «РУССКОЙ ОПЕРЫ» ОТЪ 11 Ч. УТРА до 5 Ч ВЕЧ.

Ил. 12. Объявление в газете «Волгарь» 27 августа 1896

Сезон 1896–97 с Шаляпиным

Мамонтов-антрепренер, конечно, еще в Нижнем Новгороде оценил силы солистов гастрольного состава труппы и сделал предложение перейти к нему двум певцам: тенору А.В. Секар-Рожанскому и басу Ф.И. Шаляпину. Первый согласился сразу и не вернулся в Петербург к началу сезона, но Шаляпин уехал. Тогда Мамонтов использовал «секретное оружие» в виде Иолы Торнаги, послав ее в Петербург с тем, чтобы она его уговорила. Она побывала в Петербурге, судя по содержанию ее писем, примерно между 2 и 4 сентября[8], так как к предполагаемой дате начала спектаклей, а именно к 5 сентября, она вынуждена была вернуться, а потом сетовать на то, что могла бы не спешить, так как первый спектакль состоялся только 8-го.

Шаляпин колебался, Торнаги уговаривала его как можно скорее приехать в Москву и лично переговорить с Мамонтовым о возможности перехода в его труппу: театру нужно было давать «Фауста» и срочно требовался Мефистофель.

Примечательно, что в начале сентября 1896-го, то есть в то время, когда, согласно подавляющему большинству источников, стартовал второй период мамонтовской Частной оперы, газеты не помещали анонсов о ней как о «новинке» или «возвращении». Напротив, тон заметок был таков, как будто ничего нового не произошло — просто театр Солодовникова арендовала очередная частная труппа.

Начало московского сезона 1896–97, кажется, по инерции продолжало нижегородскую афишу: те же оперы с прибавлением балетных дивертисментов и актов. Но 17 сентября наконец приехал Шаляпин и в качестве зрителя попал как раз на «Фауста»:

> В театре было скучновато. Публики собралось немного. По сцене ходил неуклюжий Мефистофель и, не выговаривая шестнадцати букв алфавита, тянул: — Фон тфой тедский бефмятефный...[9].

Воспоминание убедительно конкретно (Мефистофеля пел некий бас Яров, сведений о котором в справочниках не обнаружилось); главное в нем — ощущение скуки и застоя, а не сам факт. Действительно, сразу после возвращения Шаляпина состоялся его «выкуп» Мамонтовым у петербургской дирекции Императорских театров (кстати сказать, неустойка была выплачена дирекции и за Секар-Рожанского), и труппа как будто «проснулась».

8 А не 13–14 сентября, как предположили составители «Летописи жизни и творчества Ф.И. Шаляпина» (Книга 1. Л.: Музыка, 1989. С. 117).

9 Цит. по: Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина. Книга 1. Л.: Музыка, 1989. С. 119.

Иола Торнаги, тем временем, продолжала выступать в отведенных ей Мамонтовым рамках, не меняя репертуар. Поначалу москвичи ее замечали, она имела «некоторый успех», но в дальнейшем разница в горячности и частоте реакции на выступления Иолы и Федора только увеличивалась.



ЗРѢЛИЩА

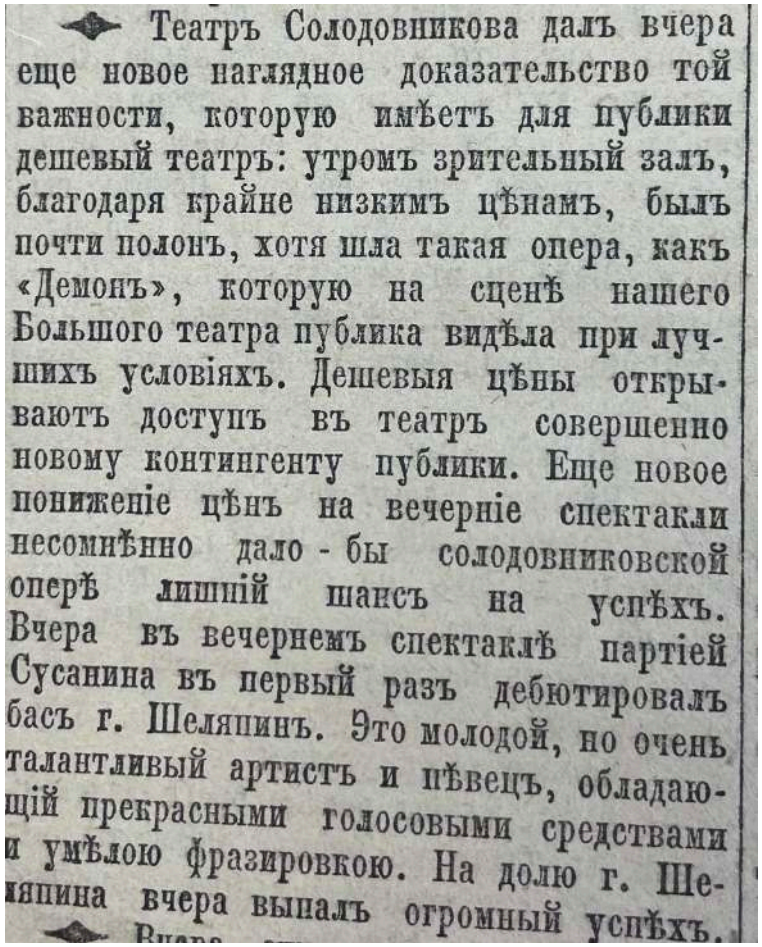
19-го Сентября 1896 года.

ТЕАТРЪ СОЛОДОВНИКОВА. (Русская опера). Въ четвергъ, 19 сентября, представлено буд.: **Евгеній Онѣгинъ**, оп. въ 3 д., муз. Чайковскаго. Уч. г-жи Цвѣткова, Ростовцева, Харитонова, Лувьянская; гг. Косиловъ, Соколовъ, Левандовскій, Буренинъ, Иноземцевъ, Ивановъ. Капельмейстеръ г. Зеленый, 2) съ участіемъ первой балерины г-жи Іоле Торнаги, **МОДЕЛИ**, ком. балетъ въ 2 д., муз. Мелькіора. Нач. оп. въ 8 ч., бал.—въ 11 ч. веч. Цѣны мѣстамъ значительно понижены. Ложи отъ 3 р., портеръ отъ 75 к., балконъ отъ 23 коп. Дирекція К. С. Винтеръ.

ТЕАТРЪ СОЛОДОВНИКОВА. **ЕВГЕНІЙ ОНѢГИНЪ**. Лир. оп въ 3 д., муз. Чайковскаго.

Участ. г-жи Цвѣткова (Татьяна), Ростовцева (Ольга), Харитонова (Няня), гг. Косиловъ (Ленскій), Соколовъ (Онѣгинъ), Буренинъ (Трикэ), Левандовскій, Иноземцевъ, Ивановъ. **МОДЕЛИ**. Ком. бал. въ 2 д., муз. Мелькіора. Участ.: г-жа Іоле Торнаги и кордебалетъ. Капельмейст. Зеленый.

Ил. 13. Объявление в газете «Новости сезона» 19 сентября 1896



Театръ Солодовникова далъ вчера еще новое наглядное доказательство той важности, которую имѣетъ для публики дешевый театръ: утромъ зрительный залъ, благодаря крайне низкимъ цѣнамъ, былъ почти полонъ, хотя шла такая опера, какъ «Демонъ», которую на сценѣ нашего Большого театра публика видѣла при лучшихъ условіяхъ. Дешевыя цѣны открываютъ доступъ въ театръ совершенно новому контингенту публики. Еще новое пониженіе цѣнъ на вечерніе спектакли несомнѣнно дало-бы солодовниковской оперѣ лишній шансъ на успѣхъ. Вчера въ вечернемъ спектаклѣ партіей Сусанина въ первый разъ дебютировалъ басъ г. Шеляпинъ. Это молодой, но очень талантливый артистъ и пѣвецъ, обладающій прекрасными голосовыми средствами и умѣлою фразировкою. На долю г. Шеляпина вчера выпалъ огромный успѣхъ.

Ил. 14. Реакция на первое выступление Ф.И. Шаляпина в Москве. Газета «Новости дня» 23 сентября 1896

Планируя первый московский сезон, Мамонтов, видимо, все еще намеревался добавить к оперной труппе балетную. В газетах сообщалось:

> В русской опере театра Солодовникова на днях увеличится состав балетной труппы, для которого выписаны из Италии еще одна балерина, г-жа Дисоканти,

балетный комик и 4 пары корифеек. С этими силами можно будет ставить целые комические балеты»[10].

Однако план осуществился лишь частично, поставлен был только один «комический балет», «Синдик из Перпиньяна», не удостоившийся внимания прессы.

К новинкам сезона, в которых блистал Шаляпин,— «Псковитянке» Н.А. Римского-Корсакова, «Рогнеде» А.Н. Серова в новой редакции, «Опричнику» П.И. Чайковского и «Князю Игорю» А.П. Бородина — балетных дивертисментов больше не добавляли.

О балерине Торнаги в прессе вспомнили, когда балет «Коппелия» прошел в Большом театре; в главной партии выступила балерина Л.А. Рославлева:

> Вся трудность исполнения роли Сванильды сосредоточивается во 2-м акте, где Сванильда, переодевшись в костюм куклы Коппелии, оживает и дурачит Коппелиуса, изобретателя автоматов. Здесь актрисе легко вдасться в грубейшую ошибку, что часто и случается. Актриса забывает, что оживает не кукла, а что Сванильда, поскольку может, имитирует это оживление. Невольно здесь напрашивается на сравнение игра г-жи Рославлевой с игрой итальянской балерины театра Солодовникова, г-жи Иоле [так!] Торнаги. Последняя и делает вышеуказанную ошибку: она слишком точно изображает оживление «Коппелии», так что зритель вводится в заблуждение, предполагая что оживается на самом деле кукла, от чего и пропадает вся комическая сторона того оживления. Г-жа Рославлева не впадает в эту ошибку, от чего ее оживление проходит гораздо естественнее, а, главное, комичнее. Что же касается вообще постановки второго акта балета на сцене Большого театра, то она оставляет желать большего: автоматы — однообразны, а танцы — скучны. В этом смысле постановка театра Солодовникова гораздо лучше[11].

Хотя в сезоне 1896–97 Федор и Иола по-прежнему выступали у Мамонтова вместе, решение о браке откладывалось. Пара прошла через кризис отношений, разрешить который помогли усилия Мамонтова и Любатович, ради самого важного для них — успеха труппы и репертуара Частной оперы. Этот эпизод остался незафиксированным в истории оперы Мамонтова, хотя он ярко характеризует личность ее основателя и образ действий по отношению к участникам труппы.

10 Театр и музыка // Русское слово. 1896. 3 октября. № 265.
11 *Балетоман*. Большой театр. Балет «Коппелия» // Новости сезона. 1896. 3 декабря. № 124.

Лето 1897

Через год после встречи в Нижнем Новгороде, в 1897-м, также летом, Федор Шаляпин и Иола Торнаги уже занимали практически противоположные позиции в труппе Мамонтова. Шаляпин провел сезон триумфально. Летом он был отправлен, очевидно, не без финансовой поддержки Саввы Ивановича, в поездку по Европе (Вена, Париж, Дьепп), — отдохнуть, набраться впечатлений и знаний по истории культуры, а также взять несколько уроков вокала у Бертрами — педагога, к которому Мамонтов направлял своих подопечных для решения голосовых проблем, хотя и не во всем ей доверял. В Дьеппе Шаляпин встретился с Мамонтовым, Любатович и К.А. Коровиным (у последнего есть этюд, где Татьяна Спиридоновна на переднем плане, а мужская фигура на заднем похожа на Шаляпина). Жизнь певца явно шла на взлет.

Иола Торнаги вернулась в Милан, в семью матери и брата, и ожидала от Федора решения их судьбы. Из неопубликованных писем Шаляпина, отправленных Иоле тем летом (с просьбой направлять ответы на его новый московский адрес, Долгоруковская 38, дом Любатович[12]), становится ясно, что у его возлюбленной сложилось неопределенное положение. Об этом говорят строки телеграммы, посланной ей из Парижа: «<…> Контракт с Москвой представляется невозможным, так как балета не будет»[13], а затем и более развернутое обоснование из письма:

> <…> Я разговаривал с Мамонтовым, просил его взять тебя в Москве, но он мне сказал, что больше не будет балета, и если тебя примет, то будет вынужден напрасно выкинуть много денег[14].

И далее:

> Напиши мне, моя дорогая, что ты будешь делать, может быть, ты сможешь пробыть в России без контракта? Боже правый, я не знаю, что буду делать, думаю[15].

12 Этот адрес в «Летописи жизни и творчества Ф.И. Шаляпина» указан неточно, как «Долгоруковская ул, 36, дом Беляева (на квартире Т.С. Любатович)» (Книга 1. Л.: Музыка. 1989. С. 136). На самом деле это был дом 38, купленный Мамонтовым на ее имя. Данный адрес проживания Шаляпина был актуален до ухода певца из Частной оперы.
13 Шаляпин Ф.И. Телеграмма И. Торнаги [б.д.]. Письма и телеграммы Шаляпина Ф.И. Шаляпиной (Торнаги) Иоле Игнатьевне // РГАЛИ. Ф. 912. Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 1.
14 Шаляпин Ф.И. письмо И. Торнаги 17 августа 1897 // Там же. Л. 2–2 об.
15 Там же. Л. 2 об.



Ил. 15. К.А. Коровин. Татьяна Любатович в Дьеппе

Вероятно, тогда мысли о законном браке у Шаляпина еще не возникало. Между тем Иола надеялась именно на то, что отношения будут наконец узаконены, и ради этого вернулась в Москву, но напрасно. И тогда она написала отчаянное письмо Мамонтову:

> Несколько дней назад я приняла решение уехать, хотя мое возвращение в Милан в этот момент станет сюрпризом для моей семьи и темой для разговоров моих родственников, так как вы знаете, что я вернулась в Москву только лишь для своей свадьбы, но поскольку этого не происходит и никогда не произойдет, <...> мне не осталось ничего лучшего, чем уехать[16].

И все-таки она, по словам из цитируемого письма, «зная о его добрейшем сердце», решилась сама в последний раз просить

16 *Торнаги И.* Письмо С.И. Мамонтову 21 сентября 1897 // РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Ед. хр. 250. Л. 1–1 об.

о возможности работы на этот сезон, ожидая в ответ «только два слова: да или нет».

О реакции Мамонтова мы можем судить по его действиям. Самостоятельной балетной труппы в Частной опере не стало, но в гастрольных спектаклях Мамонтов сохранял формат опера+балет, давая возможность выступать И. Торнаги. Он также привлек ее к участию в танцевальных сценах опер. Осенью 1897-го Иола поселилась вместе с Федором на Долгоруковской 38, в доме Любатович, ожидая намеченной на лето свадьбы.

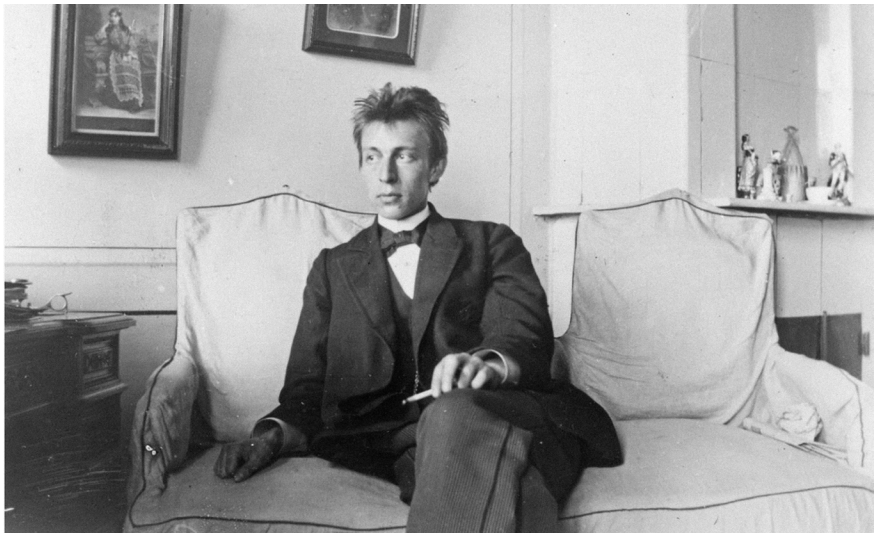
Сезон 1897–98. С Рахманиновым и без него

Примерно в те же сентябрьские дни 1897-го Мамонтов решал вопрос с приглашением новых капельмейстеров на грядущий сезон. Возрождение Частной оперы в 1896 году в Нижнем Новгороде он, как уже упоминалось, начинал с капельмейстером В.А. Зеленым, взяв в труппу и его жену, меццо-сопрано А.А. Кутузову-Зеленую. Московские спектакли первых месяцев сезона проводил тот же капельмейстер, удостаиваясь скромных похвал и нередких поругиваний прессы. Зимой имена супругов Зеленых неожиданно пропали из афиш; всеми спектаклями вплоть до закрытия сезона 23 февраля 1897 года управлял второй дирижер (он же хормейстер) А.А. Бернарди. Очевидно, произошел какой-то сбой, в результате которого в театре остался лишь один дирижер, но что именно случилось, определить затруднительно.

На сезон 1897–98 Мамонтов, видимо, принял решение полностью обновить штат музыкального руководства. Он пригласил на должность первого дирижера проверенного и знакомого по предыдущей работе Е.Д. Эспозито, а на должность второго — двадцатичетырехлетнего Сергея Рахманинова, имевшего совсем незначительную дирижерскую практику.

К осени 1897 года Рахманинов был уже хорошо известным музыкантом, пианистом и композитором, автором достаточно внушительного числа инструментальных произведений, в том числе триумфально встреченного Первого фортепианного концерта и провалившейся Первой симфонии. Ему принадлежала также опера «Алеко» (премьера — 1893, Большой театр). Опыт Рахманинова как оперного дирижера к тому времени ограничивался двумя спектаклями «Алеко» в Киеве.

Мамонтов, всегда внимательный к молодым талантам, мог видеть и слышать Рахманинова еще в пору его обучения у Н.С. Зверева, на так называемых воскресных завтраках. Ученики чаще всего присутствовали на них и играли перед гостями.



Ил. 16. С.В. Рахманинов. Фотография 1897 года

В дальнейшем внимание Мамонтова могли привлечь отзывы критиков, сначала на вышедший клавираусцуг «Алеко»: 12 февраля 1893 года в газете «Новости дня» известный журналист А.В. Амфитеатров предсказал Рахманинову будущее «в лестном смысле»:

> Он — многообещающий. Но — многообещающий образованный художник, а не самоуверенный невежественный представитель музыкального импрессионизма[17].

(К слову сказать, С.И. Мамонтова «импрессионизмом» было не запугать — ни музыкальным, ни живописным.)

После московской премьеры о сочинении молодого композитора сочувственно отозвался С.Н. Кругликов, позже приглашенный Мамонтовым в труппу в качестве «руководителя художественной частью» (также в 1897-м). Конечно, критик за многое пожурил молодого автора оперы, но признал, что тот «чувствует сцену, имеет почти уже верное представление о человеческом голосе»[18]. В 1895 году с Рахманиновым выступал в концерте баритон И.Я. Соколов[19], державший

17 Цит. по: *Валькова В.Б.* С.В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Часть 1 (1873–1899). Тамбов: Музей-заповедник С.В. Рахманинова «Ивановка», 2020. С. 126. Далее — *Валькова.* Летопись.
18 Там же. С. 132.
19 Там же. С. 165.

затем антрепризу в петербургском Панаевском театре и в 1896-м вошедший в труппу Частной оперы.

Но все же, вероятно, шум, разразившийся в прессе по поводу петербургского провала Первой симфонии Рахманинова, перекрыл для Мамонтова все другие возможные источники сведений о нем (как, например, резко отрицательные статьи Кюи в «Новостях» и Иванова в «Новом времени»). После крайне неудачного исполнения Первой симфонии молодого композитора под управлением Глазунова (15 марта 1897 года, Санкт-Петербург, Дворянское собрание) Рахманинова, как известно, настиг тяжелейший кризис — физический и моральный.

На этом фоне приглашение молодого композитора на должность капельмейстера со стороны Мамонтова было похоже на акт благотворительности. Композитор позже так оценивал предложение, поступившее в сентябре 1897-го:

> В те дни мне на помощь пришел человек, от которого я меньше всего мог этого ожидать. Это был хорошо известный московский железнодорожный магнат и меценат в области искусства С.И. Мамонтов, который предложил мне вступить в качестве второго дирижера в его Ассоциацию нового Оперного товарищества в театре Солодовникова в Москве[20].

В прессе выбор Мамонтова приветствовали:

> Капельмейстерами приглашены гг. Эспозито, опытный и даровитый дирижер, пользующийся в провинции большой известностью, и молодой композитор С.В. Рахманинов, которого в Москве хорошо знают[21];
> <...> дирижеры — гг. Эспозито и Рахманинов; последний — медальер московской консерватории, автор многих оркестровых вещей и, между прочим, шедшей в Большом театре оперы «Алеко»[22].

Объявленный на 5 октября первый выход Рахманинова в утреннем спектакле оперы «Жизнь за царя» на сцене театра «Эрмитаж»[23] неожиданно был отложен из-за предшествующей неудачной репетиции[24]. Однако в дальнейшем Рахманинов овладел ситуацией (его дебют на публике состоялся 12 октября). Позже он писал:

20 Там же.
21 *К-ин Н* [Кашкин Н.Д.]. Театр и музыка // Русские ведомости. 1897. 2 октября. № 272.
22 Театральная хроника // Новости дня. 1897. 29 сентября. № 5145.
23 См.: Театры и зрелища // Русские ведомости. 1897. 4 октября. № 274.
24 Причиной первой неудачи была неопытность Рахманинова, не знавшего, что кроме оркестра он должен управлять и вокалистами. Вспоминая об этом случае, он был предельно самокритичен: «В своем невежестве и святой невинности я был совершенно убежден в том, что артист,

Опыт, приобретенный во время спектакля под управлением Эспозито, дал мне возможность прорепетировать оперу «Самсон и Далила» без всяких затруднений и продирижировать ею перед публикой совершенно благополучно[25].


Русская частная опера (театръ Эрмитажъ, Каретный рядъ). Въ воскрес., 5-го октяб., утр., по половини. цѣн.: „Жизнь за Царя“, оп. муз. Глинки. Уч. г-жи Негринъ-Шмидтъ, Страхова; Кассиловъ, Левандовскій, Буренинъ, Николаевъ и др. Капельм. С. Рахманиновъ. Нач. въ 12½ ч. дня. Вечер., оп. „Богема“, муз. Пуччини. Уч. г-жи: Цвѣткова, Антонова; гг. Секаръ-Рожанскій, Петровъ, Кедровъ, Бедлевичъ, Левандовскій. Буренинъ, Сабининъ и др. Капельм. Е. Эспозито. Нач. въ 8 ч. веч. Въ понед., 6-го окт., оп. „Псковитянка“. 12373-2-1

Ил. 17. Объявление-анонс первого выступления С.В. Рахманинова в качестве дирижера Частной оперы. «Русские ведомости» 4 октября 1897

Мамонтов весьма бережно отнесся к новому участнику труппы и дал ему возможность учиться на своих ошибках. В рукописном отделе РГБ, в папке писем Мамонтова Кругликову, содержится листок с указаниями Саввы Ивановича, датированный 1898-м, но явно относящийся к 1897-му — году начала службы Рахманинова. Там значится:

Эспозито готовит «Лакме», «Орфея» и «Садко». Рахманинов готовит «Кармен» и «Юдифь». Если ему это не под силу, то пусть только готовит начисто с артистами и передаст их готовыми Эспозито[26].

который выходит на сцену, чтобы петь в опере, обязан знать ее так же хорошо, как дирижер. Зачем же мне в таком случае надо было делать певцу знак вступить?» (*Валькова.* Летопись. С. 203).

25 *Валькова.* Летопись. С. 203. В «Новостях дня» писали: «Начало дирижерской деятельности последнего [Рахманинова] мы особенно склонны приветствовать: пора наконец нашим русским образованным музыкантам забирать в руки оперное дело в России»: Театральная хроника // Новости дня. 1897. 9 октября. № 5155.

26 *Мамонтов С.И.* Письма С.Н. Кругликову // РО РГБ. Ф. 142. Ед. хр. 11. Л. 17.

Рахманинов справился с задачей, взял на себя полную ответственность за «Кармен» (провел спектакли 28 ноября и 2, 27 декабря), и уже регулярно управлял репертуарными спектаклями («Юдифь», однако, отложили). Публика и пресса отмечали его выступления благожелательно. Тем не менее заметные премьеры и возобновления мамонтовской труппы — оперы русского репертуара — проходили без его участия. К таковым относится целый ряд опер Римского-Корсакова — его собственных и в его редакции.

Осенью хорошо прошли «Псковитянка» с Шаляпиным-Грозным, «Князь Игорь» Бородина с Шаляпиным-Галицким, «Хованщина» Мусоргского с Шаляпиным-Досифеем, и наконец, состоялась мировая премьера «Садко». Освещением хода подготовки, обсуждением с автором музыки купюр и вставок, а также назначений на партии, — всем этим ведал Кругликов, настоящее доверенное лицо Римского-Корсакова. Из их переписки становится понятно, что пожелания и запреты композитора доводились до капельмейстера Эспозито (часто предлагавшего музыкально неоправданные купюры) не в личном общении, а через посредничество «руководителя художественной частью».

Римский-Корсаков смог приехать на третий спектакль «Садко», 30 декабря, что стало событием для труппы Частной оперы, московской публики и критики, а также лично для Рахманинова. Он, конечно, был на спектакле и принимал участие в финальном чествовании; в день спектакля он экстренно сообщил о готовящемся торжестве друзьям и родственникам[27], приглашая их приехать. За время, проведенное Римским-Корсаковым в Москве, в гостях у Мамонтова, состоялось личное знакомство композитора с музыкальными силами труппы, были намечены совместные планы постановок. На волне художественного и коммерческого успеха «Садко» в Москве Кругликов предложил Римскому-Корсакову сделать авторский концерт, быстро получил согласие и одобрение Мамонтова, и уже 7 января 1898 года выслал композитору черновой вариант программы. Он завершался так: «Оркестр под управлением Н.А. Римского-Корсакова. Аккомпанировать будет С.В. Рахманинов»[28]. Из ответа композитора 8 января: «Пусть солисты учат, а Рахманинов с ними проходит»[29].

27 См. его письмо М.А. Слонову от 30 декабря 1897: *Валькова.* Летопись. С. 209.

28 Письмо Кругликова Римскому-Корсакову от 7 января 1898 года цит. по: *Римский-Корсаков Н.А.* Литературные произведения и переписка. Т. VIIIб. М.: Музыка, 1982. С. 37.

29 Там же. С. 38.

Последовали дальнейшие решения Мамонтова, как обычно, стремительные. О них — в следующем письме Кругликова:

> Мамонтов после успеха «Садко» возгорелся желанием дать в текущем же сезоне Вашу «Майскую ночь» с Шаляпиным (Головой) и Любатович (Галей)[30].

Вероятно по обоюдному желанию заинтересованных лиц эта постановка была назначена Рахманинову, который спешно выехал в Санкт-Петербург[31].

Приведем выдержки из двух писем Римского-Корсакова Кругликову от 13 января. Первое написано до встречи с Рахманиновым, второе — сразу после нее:

> <…> высылаю бандеролью <…> партитуру «Майской ночи» (для Рахманинова — на его имя)[32];
>
> <…> сейчас у меня был Рахманинов; он сказал, что «Майск[ая] ночь» пойдет скоро и должна быть готова к 1 февраля. <…> [Репетиций] надо сделать непременно побольше: сколько Рахманинов требует[33].

Авторский концерт и «Майская ночь» неминуемо должны были помешать друг на другу в смысле количества и качества репетиций; Римский-Корсаков, по его собственному выражению, «бомбардировал» Кругликова «письмами открытыми и закрытыми», понимая, что «Эспозито до концерта все равно, а Рахманинов возится с “Майс[кой] ночью”»[34]. Он собирался даже приехать на рахманиновские репетиции, но случилась катастрофа: пожар в театре Солодовникова ночью 19 января уничтожил весь зрительный зал.

Стихия отчасти пощадила труппу Частной оперы; декорации и костюмы остались целы.

> Благодаря находчивости помощника машиниста театра все декорации уцелели, так как своевременно был спущен железный занавес, отделявший сцену от зрительного зала. Таким образом, практичность железных, непроницаемых занавесов подтвердили оставшиеся в целости сцена и уборные, со всею находившеюся в них обстановкой, костюмами артистов и артисток и бутафорскими принадлежностями. Все это представляет сильно бросающуюся в глаза разницу с зрительною залой, с обрушившимся потолком, торчащими сверху балками, листами смятого железа, которыми завален не только партер, но и все другие нижние места зала. Места амфитеатра, поломанные, полуобгоревшие, с торчащими кусками драпировки, представляют жалкую картину[35].

После случившегося концерт Римского-Корсакова был отложен на неопределенное время, спектакли было решено проводить в здании Интернационального театра на Большой Никитской, а репетиции перенеслись в «небольшой одноэтажный» дом Т.С. Любатович, на Долгоруковскую 38. Вести о постановке «Майской ночи» под управлением Рахманинова композитор получал от Кругликова; поначалу они были невеселыми («“Майская ночь” нравится и посещается меньше, чем “Садко”»[36]), но усилиями Мамонтова и Рахманинова положение выправилось («путем частых повторений спектакльных, если не репетиционных, <…> “Майская ночь” (шедшая с 30 января по 15 февраля 5 раз) к последним спектаклям освободилась от многих неурядиц начальных представлений»[37]).

Стремительно и почти неожиданно для всех, кроме Мамонтова, было решено ехать Великим постом на гастроли в Петербург. Почему на эти гастроли не поехал Рахманинов? Вероятно, ему было известно мнение Римского-Корсакова о состоянии музыкальной части в мамонтовской опере: «Разлад в оркестре, разлад в хоре и разлад между хором и оркестром (это мой припев!)»[38], за что он не хотел отвечать. Возможно, он разделял опасения Кругликова в том, что «в Питере опера найдет лишь одни разочарования — материальные и нравственные»[39]. Еще одно соображение: в гастрольном репертуаре доминировали оперы Римского-Корсакова; их автор, разумеется, должен был постоянно контролировать исполнение, присутствовать на репетициях и проводить некоторые спектакли. Может быть Рахманинов не захотел держать такой «экзамен»? Так или иначе, в Петербург он не поехал, но в труппе оставался.

В столице мамонтовская опера наделала шуму. Римский-Корсаков действительно постоянно участвовал в репетициях и несколько раз дирижировал спектаклями своих опер, дневал и ночевал в театре («даже консерваторию забросил»[40]). Шаляпин произвел

30 Там же. С. 40.
31 Этот эпизод не отражен в издании *Валькова.* Летопись.
32 *Римский-Корсаков Н.А.* Литературные произведения и переписка. Т. VIIIб. М.: Музыка, 1982. С. 41.
33 Там же.
34 Там же. С. 46.
35 Пожар в театре Солодовникова // Русское слово. 1898. 20 января. № 20.
36 Письмо Кругликова Римскому-Корсакову от 5 февраля 1898 года цит. по: *Римский-Корсаков Н.А.* Литературные произведения и переписка. Т. VIIIб. С. 50.
37 Там же. С. 52.
38 Письмо Римского-Корсакова Кругликову от 14 февраля. 1898 года цит. по: Там же. С. 51.
39 Письмо Кругликова Римскому-Корсакову от 19 февраля 1898 года цит. по: Там же. С. 55.
40 Письмо Римского-Корсакова Кругликову от 1 марта. 1898 года цит. по: Там же. С. 56.

сильнейшее впечатление в роли Иоанна Грозного («Псковитянка») и в последующих ролях, был объявлен В.В. Стасовым «новым великим талантом»[41], но оставил «совершенно равнодушным»[42] М.М. Иванова. Перегрузки, сочетание громкого успеха и преувеличенных похвал со строгой критикой на грани обструкции сильно травмировали Шаляпина, он не смог выучить партию из готовившейся к постановке новой оперы Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», сник, заболел, из-за чего были отменены два спектакля с его участием. Шанс дать новинку в конце петербургских гастролей Частной оперы был упущен:

> 21 апреля. Днем к Н.А. Римскому-Корсакову «приходили Шаляпин и Стасов. Последний заставил первого спеть Сальери, что тот и сделал, но в партии оказался еще не вполне освоившимся и твердым»[43].

Вернувшийся в Москву Шаляпин, видимо, был подавлен и расстроен. Газета «Театральные известия» от 30 апреля сообщала:

> Г. Шаляпин выбывает из состава труппы русской частной оперы, о чем, нельзя, конечно, не пожалеть. В настоящее время г. Шаляпин находится в Москве, но в скором времени уезжает в один из заграничных курортов для восстановления своего расшатанного здоровья[44].

Возможно, планы отдыха в Европе у Шаляпина были; Иола Торнаги в мае уехала в Милан и ожидала там его приезда. Но вышло иначе: за границу поправлять здоровье поехал только сам Мамонтов, а Шаляпин и Рахманинов отправились на все лето в имение Путятино, принадлежавшее спутнице жизни Мамонтова, Татьяне Любатович.

Лето в Путятино. 1898

Свойственное Савве Ивановичу стремление сплотить труппу в семью в межсезонье реализовывалось в имении Путятино. Не менее чем на десятилетие 1890-х Путятино стало местом отдыха и летних репетиций для тех участников Частной оперы, кого Мамонтов опекал и в ком видел творческий потенциал. Имение находилось примерно на 40 километров дальше от Москвы, чем Абрамцево, но в том же направлении, по мамонтовской Ярославской железной дороге.

41 *Стасов В.В.* Радость безмерная // Новости и биржевая газета. 1898. 25 февраля. № 55.
42 Цит. по: Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина. Книга 1. Л.: Музыка, 1989. С. 141.
43 Цит. по: Там же. С. 142.
44 Там же.



Ил. 18. Ф.И. Шаляпин, С.В. Рахманинов, К.А. Коровин, Т.С. Любатович и другие на прогулке в Путятино. Фотография лета 1898

Несколько слов о соотношении современного положения имений Абрамцево и Путятино.

Общественный статус Абрамцева был утвержден и поддержан на государственном уровне в 1920-х, весьма высок он и поныне. Не так с Путятиным. Но поскольку Частная опера Мамонтова вошла в историю отечественного музыкального театра, то и значение Путятина хотелось бы определить и утвердить практически заново. Тем более что его история освящена великими именами Шаляпина и Рахманинова; именно здесь Рахманинов и Шаляпин сблизились дружески и творчески, совместные занятия обогатили каждого из них, повлияв на глубинные свойства их талантов.

В том, как складывалась летняя жизнь в Путятино, отразилась натура Мамонтова, причудливое сочетание в ней способности к планированию и воплощению масштабных проектов, организации творческого процесса большой группы людей, и — стихийности, спонтанности и быстроты в принятии решений, часто приводящих окружающих в недоумение.

Так и в памятное лето 1898-го артисты-гости вели довольно размеренную жизнь, отдыхали и работали, следуя определенному плану подготовки репертуара к следующему сезону, но ровный ритм деревенской жизни менялся или вовсе сбивался по воле Мамонтова, высказываемой им в письмах или лично. События можно частично восстановить на основании переписки действующих лиц — Шаляпина, Клавдии Винтер и Мамонтова, — чередуя изданные и неизданные фрагменты.

Участники спектаклей будущего сезона репетировали партии с концертмейстерами (Рахманиновым и А.И. Страховой), чтобы потом иметь возможность пройти роли с Мамонтовым. О ходе репетиций Савве Ивановичу письменно сообщали сестры Т. Любатович и К. Винтер.

Сначала заданием на лето были оперы «Виндзорские кумушки» О. Николаи, «Анджело» Ц.А. Кюи, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова. Винтер исполняла обязанности администратора труппы: следила за тем, как идут занятия в этом своеобразном «летнем лагере», отчитывалась перед Мамонтовым о концертах солистов Частной оперы, их финансовых и творческих результатах (кстати, участие Шаляпина в концертах мая–июня того года также не зафиксировано в его именной Летописи). 6 июня она писала Мамонтову в Карлсбад: «Жизнь у нас в деревне идет хорошо, <…> все занимаются. Шаляпин ежедневно учит Фальстафа часа по 1½ с Ан[ной] Ив[ановной]»[45]. Клавдия Спиридоновна также передавала Савве Ивановичу все просьбы исполнителей о получении партий в репертуаре готовящегося сезона, выполняла его распоряжения о раздаче нот солистам (из того же письма: «“Анджело” я купила и дала Шаляпину»[46]).

Обе сестры, Татьяна и Клавдия, направили внимание Мамонтова на возможный успех постановки «Бориса Годунова» Мусоргского в редакции Римского-Корсакова после первого же разбора партии Шаляпиным. Из письма Клавдии от 13 июня:

> Таня [Любатович] мне говорила, что она уже писала Вам о «Борисе Годунове», что он очень хорош в исполнении Шаляпина. Один раз только разбирали, а впечатление громадное. Не вздумаете ли поставить, пока у нас служит Шаляпин. Тогда надо было бы выучить, на свободе[47].

Мамонтов отреагировал мгновенно, очевидно, сразу после письма Татьяны. Он включил «Бориса» в репертуар наступающего сезона, что подтверждают строки из ответного письма Кругликова:

> Новость здесь лишь одна — Борис Мусоргского, о котором Вам в Питере говорил Р.-Корсаков, в Москве не раз Ваш покорный слуга, а теперь мне пишет сам Савва Иванович[48].

45 *Винтер К.С.* Письмо С.И. Мамонтову 6 июня 1898 // РГАЛИ. Ф. 799. Ед. хр. 79. Л. 1.
46 Там же. Л. 2 об.
47 *Винтер К.С.* Письмо С.И. Мамонтову 13 июня 1898 // РГАЛИ. Ф. 799. Ед. хр. 79. Л. 3 об.
48 *Кругликов С.Н.* Письмо С.И. Мамонтову 23 июня 1898 // РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 13.

Из письма Винтер 20 июня:

> Телеграмму Вашу о «Борисе Годунове» получила. Секар[–Рожанский] едет на эту неделю в Путятино, чтобы совместно с Шаляпиным учить Самозванца[49].

Благодаря быстрой реакции Мамонтова удалось буквально перехватить уезжающего через неделю за границу тенора Секар-Рожанского для совместных репетиций.

Певцы с концертмейстерами работали в первой половине дня. Из воспоминаний дочери К.С. Винтер Елены Винтер-Рожанской:

> Сергей Васильевич [Рахманинов] и пианистка А.И. Страхова аккомпанировали и проходили со всеми артистами партии. Савва Иванович приезжал и устраивал общие спевки и репетиции. К.А. Коровин писал декорации. Работа кипела[50].

По ее же свидетельству:

> До бракосочетания Шаляпина с И.И. Торнаги Сергей Васильевич и Федор Иванович жили у нас вместе; они помещались в так называемом «егерском домике», маленьком флигельке о двух комнатах в саду. В одной комнате они спали, а в другой же стояло пианино, и Сергей Васильевич там занимался сам по утрам, а днем с учениками в большом доме за роялем[51].

Он давал Шаляпину уроки теории, гармонии и истории музыки[52].

Тогда же была сыграна свадьба Шаляпина и Торнаги. Этот союз был всячески поддержан Мамонтовым и Любатович: Шаляпин получал по контракту вполне достаточно, чтобы его жена смогла оставить сцену, жили они в доме Любатович, а сделать из свадьбы не формальное, а артистическое, наполненное беззаботным весельем мероприятие также помог Мамонтов. Все участники праздника, тесная художественная семья, сохранили воспоминания об этом событии на всю жизнь.

Свадьба состоялась 27 июля. Е.Р. Винтер-Рожанская вспоминала:

> Особенно людно и весело сделалось у нас после приезда из Италии Торнаги. Через неделю после ее приезда сыграли свадьбу. Свидетелями были С.И. Мамонтов, брат его Николай Иванович и инженер К.Д. Арцибушев, шаферами — Рахманинов, Коровин, тенор Сабанин и критик С.Н. Кругликов[53].

49 *Винтер К.С.* Письмо С.И. Мамонтову 20 июня 1898 // РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 6.
50 *Винтер-Рожанская Е.Р.* Из воспоминаний // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. М.: Музыка. 1974. С. 21.
51 Там же. С. 22.
52 Там же. С. 21.
53 *Рожанская-Винтер Е.Р.* Молодой Шаляпин // Федор Иванович Шаляпин. Том второй. Воспоминания о Шаляпине. М.: Искусство, 1977. С. 535.



Ил. 19. Свадьба Ф.И. Шаляпина и И. Торнаги. За праздничным столом С.В. Рахманинов и Т.С. Любатович. Фотография 27 июля 1898

Ради венчания, по свидетельству Т. Любатович, артисты Частной оперы специально приехали из Москвы и пели «Отче наш» («к стыду своему забыв [строку] “И остави нам долги наши”»[54]) в приходской церкви в Гагино.

События того дня все мемуаристы, как водится, вспоминали немного по-разному. Константин Коровин, который проживал там же, видимо, в зимнем флигеле, приписал себе честь держать венец над Шаляпиным, но остальные утверждали, что это был Рахманинов, «как самый высокий» (что очевидная правда), и что именно у него онемели руки от долгого держания венца над головой жениха, после чего он водрузил его ему на голову. При сведе́нии показаний всех участников, вышло, что воспоминания Коровина находятся на наибольшем удалении от истины.

Еще воспоминание:

> У невесты загорается вуаль, но все обходится благополучно и чета возвращается домой веселой и радостной — к столу...[55]

Все запомнили дорогу из церкви, «по лесам и полям», крестьян, перегородивших дорогу за выкупом, и артистический пир с большим количеством вина и цветов, который ждал их в доме Любатович и Мамонтова. Атмосферу свадебной пирушки отчасти передает фотография, приведенная в «Летописи» В.Б. Вальковой: Рахманинов за свадебным столом, а рядом с ним — Татьяна Любатович[56].

Еще о празднике:

> Вечером состоялся пир, все были веселы и беззаботны, пили, по традиции, шампанское и затеяли концерт. Сергей Васильевич играл танцы из балета «Щелкунчик», Коровин пел арию Зибеля [в матинэ Любатович], карикатурно копируя исполнительниц этой роли. Мамонтов забавлял шуточными рассказами. Затем пели хором, ходили ночью по освещенным луной аллеям нашего сада и разошлись почти на рассвете[57].

Но спать молодым не дали. Из воспоминаний Шаляпина:

> Поутру, часов в шесть, у окна моей комнаты разразился адский шум — толпа друзей с С.И. Мамонтовым во главе исполняла концерт на печных вьюшках, железных заслонах, на ведрах и каких-то пронзительных свистульках. <...>

54 Автобиография артистки оперы Татьяны Спиридоновны Любатович // РНММ. Ф. 151. КП № 4320. Л. 5.
55 Там же.
56 *Валькова.* Летопись. Иллюстрации на вставке с. 228–229, л. 7 об., слева вверху. Подпись: С.В. Рахманинов на свадьбе Ф.И. Шаляпина и И.И. Торнаги <...>.
57 *Рожанская-Винтер Е.Р.* Молодой Шаляпин. С. 535.

колотили в заслоны, свистели, орали. А дирижировал этим кавардаком С.В. Рахманинов[58].

После бракосочетания паре уже отвели отдельное жилье в имении Путятино; в августе, их медовом месяце, вовсю шли репетиции и спевки к постановке «Бориса». То, как сошлись звезды для всех, кто жил, репетировал и праздновал в Путятино тем летом, осталось незабвенным, дорогим воспоминанием.

Продолжение, возможно, следует…

Каждый рассказанный эпизод интересен тем, что насыщен подробностями жизни участников, одушевлен, причем не только благодаря цитированию личной переписки. Таким образом сделана попытка создания группового портрета, на котором важны все участники; однако это изображение не статично. В нем способна проявиться оригинальность структуры частной труппы, — живой, подверженной частым изменениям, зависимой лично от того, по чьей воле и желанию она возникла (и чьей энергетикой подпитывается) и порой меняющейся так быстро, как узор мозаики от встряхивания трубки-калейдоскопа.

В то же время, в каждой новой комбинации узора (имея в виду под этим сравнением, например, портретную зарисовку труппы, хотя бы на протяжении одного театрального сезона) возникали драгоценные личные и творческие взаимодействия, впоследствии долгие и плодотворные. Это обстоятельство и провоцирует пристальное погружение в особенности совсем краткого, по историческим меркам, периода.

Предлагаемый нами материал представляет в том числе попытку найти форму изложения, адекватную особенностям истории «Частной труппы Мамонтова». Возможно, испробованная нами своеобразная «форма-цепь», с присоединяющимися звеньями, продемонстрирует способность к продолжению и впоследствии составит основу структуры для нового исследования.

Эпилог

Несмотря на то, что Путятино, столь знаковое место для участников летних «эпизодов» истории Частной оперы, практически кануло на дно истории, нашлись силы, которые попытались что-то

58 *Шаляпин Ф.И.* Страницы из моей жизни// Федор Иванович Шаляпин. Том первый. Литературное наследство. Письма. М.: Искусство, 1976. С. 141.

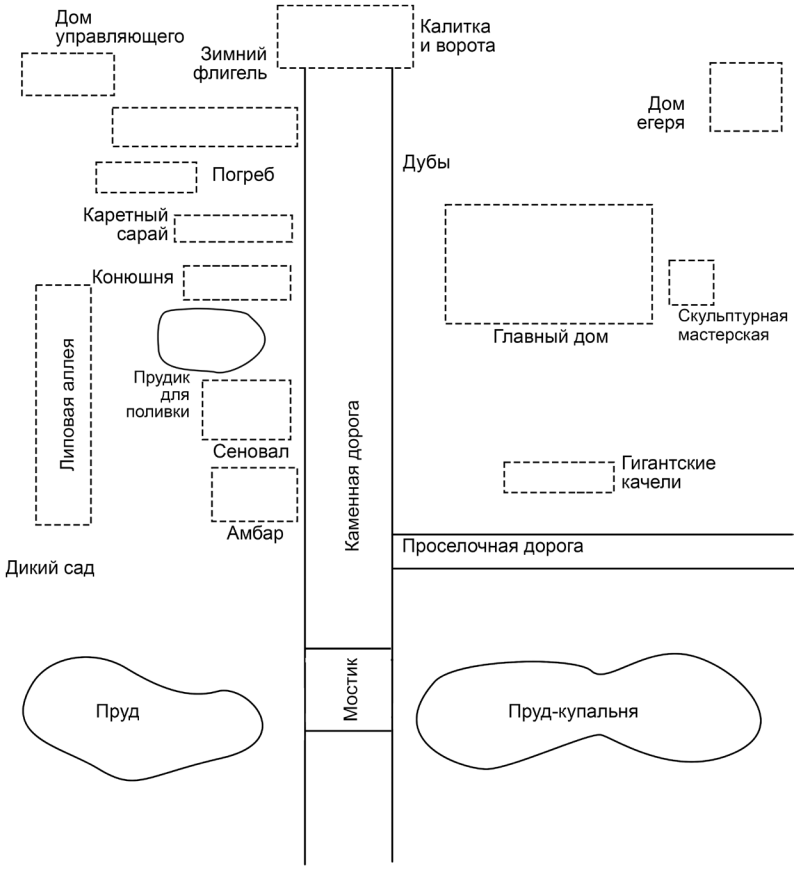
сохранить. Прежде всего это дочь Шаляпина Ирина Федоровна. В августе 1963 года она побывала в деревне Путятино; ей удалось найти старожила, Дмитрия Ивановича Ульянова, ровесника ее отца, который помнил усадьбу и зарисовал ее план для Ирины Федоровны. Этот рисунок хранится в РНММ; нами он воспроизводится в виде перерисовки со спрямленными линиями и углами.

Полученный таким образом план территории легендарного имения помогает воссоздать примерный облик строений, современных пребыванию в нем Рахманинова, Шаляпина, Иолы Торнаги, Надежды Забелы, Михаила Врубеля, Константина Коровина и многих других знаменитостей из круга Мамонтова. Путем наложения рисунка, откорректированного и преображенного в схему, на современную карту можно восстановить план имения. Строения представлены условно, все они имеют прообразы в издании «Памятники усадебного искусства Московского уезда»[59].

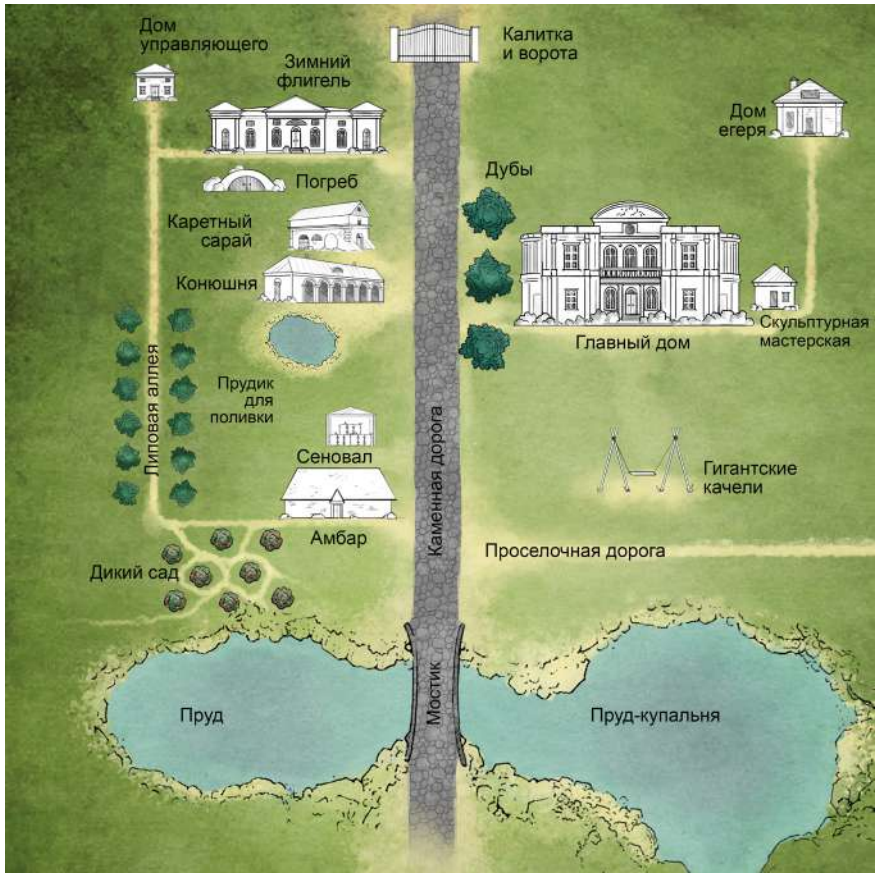
На изображении обозначены живущие только в воспоминаниях современников егерский домик, зимний дом, где шли репетиции, и скульптурная мастерская (очевидно самого Мамонтова, который любил лепить).

Не углубляясь в перипетии дальнейшей жизни хозяев и гостей Путятина лета 1898 года, хотелось бы оставить его в памяти как оазис счастья и творчества, который удалось создать Мамонтову и Любатович, и которым они поделились с артистами труппы и молодой парой — Федором и Иолой Шаляпиными. Хотелось бы также верить, что существует возможность хотя бы виртуального восстановления этого знакового места и его историко-культурного значения.

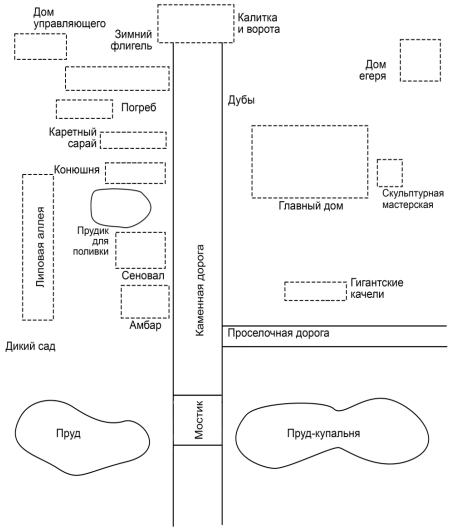
59 Памятники усадебного искусства. I. Московский уезд. М: Издание ОИРУ, 1928.



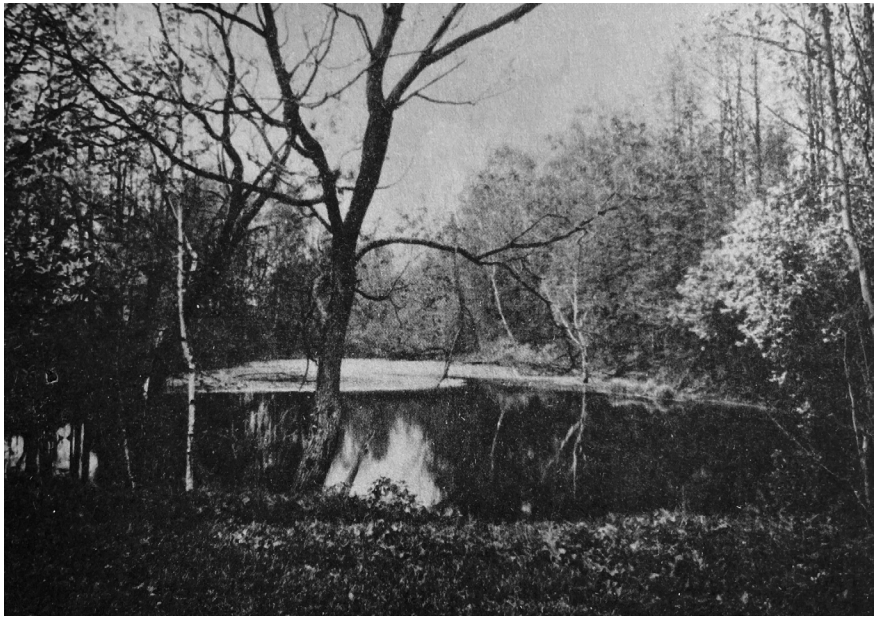
Ил. 20 Схема строений усадьбы Путятино



Ил. 21. Расположение строений усадьбы Путятино с наложением на современную карту Московской области. 2024. Реконструкция: Вера Ахмеджанова



Ил. 22. Видеоиллюстрация процесса реконструкции строений усадьбы Путятино, от рисунка-схемы до карты с видами строений. Видео: Марат Оганесян
http://sias.ru/upload/music/2025-32/Vinogradova.mp4



Ил. 23. Пруд, оставшийся от имения Путятино. Фотография конца XX века

ЛИТЕРАТУРА

1 Автобиография артистки оперы Татьяны Спиридоновны Любатович // РНММ. Ф. 151. КП № 4320.

2 *Балетоман*. Большой театр. Балет «Коппелия» // Новости сезона. 1896. 3 декабря. № 124.

3 *Валькова В.Б.* С.В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Часть 1 (1873–1899). Тамбов: Музей-заповедник С.В. Рахманинова «Ивановка», 2020.

4 *Винтер К.С.* Письма С.И. Мамонтову // РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Ед. хр. 79.

5 *Винтер-Рожанская Е.Р.* Из воспоминаний // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. М.: Музыка. 1974. С. 21–28.

6 *К-ин Н.* [Кашкин Н.Д.] Театр и музыка // Русские ведомости. 1897. 2 октября. № 272.

7 *Кругликов С.Н.* Письма С.И. Мамонтову // РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 1. Ед. хр. 145.

8 Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина. Книга 1. Л.: Музыка, 1989.

9 *Мамонтов С.И.* Письма С.Н. Кругликову // РО РГБ. Ф. 142. Ед. хр. 11.

10 Памятники усадебного искусства. I. Московский уезд. М.: Издание ОИРУ, 1928.

11 Письма и телеграммы Шаляпина Ф.И. Шаляпиной (Торнаги) Иоле Игнатьевне // РГАЛИ. Ф. 912. Оп. 4. Ед. хр. 26.

12 Пожар в театре Солодовникова // Русское слово. 1898. 20 января. № 20.

13 *Римский-Корсаков Н.А.* Литературные произведения и переписка. Т. VIIIб. М.: Музыка, 1982.

14 *Рожанская-Винтер Е.Р.* Молодой Шаляпин // Федор Иванович Шаляпин. Том второй. Воспоминания о Шаляпине. М.: Искусство, 1977.

15 *Россихина В.П.* Оперный театр С. Мамонтова. М.: Музыка, 1985.

16 *Стасов В.В.* Радость безмерная // Новости и биржевая газета. 1898. 25 февраля. № 55.

17 Театральная хроника // Новости дня. 1897. 29 сентября. № 5145.

18 Театральная хроника // Новости дня. 1897. 9 октября. № 5155.

19 Театр и музыка // Нижегородский листок. 1896. 5 мая. № 122.

20 Театр и музыка // Русское слово. 1896. 3 октября. № 265.

21 Театры и зрелища // Русские ведомости. 1897. 4 октября. № 274.

22 *Торнаги И.* Письма Ф.И. Шаляпину // РГАЛИ. Ф. 812. Оп. 4. Ед. хр. 227.

23 Федор Иванович Шаляпин. Том второй. Воспоминания о Шаляпине. М.: Искусство, 1977.

24 [*Шаляпина И.Ф.*] Аннотация к деревням Путятино и Гагино, где бывал Ф.И. Шаляпин. М., 1963. Ф. 380. № 3890. КП № 10525/2715.

25 *Шаляпина И.Ф.* Воспоминания об отце. Рассказ матери // Федор Иванович Шаляпин. Том второй. Воспоминания о Шаляпине. М.: Искусство, 1977.

REFERENCES

1 Avtobiografiya artistki operï Tat'yanï Spiridonovnï Lyubatovich [Autobiography of the opera singer Tat'yana Spiridonovna Lyubatovich] // RNMM [Russian National Museum of Music]. Fund. 151. No. 4320.

2 *Baletoman*. Bol'shoy teatr. Balet "Koppeliya" [*Coppelia* in the Bolshoy Theatre] // Novosti sezona [Season News]. 1896. December 3. No. 124.

3 *Val'kova V. B*. S.V. Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva [S.V. Rakhmaninov: Chronicle of His Life and Work]. Part 1 (1873–1899). Tambov: Muzey-zapovednik S.V. Rakhmaninova "Ivanovka" [Rakhmaninov Museum-Reserve "Ivanovka"], 2020.

4 *Vinter K.S*. Pis'ma S.I. Mamontovu [Letters to S.I. Mamontov] // RGALI [Russian State Archive of Literature and Art]. Fund 799. Inventory 1. Storage unit 79.

5 *Vinter-Rozhanskaya E.R*. Iz vospominaniy [From my recollections] // Vospominaniya o Rakhmaninove [Recollections of Rakhmaninov]. Vol. 2. Moscow: Muzïka, 1974. P. 21–28.

6 *K-in N.* [Kashkin N.D.] Teatr i muzïka [Theatre and Music] // Russkie vedomosti [Russian News]. 1897. October 2. No. 272.

7 *Kruglikov S.N*. Pis'ma S.I. Mamontovu [Letters to S.I. Mamontov] // RGALI. Fund 799. Inventory 1. Storage unit 145.

8 Letopis' zhizni i tvorchestva F.I. Shalyapina [Chronicle of F.I. Shalyapin's Life and Work]. Book 1. Leningrad: Muzïka, 1989.

9 *Mamontov S.I*. Pis'ma S.N. Kruglikovu [Letters to S.N. Kruglikov] // RO RGB [Russian State Library, Manuscript Department]. Fund 142. Storage unit 11.

10 Pamyatniki usadebnogo iskusstva [Monuments of Estate Art]. I. Moskovskiy uezd [Moscow Region]. Moscow: OIRU, 1928.

11 Pis'ma i telegrammï Shalyapina F.I. Shalyapinoy (Tornagi) Iole Ignat'evne [F.I. Shalyapin's letters and telegrams to I.I. Shalyapina (Tornaghi)] // RGALI. Fund 912. Inventory 4. Storage unit 26.

12 Pozhar v teatre Solodovnikova [Conflagration in Solodovnikov's Theatre] // Russkoe slovo [Russian Word]. 1898. January 20. No. 20.

13 *Rimskiy-Korsakov* [Rimsky-Korsakov] *N.A*. Literaturnïe proizvedeniya i perepiska [Literary Works and Correspondence]. Vol. VIIIb. Moscow: Muzïka, 1982.

14 *Rozhanskaya-Vinter E.R*. Molodoy Shalyapin [Young Shalyapin] // Fedor Ivanovich Shalyapin. Vol. 2. Vospominaniya o Shalyapine [Recollections of Shalyapin]. Moscow: Iskusstvo, 1977.

15 *Rossikhina V.P*. Opernïy teatr S. Mamontova [S. Mamontov's Opera Theatre]. Moscow: Muzïka, 1985.

16 *Stasov V.V*. Radost' bezmernaya [Immense joy] // Novosti i birzhevaya gazeta [News and Exchange Newspaper]. 1898. February 25. No. 55.

17 Teatral'naya khronika [Theatre Chronicle] // Novosti dnya [News of the Day]. 1897. September 29. No. 5145.

18 Teatral'naya khronika // Novosti dnya. 1897. October 9. No. 5155.

19 Teatr i muzïka [Theatre and Music] // Nizhegorodskiy listok [Nizhniy Novgorod Leaflet]. 1896. May 5. No. 122.

20 Teatr i muzïka // Russkoe slovo [Russian Word]. 1896. October 3. No. 265.

21 Teatrï i zrelishcha [Theatre and Entertainments] // Russkie vedomosti [Russian News]. 1897. October 4. No. 274.

22 *Tornagi* [Tornaghi] *I*. Pis'ma F.I. Shalyapinu [Letters to F.I. Shalyapin] // RGALI. Fund 812. Inventory 4. Storage unit 227.

23 Fedor Ivanovich Shalyapin. Vol. 2. Vospominaniya o Shalyapine [Recollections of Shalyapin]. Moscow: Iskusstvo, 1977.

24 [*Shalyapina I.F.*] Annotaciya k derevnyam Putyatino i Gagino, gde bïval F.I. Shalyapin [Annotation to the villages Putyatino and Gagino, where Shalyapin used to stay]. Moscow, 1963. Fund 380. No. 3890. KP No. 10525/2715.

25 *Shalyapina I.F*. Vospominaniya ob otce. Rasskaz materi [Recollections of my father. Mother's narrative] // Fedor Ivanovich Shalyapin. Vol. 2. Vospominaniya o Shalyapine [Recollections of Shalyapin]. Moscow: Iskusstvo, 1977.

УДК 783.6, 372.578
ББК 85.31р, 85.313(2), 85.318.9

Ключевые слова
Чесноковы, регент, азбука, Цуриков, пособие, музыкальная грамотность, певческое образование.

Ковалева Ю. В.

Руководство к обучению пению в семье Чесноковых

Образование регентов в XIX–XX веках в столичных центрах и провинциальных городах сильно разнилось; вопрос о том, как научить певчих нотной грамоте, сольфеджио, элементарной теории музыки становился перед каждым руководителем церковного хора. Отчасти образованием церковных регентов занимались Придворная певческая капелла (Регентские классы) и Синодальное училище (Певческие курсы), но в начале XX века многие композиторы духовной музыки могли совершенствовать свое образование уже в консерваториях и музыкальных училищах, в том числе в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества при ИРМО.

В рукописном фонде П.Г. Чеснокова Российского Национального музея музыки хранится рукописный сборник духовной музыки семьи Чесноковых (РНММ. Ф. 36. № 30), где был обнаружен редкий памятник музыкальной азбуки, практикуемой в регентской среде доконсерваторского времени. Это «Элементарные уроки пения» — самобытная система изучения элементарной теории музыки, изложенная на трех с половиной страницах в виде двухголосного сольфеджио. «Элементарные уроки пения» — самый ранний образец регентского сольфеджио, музыковедению неизвестный, и его ценность неоспорима. Созданный в 1850–60-х, он ныне может восприниматься как памятник теоретической мысли. Он представляет собой также домашнее руководство по сольфеджио семьи Чесноковых, свидетельствуя об интересе ее членов к преподаванию основ музыкальной грамотности.

Key Words
Chesnokovs, precentor, ABC, Curikov, manual, musical literacy, singing education.

Yuliya Kovaleva

A Singing Manual in the Chesnokov Family

In the 19th and 20th centuries, the education of choir directors in metropolitan centres and provincial cities varied greatly; the question of how to teach singers musical notation, sol-fa, and elements of music theory became a priority for every church choir director. The Court Singing Chapel (Precentors' classes) and the Synodal College (Singing Courses) were partly involved in the education of precentors, but at the beginning of the 20th century many sacred music composers could improve their education already at conservatoires and music schools, including the Music and Drama School of the Moscow Philharmonic Society attached to the IRMS.

The P.G. Chesnokov manuscript fund of the Russian National Museum of Music contains a handwritten collection of sacred music by the Chesnokov family (RNMM. F. 36. No. 30), including a rare manual of musical ABC practiced among the precentors during the pre-conservatoire period. The manuscript, entitled "Elementary Singing Lessons", represents an original system of studying elementary music theory; it occupies three and a half pages notated as a two-voice sol-fa. "Elementary Singing Lessons" is the earliest example of a precentor sol-fa, unknown to music scholars; its value is undeniable. Created in the 1850s and 1860s, it can be perceived as a monument of theoretical thought. It also provides a domestic sol-fa guide for the Chesnokov family, attesting to its members' interest in teaching the basics of musical literacy.

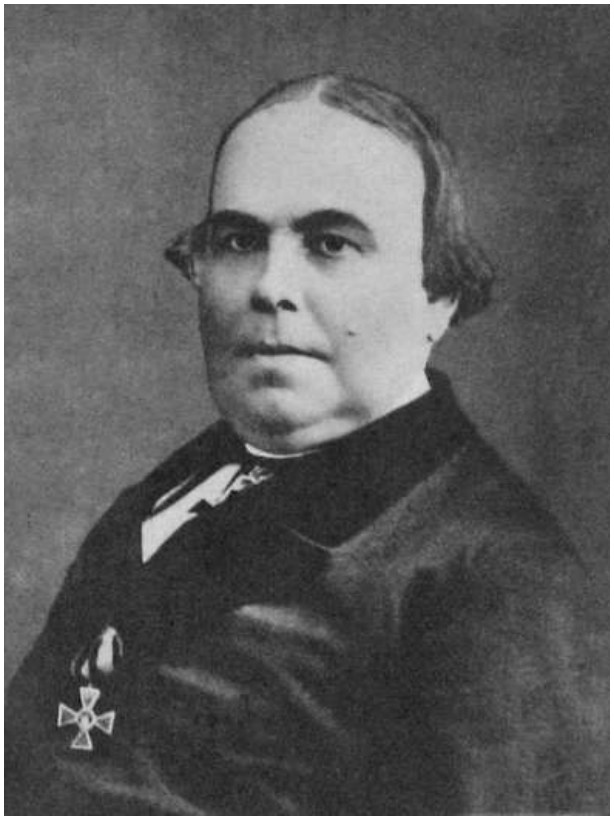
Без преувеличения можно говорить о том, что семья Чесноковых сыграла выдающуюся роль в русской церковно-певческой культуре. Несколько ее членов стали профессиональными композиторами (причем не только в области духовной музыки), известными хормейстерами и регентами, повлиявшими на развитие хорового и регентского дела в России. Благодаря регентской нотной коллекции семьи Чесноковых мы имеем возможность судить о музыкально-богослужебных предпочтениях старшего поколения и о том, как обучали музыкальной теории и сольфеджио детей и певчих того времени.

Владелец рукописного сборника[1] Григорий Петрович Чесноков, по сведениям исследователя духовной музыки А.А. Наумова, родился в середине 1830-х годов. Предполагалось, что он обучался в Придворной певческой Капелле в Петербурге. Благодаря последним разысканиям в фондах Капеллы в РГИА в апреле 2023 года[2] удалось выяснить, что петербургские Чесноковы к семье основателя музыкальной московской династии отношения не имели; петербургские певчие Чесноковы происходили из «служилых придворных детей»[3].

1 РНММ. Ф. 36. № 30.

2 Благодарю А.В. Лебедеву-Емелину за предоставленные сведения.

3 РГИА. Ф. 499. Придворная певческая капелла. Оп. 1. Д. 339. О выпуске из певческой капеллы Уткина и Чеснокова. Был просмотрен «Аттестат» малолетнего Павла Ивановича Чеснокова, принятого на службу в Капеллу в 6 лет и уволенного в 1834 году «из придворно-служительских детей» (в возрасте 17 лет). Указ гласил: «Придворных малолетних певчих Андрея Уткина и Павла Чеснакова, спавших с голосов, из Придворного хора уволить на основании Высочайшего повеления от 19 октября 1833 года». Аттестат был получен Павлом Чесноковым, которому выдали чин губернского регистратора (Л. 4, 9). РГИА. Ф. 499. Придворная певческая капелла. Оп. 1. Д. 943. Об экзамене и выпуске малолетних певчих из Капеллы… Чеснокова и Сергеева. 1855 г. Этот документ касается Василия Александровича Чеснокова, который был выпущен из Капеллы в 1855 году с чином придворного губернского регистратора и унтер-офицера, в возрасте 15 лет (получил в феврале 1855 года, л. 1, 19, 26).



Ил. 1. Павел Григорьевич Цуриков, владелец фабрики

Известно, что в середине 1870-х годов Григорий Чесноков служил в конторе при фабрике П.Г. Цурикова в селе Ивановском близ Воскресенска и регентовал хором фабричных служащих, возможно, при фабрике имелась певческая школа, для которой регентом были созданы учебные руководства.

Павел Григорьевич Цуриков был примечательной личностью и сыграл немаловажную роль в жизни Г.П. Чеснокова. Он происходил из крепостных, которые сумели выкупиться благодаря доходам с установки ими плотин и мельниц. Цуриков был деятельным благотворителем, построил суконную мануфактуру в селе Ивановском Звенигородского уезда близ города Воскресенска, ныне г. Истра[4].

4 С 1930 году этот город был переименован в Истру, поэтому в ряде источников, связанных с биографией Чесноковых, мы читаем про поселок близ Истры.

Немало средств пожертвовано им Ново-Иерусалимскому монастырю[5].

П.Г. Цуриков был большим любителем церковного богослужения, старался приобщить фабричных рабочих к участию в церковных службах. Он выстроил на свои средства храм в честь Успения Пресвятой Богородицы неподалеку от фабрики. В Никольском приделе храма Цуриков и был захоронен (его супругу похоронили на территории Ново-Иерусалимского монастыря). Мы предполагаем, что именно в Успенской церкви регентовал Г.П. Чесноков, пели его дети.

В семье Г.П. Чеснокова было одиннадцать детей — девять мальчиков и две девочки. О Марфе Чесноковой, матери семейства, сведений вообще не сохранилось; из какой среды она происходила, также неизвестно. В биографической справке Александра Чеснокова, одного из сыновей, удалось отыскать ее отчество — Федоровна[6]. Мы предположили, что Марфа Федоровна была музыкально одарена и участвовала в хоровом пении под управлением мужа, не случайно в семье стремились дать музыкальное образование каждому из детей. Все дети с раннего возраста пели в хоре у отца, о чем можно судить по биографиям двух его сыновей — Павла и Александра.

Павел Чесноков стал петь в пятилетнем возрасте. Все остальные дети примерно с 5–6 лет также подключались к пению на клиросе. Восемь братьев Чесноковых в разное время учились в Московском Синодальном училище церковного пения, стали дипломированными регентами[7]. Двое из них (Павел и Александр) окончили училище с золотыми медалями, их имена были занесены на «золотую доску» выпускников Училища.

Предоставим в виде таблицы сохранившиеся сведения о Чесноковых, отметив годы рождения и кончины, обучение в Синодальном училище, поступление на службу.

Имя	*Годы жизни*	*Годы учебы в Синодальном училище*	*Профессия (и иные сведения)*
Григорий Петрович (отец)	?–1896	Учился, скорее всего, в Синодальном хоре в качестве взрослого певчего	Регент хора П.Г. Цурикова при фабрике в селе Ивановское, Московской губернии, Звенигородского уезда (близ города Воскресенска)
Марфа Федоровна (мать)	?	—	—
Алексей	1867–1934	Предположительно 1879–1883	Певчий Синодального хора, тенор
Сергей	1871 — после 1887	1882–1887	—
Николай	1872–1899	1884–1888	В 1888 г. поступил в Московскую Духовную академию
Яков	1874–1917	1885–1889	В 1900-х работал бухгалтером
Михаил	1875–1895	1886–1893	Скончался от туберкулеза
Павел	1877–1944	1886–1895 окончил с золотой медалью	Композитор, хоровой дирижер, преподаватель Московской консерватории
Александр	1880–1941	1890–1898 окончил с золотой медалью	Композитор, профессор Петербургской консерватории, эмигрировал, жил в Берлине, Праге, Париже
Лев	1889–1937	1898–1907	Расстрелян в 1937 году
Валентин Алексеевич (внук)	Ок. 1904–?		Учился в Синодальном училище в 1912 году[8]

5 Отметим и другую благотворительную деятельность П.Г. Цурикова: свои средства он вкладывал в обустройство многих храмов, включая церкви в Рубцове, Лужках, Никулине, Полевшине, Троицком, Садках, а также Аносинскому монастырю, немало денег он внес на благоустройство церкви Вознесения Господня в Воскресенске (Истре).

6 Данные сведения были взяты из «Руководства к документам Александра Чеснокова 1899–1962» (Job 06–2, Отдел музыки, Публичная библиотека исполнительских искусств Нью-Йорка), документы цитируются в предисловии: *Chesnokov P.* The Choir and How to Direct It. Пер. с русского Джона Роммерайма, Musica Russica, 2010.

7 URL: https://clck.ru/3M5Saf (дата обращения: 2.4.2025].

8 Благодарю А.В. Лебедеву-Емелину за сведения: РГАЛИ. Ф. 662. Московское Синодальное училище церковного пения. 1892–1918. Оп. 3. Личные дела учащихся. № 138. 1912 г. Чесноков Валентин Алексеевич.



Ил. 2. Церковь Успения Пресвятой Богородицы, с. Ивановское

Певческое образование четырех старших мальчиков — Алексея, Сергея, Николая, Якова — было связано с дореформенным, четырехлетним курсом Синодального училища, а четверо младших Чесноковых — Михаил, Павел, Александр и Лев — прошли курс в Синодальном училище с восьми- и десятилетним сроком обучения[9].

Изучались пространный катехизис, российская грамматика, латинский и греческий языки, арифметика, география, священная история, чтение и письмо, пение и чистописание, чтение церковных книг и церковное пение[10]. Помимо освоения богословских

9 Духовное училище при Синодальном хоре было основано в 1868 году как четырехклассное учебное заведение в ведении московской конторы Святейшего Синода. До реорганизации его в 1886-м в учебное заведение гимназического уровня, курс обучения был ориентирован на обычные духовные епархиальные училища. См.: *Металлов В.М.* Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. Кн. 1. М.: ЯСК, 2002. С. 111.

10 Там же. С. 101–102.

и связанных с богослужением предметов, мальчики изучали все общеобразовательные и музыкальные дисциплины: сольфеджио, начальную теорию музыки, основы гармонии, курсы по игре на фортепиано, скрипке, виолончели.

По окончании четырехклассного училища при Синодальном хоре[11] выпускники могли поступать в Московскую Духовную семинарию, подобно Николаю Чеснокову, или остаться петь после ломки голоса в Синодальном хоре: так, скорее всего, поступил Алексей Чесноков. Можно было получить и какое-либо светское образование, в частности, в Московском университете. Известно, что светское образование в свое время получил Яков Чесноков, и это позволило ему работать в дальнейшем бухгалтером[12].

Во время обучения в Москве малолетние Чесноковы пребывали в организованном при Синодальном училище пансионе для иногородних, учились и жили в том же доме, где проживали и некоторые педагоги. Небезынтересно упомянуть, что Московская Синодальная контора для синодальных певчих и учеников училища в августе 1856 года приобрела у князя Волконского двухэтажный дом на Большой Никитской улице (ныне это Рахманиновский корпус Московской консерватории).

Открытые информационные источники сообщают, что дети в Синодальное училище поступали в 7–8 лет. На самом деле в Синодальном хоре долгое время существовал возрастной ценз для малолетних певчих: поступить в хор нужно было в 9–10 лет и петь до 16–17-ти лет[13].

В 1889 году директором училища стал С.В. Смоленский — знаменитый исследователь русского церковного пения, знаток богослужебно-музыкальной древности. Четверо младших Чесноковых испытали влияние этой личности: учитель стремился растить в стенах своего учебного заведения художественно образованных специалистов с широкими взглядами на музыкальную культуру и певческое дело.

11 По этой программе мальчики заканчивали училище до 1893 года, а в 1894 году состоялся первый выпуск обновленного Синодального Училища церковного пения.

12 Большую часть сведений об учебе и дальнейшей жизни членов семьи Чесноковых мы извлекли из Аннотированного именного указателя, составленного А.А. Наумовым и опубликованного в первых 2-х томах РДМ. См.: *[Наумов А.А.]* Именной указатель // Синодальный хор и училище церковного пения / Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. I. М.: ЯРК, 1998. С. 676.; Т. II. Кн. 2. М.: ЯСК, 2004. С. 1308.

13 Об этом можно прочесть в комментариях: См.: *[Зверева С.Г., Наумов А.А.]* Комментарии // *Металлов В.М*. Синодальное училище церковного пения в прошлом и настоящем. С. 189.

Сохранившиеся сведения о старших Чесноковых не слишком объемны, более подробная информация характеризует младших членов семейства.

Михаил Григорьевич Чесноков (1875–1895) окончил первый выпуск реформированного училища, его соучеником был Александр Петров, будущий редактор журнала «Хоровое и регентское дело». Имя Михаила Чеснокова значится в четверке лучших из 12 человек, окончивших училище в 1893 году[14]. Михаил получил место регента в Туркестане, служил регентом православного храма в Ташкенте. Заболев туберкулезом, он вернулся домой, скончался осенью 1895 года[15]. Его имя упоминается в воспоминаниях выпускника и педагога Училища А.К. Смирнова[16] и В.М. Металлова. В них говорится, что чахотка «была в этой семье наследственной [болезнью]»[17].

Павел Григорьевич Чесноков (1877–1944) в неполные 9 лет (1886) поступил в Синодальное училище и окончил его в 1895-м. В тот период в Училище учились его братья (Сергей, Николай, Яков, Михаил). По окончании курса Павел был оставлен в штате в качестве преподавателя. В становлении молодого музыканта огромную роль сыграл С.В. Смоленский, не исключено, что именно он повлиял на трудоустройство Павла.

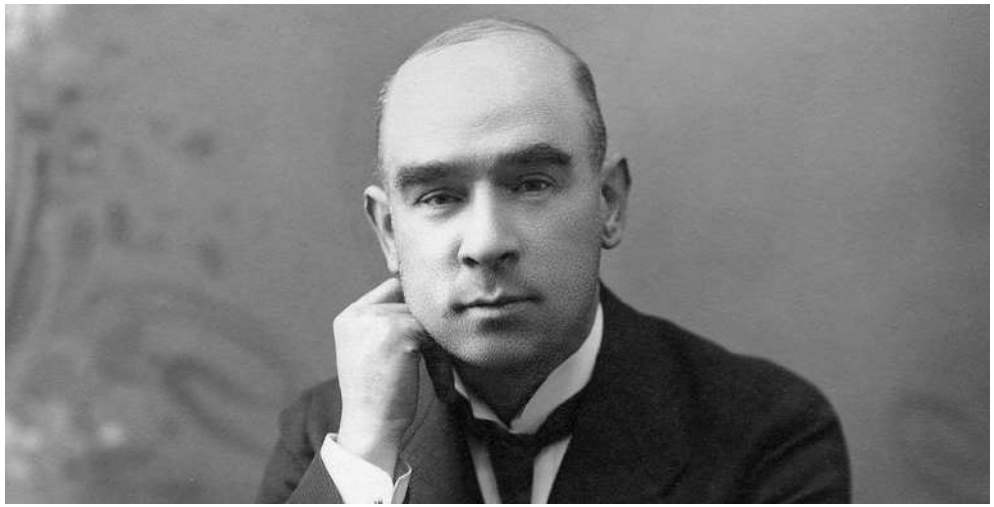
Первые хоровые композиции П.Г. Чесноков написал еще в годы ученичества. Взаимоотношения со Смоленским складывались непросто. Профессор упрекал ученика в некоей авторской гордыне, часто

14 *[Смирнов А.К.]* Из воспоминаний (1893–1902) // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т.I. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. М.: ЯРК, 1998. С. 345.

15 Там же. С. 351.

16 Александр Константинович Смирнов с самого детства был церковным певчим, а с помощью А.Н. Шишкова, будущего управляющего Синодальным училищем и обратившего на него внимание, попал во Владимирский архиерейский хор, которым тогда руководил известный регент А.Е. Ставровский. Окончив духовное училище и семинарию, он отправился в Москву, где по рекомендации А.Н. Шишкова поступил на службу в Синодальное училище воспитателем и преподавателем географии. С.В. Смоленский, встретивший его холодно, затем отзывался о его уроках с большим одобрением, поскольку заметил, что ученики с интересом слушают его занятия. А.К. Смирнов имел теплые отношения с воспитателями и руководителями Училища: в честь его именин регент Синодального хора В.С. Орлов даже исполнил на литургии в Успенском соборе для Смирнова его любимые песнопения. См. подробнее: *[Смирнов А.П.]* О моем дяде // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т.I. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. М.: ЯРК, 1998. С. 325; *[Смирнов А.К.]* Из воспоминаний (1893–1902) // Там же. С. 328–344.

17 Там же. С. 41.



Ил. 3. Павел Григорьевич Чесноков

произнося сакраментальную фразу: «Паша, еще рано печататься!»[18], не исключено, что молодой автор обижался на чрезмерные претензии к своему творчеству. Порой критика была столь нестерпимой, что Павел хотел бросить композицию и музыку вообще.

Вместе с тем многие современники, в частности А.Т. Гречанинов, отмечали несомненный талант юного синодала. В 1904 году Павел Чесноков ушел из Синодального училища и сосредоточился на регентовании: он руководил хором в храме Св. Троицы, что на Грязех, на Покровке. Довел обычный любительский хор до истинно профессионального уровня, что было отмечено всеми московскими музыкантами.

В отличие от старших братьев, почувствовав неполноту Синодального образования, Павел Чесноков стал брать уроки у С.И. Танеева, М.М. Ипполитова-Иванова, Г.Э. Конюса. В 1913 году поступил в Московскую консерваторию, изучал курс композиции и инструментовки у С.М. Василенко.

Московскую консерваторию П.Г. Чесноков окончил в революционном 1917 году. После закрытия Синодального училища в 1918-м, Чесноков вместе с другими выпускниками и педагогами училища — А.Д. Кастальским, Н.М. Данилиным, А.В. Никольским, содействовали открытию Народной Хоровой академии, которая была преобразована

18 Цит. по: *Плотникова Н.Ю.* Молитвенные крылья музыки // Русская духовная музыка XIX — начала XX века: страницы истории. М.: Типография Россельхозакадемии, 2007. С. 233.

в дальнейшем в дирижерско-хоровой факультет Московской консерватории.

Не многие знают, что П.Г. Чесноков является автором музыки к мистерии Дж. Байрона «Каин». Спектакль был поставлен К.С. Станиславским в Московском Художественном театре 4 апреля 1920 года. Познакомил театр с Чесноковым ведущий актер труппы И.М. Москвин: театру необходим был ценитель церковного пения и знаток православной службы[19].

В 1928 году Павел Григорьевич был вынужден оставить регентскую деятельность — она считалась несовместимой с преподаванием в Московской консерватории. Он принимал участие в исполнении «Всенощной» Рахманинова 13 марта 1926 года в зале бывшего Синодального училища.

Многолетний опыт регентской практики Чесноков обобщил в книге «Хор и управление им», над которой работал с предреволюционных лет. Может быть, участие в исполнении «Всенощной» дало П.Г. Чеснокову право позднее обратиться к С.В. Рахманинову с просьбой о содействии в напечатании его труда. Помочь в издании рукописи Чеснокова в парижском издательстве Рахманинову не удалось[20], но сохранился его отзыв на книгу[21].

Скончался композитор в марте 1944 года в Москве от инфаркта. Причиной смерти стало истощение организма в тяжелые военные годы.

У Павла Чеснокова было два младших брата — Александр (на 3 года моложе) и Лев (на 12 лет моложе).

Лев Григорьевич Чесноков (1889–1918 или 1919?) прожил совсем немного: около 30 лет. Причина его кончины неизвестна; возможно, это была наследственная чахотка. Как и старшие братья, он был определен учиться в Синодальное училище (1898–1907). По окончании

19 Подробнее о взаимоотношениях П.Г. Чеснокова с МХТ можно прочесть в монографии: *Наумов А.В.* Классический Художественный театр в поисках музыки. 1919–1926. Строфы и антистрофы. М.: Сам Полиграфист, 2023. С. 80–102.

20 Книга была издана в Москве: *Чесноков П.Г.* Хор и управление им. М.: Музгиз, 1940. Новое издание труда, с опорой на рукописные материалы: *Чесноков П.Г.* Хор и управление им (первоначальная редакция). Научная редакция текста, вступительная статья и комментарии Н.Ю. Плотниковой. М.: Живоносный источник, 2023.

21 «Из <...> ознакомления с Вашей книгой Сергей Васильевич вынес твёрдое убеждение в её высокой ценности и громадном интересе, который она представляет для всех, интересующихся вопросами хорового пения» — писал П. Г. Чеснокову Г. Г. Пайчадзе, директор Российского музыкального издательства. Цит. по: *Апетян З.А.* С. Рахманинов. Литературное наследие в трех томах. Том 2. Письма. / Сост.-ред., авт. вступ. статьи, коммент., указ. З.А. Апетян. М.: Музыка, 2023. С. 545.



Ил. 4. Александр Григорьевич Чесноков

его получил дополнительное техническое образование и работал инженером[22].

Самым талантливым из братьев Чесноковых С.В. Смоленский считал *Александра Григорьевича Чеснокова* (1880–1941). Он дольше всех учился в Синодальном училище (1889–1899). Его имя, как и имя старшего брата, было занесено на доску почета окончивших Синодальное училище с золотой медалью. В 1901-м по приглашению С.В. Смоленского он переехал в Санкт-Петербург и стал преподавать сольфеджио большим певчим Капеллы. Об этом периоде сохранились воспоминания Смоленского:

Сашу Чеснокова я пригласил в Капеллу еще в декабре 1901 года для курса сольфеджио большим певчим. Я отделил «старичков» и особо мнивших себя «артистами», назначил им три урока в неделю и был истинно обрадован, когда увидел, что Саша сразу забрал

22 См.: *[Наумов А.А.]* Именной указатель. С. 1308.

в руки этих «титулярных советников» своими толковыми интересными уроками[23].

В феврале 1902 года А. Чесноков был назначен помощником учителя пения, в его ведении была теория музыки и сольфеджио или слуховые упражнения.

В те же годы Александр решил продолжить образование и поступил в Санкт-Петербургскую консерваторию, обучался у Н.А. Римского-Корсакова по теории и композиции и у А.К. Глазунова по оркестровке[24]. Спустя несколько лет, в 1912 году, юный композитор был приглашен в консерваторию преподавателем.

В 1921 году Александра Чеснокова уволили из Капеллы и консерватории, оставив без средств к существованию. Композитор решил эмигрировать из России, год его отъезда из Петрограда указывается разный — либо 1923, либо 1925[25]. Сначала он оказался в Берлине, потом в Праге, где после кончины А.А. Архангельского возглавлял в течение некоторого времени Общестуденческий русский хор.

Большую часть своей жизни в эмиграции Александр Чесноков прожил в Париже. Там он преподавал в русской консерватории и в Свято-Сергиевском Богословском институте. Чтобы пополнить свой скудный доход, делал аранжировки для мюзик-холла под псевдонимом Ал. Далью. В течение 1920-х годов Александр работал над партитурой Русского Реквиема на текст Иоанна Дамаскина[26]. Как и старшие родные, он создал теоретическое руководство — «Учебник элементарной теории музыки» (М.: Юргенсон, 1910)[27]. Свое пособие он предназначал для каппельских певчих, работая в те годы в Придворной певческой капелле (1902–1915).

23 См.: *[Смоленский С.В.]* Придворная певческая Капелла // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IV. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань, Москва, Петербург. М.: ЯСК, 2002. С. 480.

24 Сведения о годах обучения в Санкт-Петербургской консерватории разнятся: на сайте Санкт-Петербургской Консерватории указаны 1900–1905, в других источниках: 1901–1906.

25 Александр, покидая Россию, оставил свою первую семью — жену и дочь, в эмиграции вновь женился.

26 Авторское название сочинения — «Таинство смерти» (для солистов, хора и оркестра); клавир и отдельные партии хранятся в РНММ; реконструкция реквиема была выполнена А.О. Висковым.

27 Биографическая информация об Александре Чеснокове очень скромна, мы опирались на сведения Галины Чесноковой, отраженные в «Руководстве к документам Александра Чеснокова», 1899–1962 (Job 06–2, Отдел музыки, Публичная библиотека исполнительских искусств Нью-Йорка). Musica Russica, 2010.

В рукописном фонде Российского Национального музея музыки в фонде П.Г. Чеснокова сохранился уникальный по внешнему виду и содержанию певческий сборник (РНММ. Ф. 36. № 30). Его уникальность заключается в масштабах представленного в нем певческого материала второй половины XIX века, объем которого составляет более 800 страниц, в художественной ценности собранных в нем песнопений, в зафиксированном варианте регентской практики 1860–1870-х годов в России. Важно, что данный манускрипт показывает место подобных рукописных нот в коллекциях русских регентов.

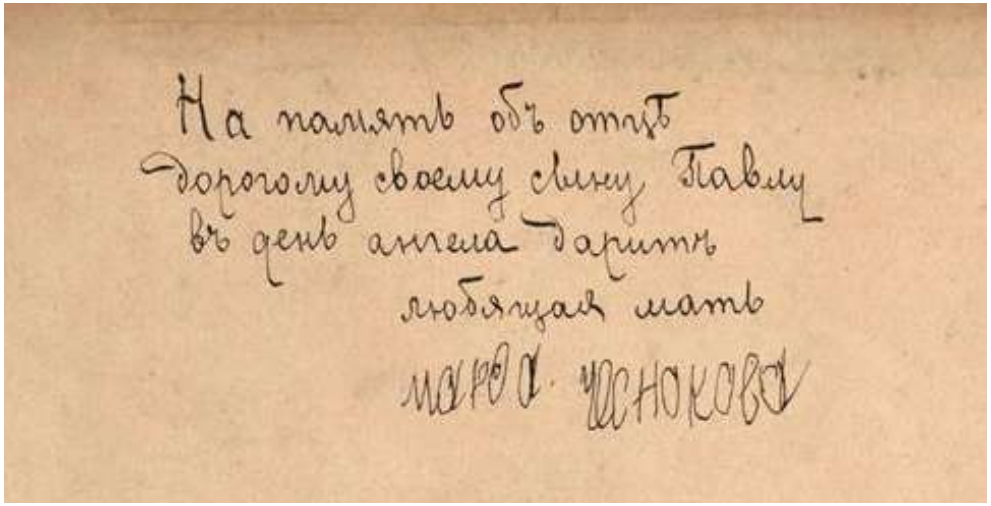
Рукопись имеет весьма внушительные размеры: формат — 25,5×37,5 см, так называемый альбомный, толщина корешка переплета — 7,5 см (ил. 5)



Ил. 5. Сборник семьи Чесноковых, вид сбоку

Владелец сборника для удобства составил оглавление, оно размещено на четырех последних страницах, названия песнопений записаны в оглавлении в виде таблицы из трех колонок. Оглавлением активно пользовались — страницы со временем стали ветхими и ломкими, края неровными.

На верхней крышке переплета сборника имеется дарственная надпись, автограф под которой свидетельствует о том, что подпись сделана малограмотным человеком: «На память об отце / дорогому своему сыну Павлу / в день ангела дарит / любящая мать / Марфа Чеснокова» (ил. 6).



Ил. 6. Дарственная надпись на обороте верхней крышки переплета

На первом нотном листе имеется датировка «1869 года июля 22 числа начато». Эта запись вызывает ряд вопросов: означает ли она начало ведения нотных записей, указывает ли на время переписки первого песнопения Воскресных стихир Октоиха, рядом с заголовком которых она расположена? Является ли датой переплета, то есть оформления отдельных нотных листов в единый сборник? По нашему мнению, дата относится ко времени переплетения старых и чистых нотных листов.

Попытка выявить в манускрипте более точную датировку оказалась безуспешной: в фотолаборатории РНММ с помощью сотрудника архива была сделана попытка обнаружить на бумаге филиграни на просвет[28]. Их не оказалось, что указывает на использование нотных листов не ранее 1840–1850-х годов изготовления. Цвет бумаги в сборнике преимущественно желтоватый, по структуре листы довольно тонкие, ломкие, края имеют изношенный вид. Данный сборник является конволютом: в нем собраны и переплетены листы и певческие тетради, отличающиеся друг от друга по формату. Встречается нотная бумага, разлинованная на 14 и на 16 нотоносцев.

Переплет сборника толщиной в 7,5 см в настоящее время выглядит обветшалым и сильно потрепанным, черные толстые нити, когда-то крепко соединявшие листы, разорваны, и единый фолиант

28 Благодарим хранителя фонда духовной музыки РНММ А.С. Осадчую.
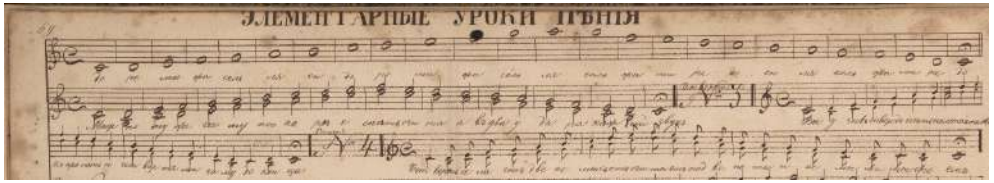
ныне во многих местах распадается на части. Тем не менее на переворотах страниц имеется немного жирных следов от пальцев певчих, немного потертостей, отпечатков от капель воска и масляных ламп. Последнее свидетельствует, что владельцы берегли сборник и вряд ли часто использовали его за богослужением.

Подробный анализ почерков в исследуемом сборнике (нотного текста и подтекстовки) позволяет предположить, что музыка в основном была записана одной рукой, скорее всего самого Григория Чеснокова. В конце рукописи обнаружены еще два почерка, которыми зафиксирован текст нескольких произведений. Сравнение нотных почерков на листах данного манускрипта с почерком Павла Чеснокова в его автографных нотных листах, хранящихся в РНММ, показало, что форма нот (головки, штили, вязки) и вид пауз, так же как и почерк подтекстовки, в рукописных сборниках отличаются друг от друга. Почерковедческое исследование дало возможность сделать вывод: совпадений почерков в чесноковском семейном сборнике и автографах композитора нет, П.Г. Чесноков не добавлял в родительский сборник песнопения, написанные своей рукой[29].

Отдельные приписки в заглавиях, дополнительные указания на авторство, богослужебные уточнения могут свидетельствовать, что поздние записи были сделаны не Григорием Чесноковым, а другими членами семьи.

В рукописном сборнике Чеснокова сохранился редкий памятник музыкальной азбуки, практикуемой в регентской среде доконсерваторского времени. Это «Элементарные уроки пения» — самобытная система изучения элементарной теории музыки, изложенная на трех с половиной страницах в виде двухголосного сольфеджио (л. 32 об.–34). «Уроки» изложены на четырнадцатистрочной нотной бумаге, чернила слегка выцвели. Затертостей и пятен по сравнению с расположенными рядом песнопениями гораздо больше, что говорит о частом использовании материала. Верх заголовка при переплете был срезан, но это не мешает беспрепятственно прочесть название раздела.

29 Нами были просмотрены рукописи: «Разбойника Благоразумнаго» для четырехголосного мужского хора с соло тенора (РНММ. Ф. 36 № 18), Сборник романсов для голоса с фортепиано (РНММ Ф. 36. № 254), Музыкальные сочинения П. Чеснокова. Хоры на богослужебные тексты. Партитура с подстрочной партией фортепиано (РНММ. Ф. 36. № 251), 60 переложений для однородного хора духовных произведений разных авторов. Партитура 1911–1912 г. (РНММ. Ф. 36. № 266).



Ил. 7. Элементарные уроки пения — регентское сольфеджио

Изучаемый нами манускрипт, судя по всему, содержит в себе записи до 1869 года с некоторыми более поздними по времени дополнительными включениями на свободных нотоносцах, сделанными в ближайшие 5–10 лет.

Краткое знакомство с теоретическими курсами, которые изучали первые консерваторцы, показывает, что немецкая музыкальная теория вовсе не подходила русским регентам. Вопросы массового музыкального образования взрослых церковных певчих, регентов, школьных учителей пения в 1860–1870-е годы в России стояли очень остро: в это время практически не было ни учебников, ни пособий. Ситуация и в 1880–1890-е, в связи с регулярным проведением учительско-певческих курсов, не сильно изменилась, создание учебных пособий по-прежнему было актуальным. Даже в 1911 году Г.Н. Тимофеев высказывался неутешительно: «Музыкальное образование народа у нас вовсе не организовано. Наши консерватории слишком малочисленны и предназначены не для массы[30].

Не случайно именно в последней трети XIX — начале XX века учителя пения и регенты-практики разрабатывают различные авторские курсы музыкальной грамоты для народа. Появляется специальный жанр простейшего учебника теории музыки — нотной азбуки. Перечислим некоторые из таких азбук: «Нотная азбука для певческих хоров» А.И. Рожнова (1861), «Руководство к хоровому пению по цифирной методе Шеве» К.К. Альбрехта (1867), «Метод обучения хоровому пению» с приложением практических упражнений Н.П. Брянского (1870), «Краткая музыкальная грамматика» А.И. Рубца (1871), «Азбука хорового пения» Д.Н. Соловьева (1875). Сюда же можно отнести Систему подвижных нот, придуманную выдающимся педагогом и регентом того времени А.Н. Карасевым, который активно использовал ее в своей деятельности, и Систему

30 Подробнее см.: *Лебедева-Емелина А.В.* Педагогика А.В. Никольского // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VIII. А.В. Никольский и хоровое движение в России в начале XX века. Кн. 1: Литературно-музыкальное наследие А.В. Никольского. М.: ЯСК, 2018. С. 712.

«Ноты-буквы», составленную «по английской буквенной методе»: ее использовал выдающийся литургист, богослов и церковный композитор П.П. Мироносицкий, затем Д.В. Аллеманов[31]. Оригинальным методом обучения музыкальной грамоте пользовался А.В. Никольский: ноты начинали изучаться, будучи написанными на одной линейке, потом к ним добавлялись нотные знаки сверху и снизу и количество линеек увеличивалось до пяти[32]. Американскую методику обучения пению применял Н.М. Ерошенко[33], собственный метод в преподавании курса сольфеджио был у В.Ф. Комарова (1875)[34]. Свой курс обучения сольфеджио разработал известный московский хормейстер В.А. Булычев, основатель Московской симфонической Капеллы[35].

Практически каждый талантливый педагог-хормейстер создавал свое руководство в стремлении к наиболее доступному для российского обывателя варианту пособия. Таким образом, ценность сохраненных в сборнике Чеснокова «Элементарных уроков пения» неоспорима. Это самый ранний образец регентского сольфеджио, музыковедению неизвестный. Созданный в 1850–1860-х, он ныне может восприниматься как памятник теоретической мысли.

В «Элементарных уроках пения» приведены 32 упражнения, предназначенные для пения дуэтом. Упражнения направлены на развитие знаний по теории музыки: изучаются названия нот, интервалов, ритмических длительностей, ключевых знаков тональностей, гаммы пропеваются в унисон, в терции, с различными длительностями, на последнем этапе изучаются ключевые знаки в тональностях (до четырех диезов и бемолей).

Для простоты запоминания музыкальные упражнения снабжены стихотворной подтекстовкой, рифмовкой, текстами с незамысловатыми руководствами. Стихи и тексты весьма доморощенные, но они помогают запоминать теоретический материал. Например, упражнение № 9, на кварты имеет следующий текст: «звук четвертой кварты мы отыщем верно, есть чем хвастать, что отыщем мы

31 *Аллеманов Д.В.* Руководство для обучающихся по «нотному букварику». М, 1915.

32 См.: *Кашкин Н.Д., Никольский А.В.* Начальный учебник хорового пения в связи с элементарной теорией музыке. Ч. 1–2. М., 1908–1909.

33 *Ерошенко Н.М.* Новый учебник пения по американской методике. Одесса, 1901.

34 *Комаров В.Ф.* Практическая школа хорового пения / [Соч.] В. Комарова. М.: Унив. тип. (Катков), 1875.
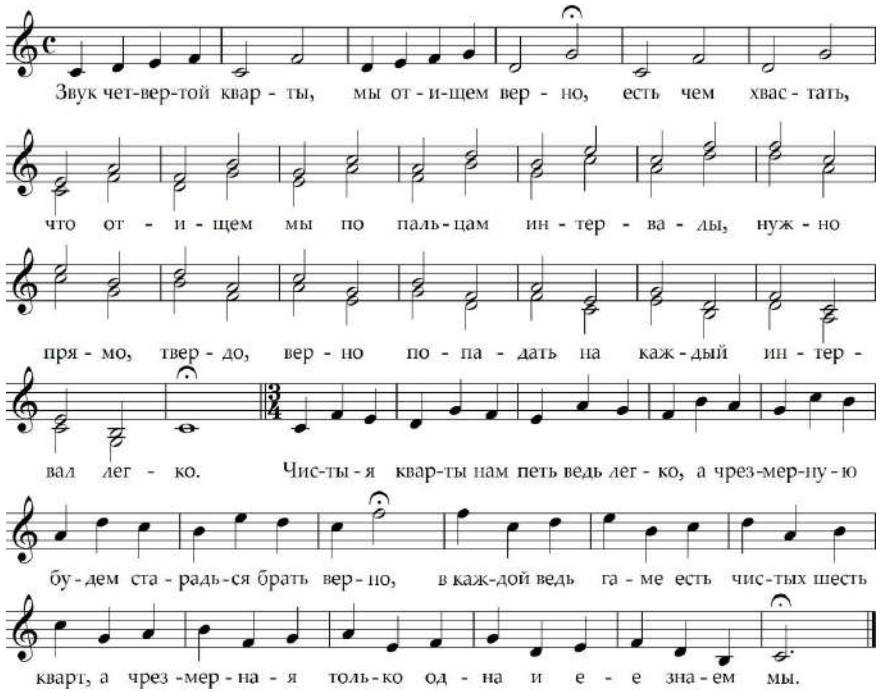
35 В Фонде Микрофильмов РНММ сохранились рукописные пособия В.А. Булычева по сольфеджио: РНММ. Ф. МКФ. № 72, № 77.

по пальцам интервалы; нужно прямо, твердо, верно попадать на каждый интервал легко» (ил. 8).

Интересно, что тритоны в те годы имели иные названия. Увеличенную кварту называли «чрезмерной», уменьшенную квинту — «укоснённой» или ложной, знаки альтерации назывались знаками «изменений» нот. От обучающихся требовалось четко отличать одни интервалы от других.
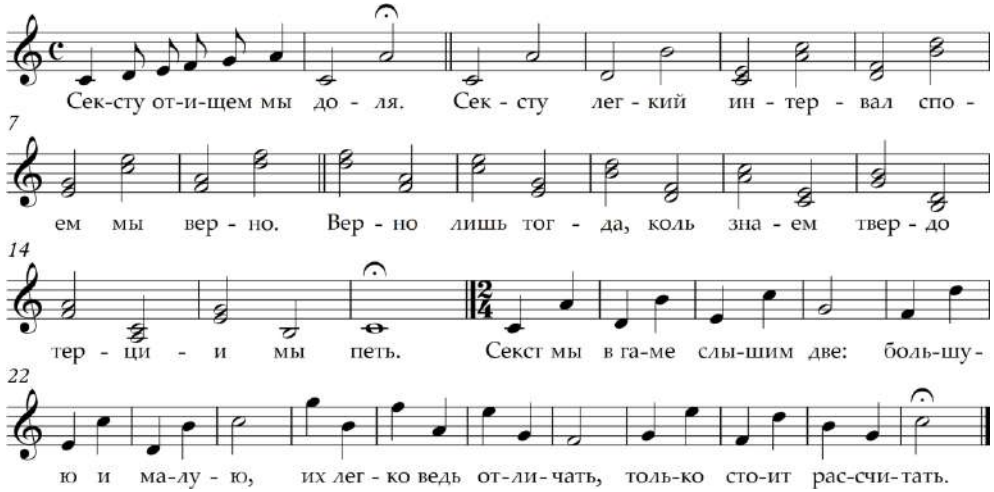
В упражнениях разрабатывался певческий диапазон от до[1] до ля[2], тренировалась певческая техника, в частности, техника попадания голосом на широкие интервалы (квинту, сексту, октаву) и техника пения по звукам трезвучий и септаккордов. Часто обучение скачкам на различные интервалы в этом курсе шло параллельными терциями.

В последних упражнениях данного курса сильно усложнялся ритм, он включал в себя триоли, синкопы, пунктиры, что соединялось с изучением тональностей квинтового круга до 4-х ключевых знаков.



Ил. 8. Элементарные уроки пения. Упражнение 9
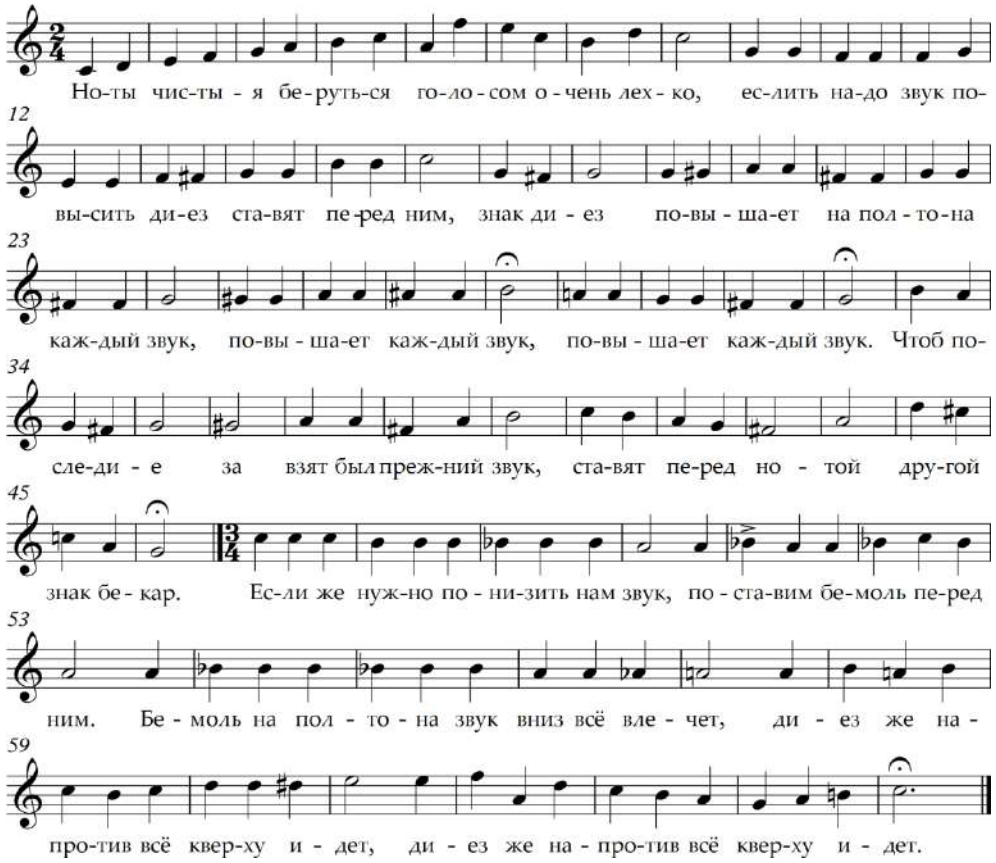
Судя по содержанию данного курса, уровень интонирования у обучающихся по «Элементарным урокам пения» в школе Г.П. Чеснокова был довольно высоким: хористы могли петь мелодии со скачками на септиму, нону, ходы по звукам септаккордов, исполнять все это в сложных ритмических рисунках, пропевая при этом незамысловатые словесные тексты, облегчавшие запоминание теоретических премудростей.



Ил. 9. Элементарные уроки пения. Упражнение 11

В завершение краткого анализа материала «Элементарных уроков пения» вспомним, что по крайней мере трое сыновей Григория Петровича Чеснокова тоже создали свои учебники для певчих и регентов. Павел Чесноков — книгу «Хор и управление им», над которой он начал работать в 1910-х годах, а закончил в конце 1930-х годов. На сегодняшний день этот труд является наиболее профессиональным из семейных изданий, востребованных хормейстерами и обучающимися дирижерско-хоровому делу.

Небольшой практический опус по изучению сольфеджио и элементарной теории музыки из исследуемого рукописного сборника Григория Чеснокова имеет очевидное значение, свидетельствуя об интересе членов семьи Чесноковых к преподаванию этих дисциплин. Он важен и как осознанное намерение облегчить усвоение музыкальной грамоты детям или служащим фабрики Цурикова, как наиболее раннее российское учебное пособие, написанное для певчих и регентов.



Ил. 10. Элементарные уроки пения. Упражнение 16

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1 РНММ. Ф. 36. № 30. «Сборник церковных песнопений» Г.П. Чеснокова, партитура.

2 РНММ. Ф. 36 № 18 «Разбойника Благоразумнаго» для 4-х голосного мужского хора с соло тенора.

3 РНММ Ф. 36. № 254. Сборник романсов для голоса с фортепиано.

4 РНММ. Ф. 36. № 251. Музыкальные сочинения П. Чеснокова. Хоры на богослужебные тексты. Партитура с подстрочной партией фортепиано.

5 РНММ. Ф. 36. № 266. 60 переложений для однородного хора духовных произведений разных авторов. Партитура 1911–1912 г.

6 РНММ. Ф. МКФ. № 72, № 77. В Фонде Микрофильмов РНММ сохранились рукописные пособия В.А. Булычева по сольфеджио.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Аллеманов Д.В.* Руководство для обучающихся по «нотному букварику». М., 1915.

2 *Альбрехт К.К.* Руководство к хоровому пению по цифирной методе Шеве, преимущественно для народных школ / Сост. К. Альбрехт. 6-е изд. Вып. 1. М.: тип. А.И. Мамонтова и К., 1876.

3 *Апетян З.А.* С. Рахманинов. Литературное наследие в трех томах. Том 2. Письма / Сост.-ред., авт. вступ. статьи, коммент., указ. З.А. Апетян. М.: Музыка, 2023.

4 Из писем С.В. Смоленскому / Отмечая 120-летие со дня рождения П.Г. Чеснокова. Публикация, комментарии А.А. Наумова // Музыкальная академия. 1998. № 2. С. 170–177.

5 *Карасев А.Н.* Подвижные ноты: Пособие при обучении пению. Коллекция нот круглой системы и коллекция нот квадратной системы. Пенза, 1881.

6 *Карасев А.Н.* Методика пения: Руководство к постановке и преподаванию хор. пения в нар. церк.-приход. шк. и прочих учеб. заведениях и к орг. церк. певч. хоров / Сост. А. Карасев. Пенза: типо-лит. В.Н. Умнова, 1891.

7 *Кашкин Н.Д., Никольский А.В.* Начальный учебник хорового пения в связи с элементарной теорией музыки. Ч. 1–2. М., 1908–1909.

8 *Комаров В.Ф.* Практическая школа хорового пения / [Соч.] В. Комарова. М.: Унив. тип. (Катков), 1875.

9 *Лебедева-Емелина А.В.* Педагогика А.В. Никольского // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VIII. А.В. Никольский и хоровое движение в России в начале XX века. Кн. 1: Литературно-музыкальное наследие А.В. Никольского. М.: ЯСК, 2018. С. 687–750.

10 *Металлов В.М.* Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II.

Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. Кн. 1. М.: ЯСК, 2002. С. 99–196.

11 *[Наумов А.А.]* Именной указатель // Синодальный хор и училище церковного пения / Русская духовная музыка в документах и материалах. М.: ЯРК, 1998. С. 635–680; Т. II. Кн. 2. М.: ЯСК, 2004. С. 1235–1313.

12 *Плотникова Н.Ю.* // Молитвенные крылья музыки / Русская духовная музыка XIX — начала XX века: страницы истории. М.: Типография Россельхозакадемии, 2007. С. 232–236.

13 *Рожнов А.И.* Нотная азбука для певческих хоров [Ноты]: [для начинающих] / А. Рожнов. М.: у П. Юргенсона, ценз. 1897.

14 Руководство к документам Александра Чеснокова 1899–1962. (Job 06–2, Отдел музыки, Публичная библиотека исполнительских искусств Нью-Йорка), *Pavel Chesnokov*. The Choir and How to Direct It. Пер. с русского Джона Роммерайма, Musica Russica, 2010. URL: https://ru.rodovid.org/wk/Запись:1163694

15 *[Смирнов А.К.]* Из воспоминаний (1893–1902) // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т.I. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. М.: ЯРК, 1998. С. 328–353.

16 *[Смоленский С.В.]* Придворная певческая Капелла // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IV. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань, Москва, Петербург. М.: ЯСК, 2002. С. 424–504.

17 *Соловьев Д.Н.* Азбука хорового пения с практическими упражнениями / Сост. Д. Соловьев. СПб.: Типо-лит. Гогенфельден и К., 1875.

18 *Тевосян А.Т.* «Искренно преданный Вам А. Сван» (письма Альфреда Свана к П. Чеснокову) // Советская музыка. 1991. № 7. С. 98–106.

19 *Чесноков А.Г.* Учебник элементарной теории музыки. 2-е изд., испр. и доп. М.: П. Юргенсон, 1913.

20 *Чесноков П.Г.* Хор и управление им. М.: Музгиз, 1940. Новое издание труда, с опорой на рукописные материалы: *Чесноков П.Г.* Хор и управление им (первоначальная редакция). Научная редакция текста, вступительная статья и комментарии Н.Ю. Плотниковой. М.: Живоносный источник, 2023.

ARCHIVAL SOURCES

1 RNMM. Fund 36. No. 30. Collection of G.P. Chesnokov's Church Chants, score.

2 RNMM. Fund 36 No. 18 "Razboynika Blagorazumnago" ("A Wise Robber") for four-part male choir with solo tenor.

3 RNMM Fund 36. No. 254. Collection of romances for voice and piano.

4 RNMM. Fund 36. No. 251. P. Chesnokov's Music Works. Choirs on Liturgical Texts. Score with subscribed piano part.

5 RNMM. Fund 36. No. 266. 60 transcriptions of sacred works by variuos authors for homogeneous choir. Score 1911–12.

6 RNMM. Fund MF No. 72, No. 77. The RNMM Microfilm Fund contains V.A. Bulïchev's handwritten sol-fa manuals.

REFERENCES

1 *Allemanov D.V*. Rukovodstvo dlya obuchayushchikhsya po "notnomu bukvariku" [A guide for pupils learning by a "musical primer"]. Moscow, 1915.

2 *Al'brekht* [Albrecht] *K.K*. Rukovodstvo k khorovomu peniyu po cifirnoy metode Sheve, preimushchestvenno dlya narodnïkh shkol [A guide to choral singing using the Sheva digital method, mainly for public schools] / Compiled by K. Al'brekht. 6th edition. Issue 1. Moscow: A.I. Mamontov's printing office, 1876.

3 *Apetyan Z.A.* S. Rakhmaninov. Literaturnoe nasledie v trekh tomakh. Tom 2. Pis'ma [S. Rachmaninov. Literary Heritage in Three Volumes. Volume 2. Letters] / Compiled, edited, prefaced and commented by Z.A. Apetyan. Moscow: Muzïka, 2023.

4 Iz pisem S.V. Smolenskomu [From letters to S.V. Smolensky] / Otmechaya 120-letie so dnya rozhdeniya P.G. Chesnokova [Celebrating the 120th anniversary of P.G. Chesnokov's birth]. Published and commented by A.A. Naumov // Muzïkal'naya Akademiya [Music Academy]. 1998. No. 2.

5 *Karasev A.N*. Podvizhnïe notï: Posobie pri obuchenii peniyu. Kollekciya not krugloy sistemï i kollekciya not kvadratnoy sistemï [Moving notes: A singing manual. A collection of round system notes and a collection of square system notes]. Penza, 1881.

6 *Karasev A.N*. Metodika peniya: Rukovodstvo k postanovke i prepodavaniyu khor. peniya v nar. cerk.-prikhod. shk. i prochikh ucheb. zavedeniyakh i k org. tserk. pevch. khorov [Singing methodology: A guide to the staging and teaching of choral singing in folk parish schools and other educational institutions and to the organization of church singing choirs] / Compiled by A. Karasev. Penza: V.N. Umnov's type-lithography, 1891.

7 *Kashkin N.D., Nikol'skiy A.V.* Nachal'nïy uchebnik khorovogo peniya v svyazi s ēlementarnoy teoriey muzïki [The easy textbook of choral singing in connection with the elementary theory of music]. Parts 1–2. Moscow, 1908–09.

8 *Komarov V.F.* Prakticheskaya shkola xorovogo peniya [Practical school of choral singing] / [Op.] V. Komarova. Moscow: University Typography (Katkov), 1875.

9 *Lebedeva-Emelina A.V.* Pedagogika A.V. Nikol'skogo [A.V. Nikolsky's pedagogy] // Russkaya dukhovnaya muzïka v dokumentakh i materialakh [Russian Sacred Music in Documents and Materials]. Vol. VIII. A.V. Nikol'skiy i khorovoe dvizhenie v Rossii v nachale XX veka [A.V. Nikolsky and the Choral Movement in Russia at the Beginning of the 20th Century]. Book 1: Literaturno-muzïkal'noe nasledie A.V. Nikol'skogo [A.V. Nikolsky's Literary and Musical Heritage]. Moscow: Yazïki slavyanskikh kul'tur [Languages of Slavic Cultures], 2018. P. 687–750.

10 *Metallov V.M.* Sinodal'noe uchilishche cerkovnogo peniya v ego proshlom i nastoyashchem [The Synodal School of Church Singing in its past and present] // Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh [Russian Sacred Music in Documents and Materials]. Vol. II. Sinodal'nïy khor i uchilishche cerkovnogo peniya: Issledovaniya. Dokumenty. Periodika [The Synodal Choir and the School of Church Singing: Research. Documents. Periodicals]. Book 1. Moscow: Yazïki slavyanskikh kul'tur [Languages of Slavic Cultures], 2002. P. 99–196.

11 [*Naumov A.A.*] Imennoy ukazatel' [Name index] // Sinodal'nïy khor i uchilishche cerkovnogo peniya [The Synodal Choir and the School of Church Singing] / Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. [Russian Sacred Music in Documents and Materials]. Vol. I. Moscow: Yazïki russkoy kul'turï [Languages of Russian Culture], 1998. P. 635–680; Vol. II. Book 2. Moscow: Yazïki slavyanskikh kul'tur [Languages of Slavic Cultures], 2004. P. 1235–1313.

12 *Plotnikova N. Yu.* // Molitvennïe krïl'ya muzïki [Prayer Wings of Music] / Russkaya dukhovnaya muzïka XIX — nachala XX veka: stranicï istorii [Russian Sacred Music of the 19th and early 20th Century: Pages of History]. Moscow: Typography of the Russian Academy of Agruculture, 2007. P. 232–236.

13 *Rozhnov A.I.* Notnaya azbuka dlya pevcheskikh khorov (Notï. Dlya nachinayushchikh) [Music ABC for Singing Choirs. Sheet music. For beginners] / A. Rozhnov. Moscow: from P. Jurgenson, cens. 1897.

14 Rukovodstvo k dokumentam Aleksandra Chesnokova 1899–1962 [A guide to the documents of Alexander Chesnokov 1899–1962]. (Job 06–2, Music Department, New York Public Library for the Performing Arts. The Choir and How to Direct It. Translated from the Russian by John Rommeraim, Musica Russica, 2010. URL: https://ru.rodovid.org/wk/Запись:1163694.

15 [*Smirnov A.K.*] Iz vospominaniy (1893–1902) [From recollections (1893–1902)] // Russkaya dukhovnaya muzïka v dokumentakh i materialakh [Russian Sacred Music in Documents and Materials]. Vol. I. Sinodal'nïy khor i uchilishche cerkovnogo peniya. Vospominaniya. Dnevniki. Pis'ma [The Synodal Choir and the School of Church Singing. Recollections. Diaries. Letters]. Moscow: Yazïki russkoy kul'turï [Languages of Russian Culture], 1998. P. 328–353.

16 [*Smolenskiy S.V.*] Pridvornaya pevcheskaya Kapella [The Court Singing Chapel] // Russkaya dukhovnaya muzïka v dokumentakh i materialakh [Russian Sacred Music in Documents and Materials]. Vol. IV. Stepan Vasil'evich Smolenskiy. Vospominaniya: Kazan', Moskva, Peterburg [Stepan Vasil'evich Smolensky. Recollections: Kazan, Moscow, St Petersburg]. Moscow: Yazïki slavyanskikh kul'tur [Languages of Slavic Cultures], 2002. P. 424–504.

17 *Solov'ev D.N.* Azbuka khorovogo peniya s prakticheskimi uprazhneniyami [The ABC of choral singing with practical exercises] / Compiled by D. Solov'ev. Saint Petersburg: Type-lithography Hohenfelden and Co., 1875.

18 *Tevosyan A.T.* "Iskrenno predannïy Vam A. Svan" (pis'ma Al'freda Svana k P. Chesnokovu) ["Sincerely devoted to you A. Swan" (Alfred Swan's letters to P. Chesnokov)]// Sovetskaya muzïka [Soviet Music]. 1991. No. 7. P. 98–106.

19 *Chesnokov A.G.* Uchebnik ëlementarnoy teorii muzïki [Textbook of Elementary Music Theory]. 2nd ed., revised and enlarged. Moscow: P. Jurgenson, 1913.

20 *Chesnokov P.G.* Khor i upravlenie im [The Choir and how to Direct It]. Moscow: Muzgiz, 1940. New edition, based on handwritten materials: *Chesnokov P.G.* Khor i upravlenie im (pervonachal'naya redaktsiya) [The Choir and how to Direct It (Initial version)]. Scholarly edition of the text, introductory article and comments by N. Yu. Plotnikova. Moscow: Zhivonosnïy istochnik [Vivifying Source], 2023.

УДК 78.07.1/784.3
ББК 85.335.41

Ключевые слова
Ц. А. Кюи, А. К. Толстой, Л. В. Собинов, Л. Д. Донской, Ф. Л. Сениус, кружок Керзиных, вокальный цикл, музыкальное стихотворение.

Юсупова В. В.

Три тенора Ц. А. Кюи. К истории первого исполнения вокального цикла на стихи А. К. Толстого

Цель статьи заключается в выявлении связей между музыкальными воплощениями образов поэзии в камерно-вокальных сочинениях Ц. А. Кюи и адресацией их посвящений. В качестве объекта исследования избраны «18 стихотворений А. К. Толстого» соч. 67. В творчестве композитора это единственный опус, каждый номер которого посвящён конкретному исполнителю. Шесть частей цикла связаны с именами видных теноров того времени — Л. В. Собинова, Л. Д. Донского и Ф. Л. Сениуса. При единстве вокального амплуа заметна разница в тесситурных, динамических и фактурных условиях представления вокальной партии. Таким образом очерчиваются «вокальные портреты» артистов. В статье дан общий обзор «тембровой формы» цикла, сопоставлены также изначальный творческий замысел композитора и его фактическое осуществление на премьере опуса.

Key Words
C. Cui, A. K. Tolstoy, L. Sobinov, L. Donskoy, F. Senius, Kerzins' Circle, vocal cycle, poem on music.

Vera Yusupova

César Cui's Three Tenors: On the History of the First Performance of the Vocal Cycle to Poems by Aleksey Konstantinovich Tolstoy

The article aims to identify the connections between the musical expression of poetic images in César Cui's chamber-vocal pieces and the addressees of their dedications. The research object chosen is *18 Poems by A. K. Tolstoy Op. 67.* In the composer's oeuvre, this is the only opus in which each piece is dedicated to a specific performer. Six songs of the cycle are associated with the names of prominent tenors of the time, namely L. V. Sobinov, L. D. Donskoy, and F. L. Senius. Despite the shared vocal range, differences are noted in the tessituras, dynamics, and textures of the vocal parts' presentation, thus outlining the "vocal portraits" of the artists. The article provides a general overview of the cycle's "timbre form" and compares the composer's original creative intent with its actual realization at the cycle's première.

«18 стихотворений гр. А.К. Толстого с музыкой Ц. Кюи» были созданы композитором летом 1904 года. К концу декабря того же года они были опубликованы в издательстве «П. Юргенсон и сыновья». Первое и единственное полное исполнение состоялось 20 февраля 1905 года в концерте Кружка любителей русской музыки[1].

Идею «приняться за романсы» композитору подала в декабре 1903 года Мария Семёновна Керзина, пианистка[2]. Предшествовавшие крупные тетради вокальных миниатюр композитора также имели прямое отношение к керзинскому Кружку: «25 стихотворений А. Пушкина с музыкой Ц. Кюи» (1899) посвящены сообществу, а цикл «21 стихотворение Н. Некрасова с музыкой Ц. Кюи» (1902) создавался к 25-летию со дня смерти поэта по инициативе А.М. Керзина. Оба сочинения исполнялись впервые в концертах объединения.

Почти все «стихотворения» в соч. 67 имеют посвящения певцам — среди них были как постоянные участники концертов, так и те, кто никогда не имел к ним отношения. Каждому артисту посвящено по два номера. В письмах к М.С. Керзиной от сентября–октября 1901 года Кюи подробно разъяснил свою позицию относительно традиции посвящения произведений:

> Композиторы посвящают свои произведения <...> профессиональным музыкантам, виртуозам-исполнителям, талант которых композитор ценит и ему симпатизирует[3].

Несколько дней спустя композитор продолжил свою мысль:

> Дополнение к вопросу о посвящениях. Конечно, если композитор, для посвящения разным виртуозам, имеет в своём распоряжении несколько произведений,

1 *Х.* Кружок любителей русской музыки: Деятельность кружка (1896–1906). М.: [б.и.], 1906. С. 33–34.
2 *Кюи Ц.А.* Избранные письма / Сост., авт. вступ. статьи и примеч. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1955. С. 311.
3 Письмо от 27 сентября: Там же. С. 248.



Ил. 1. Л.В. Собинов, 1903

> то он сообразуется с характером произведения и характером исполнения виртуоза. Конечно, здесь соответствие между тем и другим будет очень решать; массивную вещь посвятит Пюньо, а деликатную, грациозную — Есиповой. Что же касается соответствия между нравственным обликом того, кому посвящают, то и это возможно, но для этого необходимо, чтобы пьеса была написана с этой специальной целью, а не подогнана[5].

Виртуозность понималась композитором в общем плане. Под виртуозами подразумевались известные исполнители, которые принимали активное участие в музыкальной жизни того времени и пользовались любовью публики. Исходя из подсказки Кюи можно говорить о чертах «вокального портрета» певца, который проявляется с помощью художественных средств, используемых композитором для претворения музыкальных образов. Эти средства в творчестве Кюи созвучны с дарованиями предполагаемых исполнителей стихотворений. Данная статья будет посвящена тенорам — разным по

4 Л.В. Собинов. Жизнь и творчество / Отв. ред. Я.О. Боярский. М.: Музгиз. 1937. С. 19.
5 Письмо от 1 октября: Там же. С. 249.

типу вокального и артистического дарования, — и романсам, им посвящённым. На их примере принципы «вокального портрета» выявляются наиболее рельефно.

На артистические возможности Леонида Витальевича Собинова (1872–1934) рассчитаны «стихотворения» «Звонче жаворонка пенье» (№ 6) и «Осень! Обсыпается» (№ 10). Имя Собинова возникает в череде посвящений закономерно, к 1904 году он уже был не только исполнителем многих миниатюр Кюи[6], но одним из олицетворений вокальной культуры России, не знавшим репертуарных и национальных преград. Выдающийся дирижер Артур Никиш так отзывался в воспоминаниях об исполнении артистом его «коронных» оперных партий:

> Поэтический образ Ленского, созданный Собиновым, стал классическим образцом для последующих исполнений этой партии. Один из лучших в репертуаре певца — образ Лоэнгрина, представший в его исполнении как светлый и возвышенный образ легендарного героя»[7].

Творческие принципы Собинова, сочетавшие вокальное и актёрски-выразительное начала, были относительно новы для того времени и выделяли его среди многих исполнителей. Однако загадка популярности артиста и его бессмертие в памяти потомков, вероятно, рациональному истолкованию не подлежат. Много тогда было прекрасных певцов, но Собинов остался единственным. Посвящения Кюи выставили определённую художественную планку и обозначили тип экспрессии, ожидаемый от исполнителя.

Ц. А. Кюи писал, что именно в лирических произведениях у Л.В. Собинова «нет соперников»[8]. С этим трудно спорить, но, к сожалению, фонограммы артиста доносят до нас в основном оперные фрагменты[9]. Секрет его мастерства в камерном жанре заключался, вероятнее всего, в многообразии душевных состояний, которые

6 В репертуар Собинова входили, в частности, «Пушкин о Жуковском» (А.С. Пушкин) 1884, «Сожжённое письмо» (А.С. Пушкин) 1886, «Кинжал» (М.Ю. Лермонтов) 1891, «К Неману» (А. Мицкевич) 1892, «Дробится и плещет» (А.К. Толстой) 1897, «Если жизнь тебя обманет» (А.С. Пушкин) 1899, «Глухие» (А.С. Пушкин) 1899, «Не розу пафосскую» (А.С. Пушкин) 1899.

7 *Пружанский А.М.* Отечественные певцы, 1750–1917: словарь. В 2 ч. Ч. 2. М.: Композитор, 2000. С. 51.
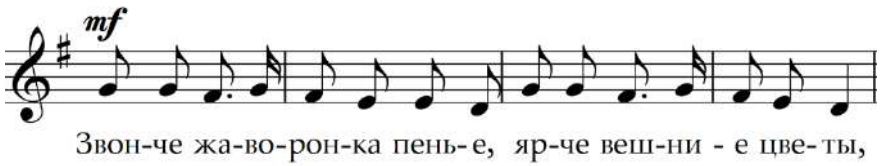
8 *Кюи Ц.А.* Избранные письма. Указ. изд. С. 375.

9 Редкие исключения — «Средь шумного бала» соч. 38 № 3 и «За окном в тени мелькает» соч. 60 № 10 П.И. Чайковского, «Задремал тихий сад» (1889) Б.-Б. Барона.

удавалось передать голосом и которые по сей день не слишком подвластны звукозаписывающей технике.

«Стихотворения», посвящённые Собинову, схожи по лирической направленности: оба содержат «фоновые» пейзажи — весенний и осенний, — в обоих открывается заветное любовное чувство героя, оба лишены ярких примет внешней эффектности, рассчитаны на тонкое ощущение подтекста.

«Звонче жаворонка пенье» внешне очень степенно — неизменно повторяющаяся ячейка с пунктирным ритмом среди ровных длительностей создаёт единое чувство воодушевлённого, но спокойного маршевого движения. Начальные фразы строятся на достаточно низких и неудобных для тенорового диапазона звуках — нисходящем движении от g^1 к d^1 (здесь и далее — по записи) при динамическом указании *mf* (ил. 2).
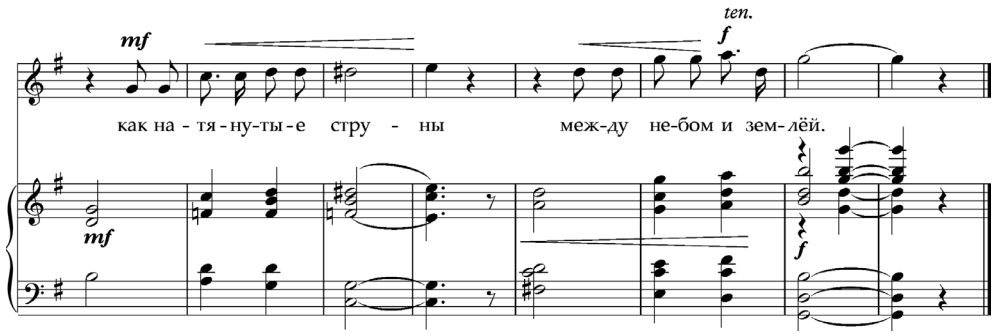


Ил. 2

То, что у Собинова этот высотный отрезок звучал ярко (это подтверждается записями, например, ариозо Ленского «Я люблю вас»)[10], позволило композитору использовать затаенный, мужественный тембр грудного регистра как своего рода отправную точку предстоящего эмоционального взлета. Последующая вокальная партия стихотворения с каждой фразой поднимается всё выше по секвенциям, охватывая почти весь теноровый диапазон, как символическое отражение подъёма «между небом и землёй», и достигает звука a^2 (по письму) на предпоследнем слове.

Декламационное высказывание разделено на три части, согласно строфике стиха, с глубокими интонационными цезурами на гранях формы. Первая часть заканчивается «изумленным», как взгляд в безграничное небо, отклонением в верхнюю медианту (*H-dur*), подчеркнутым сменой речевой поступенности на ариозный ход по трезвучию. Вторая, начавшись с резкого гармонического «сброса» в основной лад, приводит к элегическому минору доминантовой

10 *Чайковский П.И.* Ариозо Ленского «Я люблю Вас» из оперы «Евгений Онегин» / исполн. Собинов Л.В. Видеоклип. URL https://clck.ru/3LX8kW (дата обращения 18.04.2025).

параллели (*h-moll*), а «торжествующий прилив» в тексте — еще не апофеоз. Самые сильные средства приберегаются для кульминации. Повторив исходный мотив миниатюры октавой выше (то, что было прежде сказано сдержанным полушепотом, теперь провозглашается во весь голос), Кюи чертит обращенную мелодическую волну в октавном диапазоне, еще раз проходя взглядом по всем точкам пейзажной панорамы и венчая вокальную декламацию огромным интонационным восклицательным знаком (ил. 3).



Ил. 3

Мнимо-повествовательная интонация начала оказывается обманкой, в ней кроется огромный динамический запас для выражения весеннего счастья.
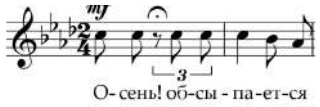
«Осень! Обсыпается» содержит черты описания и повествования о противоречивом психологическом состоянии героя, «весёлого и горестного». Мажорный лад идёт отчасти вразрез с печальным тоном стихотворения А.К. Толстого, но это придаёт прочтению оптимистичный оттенок, а высказанное признание в любви звучит уверенно. И.В. Степанова присваивает этому явлению определение «эмоционального контртона»[11]. Вопреки категоричному утверждению исследователя[12], относящемуся ко всей стилистике Кюи, выявляется он в данном случае весьма рельефно.

11 Контртон — термин, обозначающий «вид семантической конфликтности текстов и их отражения в музыке»: *Степанова И.В.* Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: Книга и бизнес, 2002. С. 152.

12 «Несоответствие эмоциональных тонов характерно для Кюи, хотя, в отличие от Балакирева, эмоциональный контртон его — при явном наличии — трудно определим, что говорит либо о неумелости музыкального воплощения, либо о “неслышимости” эмоционального тона стиха. Не исключено, что такая семантическая сглаженность, “отполированность” — далёкое влияние духа французской эстетики»: Там же.

На уровне языковых средств в стихотворении обращают на себя особое внимание мелодические фрагменты с повторяющимся звуком: С.М. Волконский называл подобные построения «монотонами». По Волконскому, «монотон» придаёт читаемому тексту эффект накопления какого-либо состояния[13]. Стихотворение состоит из коротких волнообразных мелодических построений, соответствующих поэтическим строкам. Каждая строка, начинающаяся монотоном, продолжается либо интонационным взлётом, либо падением. Лирический герой пытается озвучить в пении то, что он «не умеет высказать» словами.

И.В. Степанова ставит вопрос «Всегда ли слово ведёт за собой музыку, а музыка ведома?»[14]. Очевидный «встречный смысл» сочетается в этом номере со столь же заметной производностью музыки от слова. Противоречия между ними не возникает вследствие реализации поэтического образа на разных композиционных уровнях. «Контртон» проявляется в семантическом аспекте, в закономерности «музыкального слова» — в синтаксисе. Два раздела миниатюры соответствуют четырехстрочным строфам стихотворения. В первом такте вокальной строки пунктуация заглавной интонации поэтического текста тонко передана в ритмике. Несмотря на восклицание, у Кюи здесь монотон, дополненный неожиданной паузой (ил. 4).



Ил. 4

Для сравнения — в 1868 году был опубликован романс О.К. Клема[15] «Весело и горестно» на тот же текст А.К. Толстого, сохранявший популярность в течение длительного времени. Можно видеть, как каждый из композиторов обыграл начальную интонацию стихотворения. Это живая иллюстрация разницы между выразительной, но чисто романсовой интонацией середины XIX века и отточенностью «стихотворения с музыкой» в интерпретации Кюи (см. ил. 5).

13 *Волконский С.М.* Выразительное слово: Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. СПб.: тип. «Сириус», 1913. С. 101.
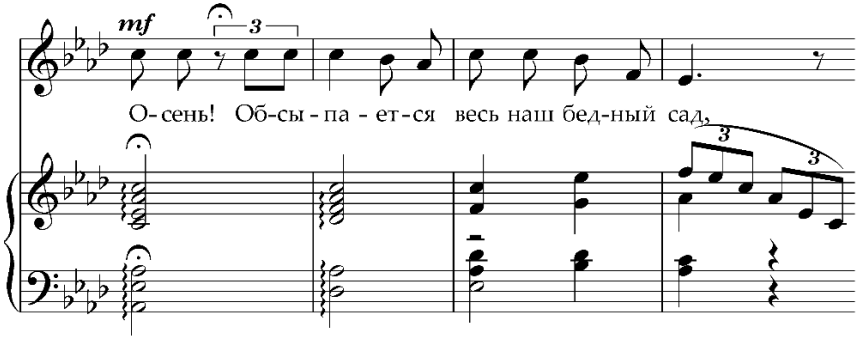
14 *Степанова И.В.* Указ. изд. С. 133.

15 Оскар Карлович Клем (1822–1891) — офицер Императорской армии, генерал от инфантерии; в 1868–1882 годах служил при штабе Московского военного округа.
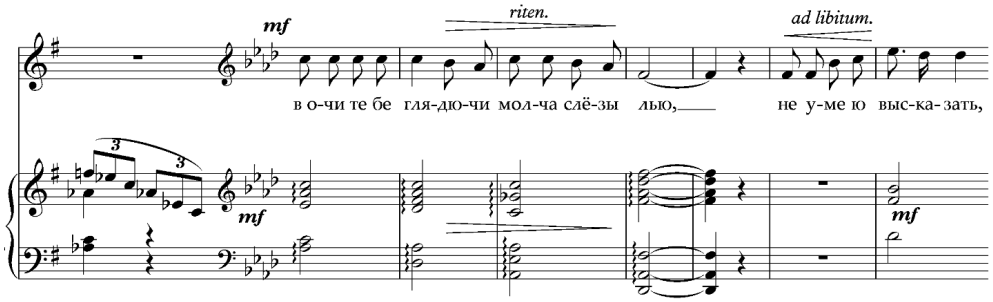


Ил. 5

Фактура фортепианной партии у Кюи разрежена, каждая из восходящих волн развития вокальной линии имеет аналогичную ритмическую организацию, воспроизводящую просодию стиха, с ее наиболее глубоким акцентом на пятом слоге каждой строки. Нисходящие триоли — минимальный изобразительный штрих — отражают описание пейзажа: «Осень. Обсыпается весь наш бедный сад, // Листья пожелтелые по ветру летят» (ил. 6).



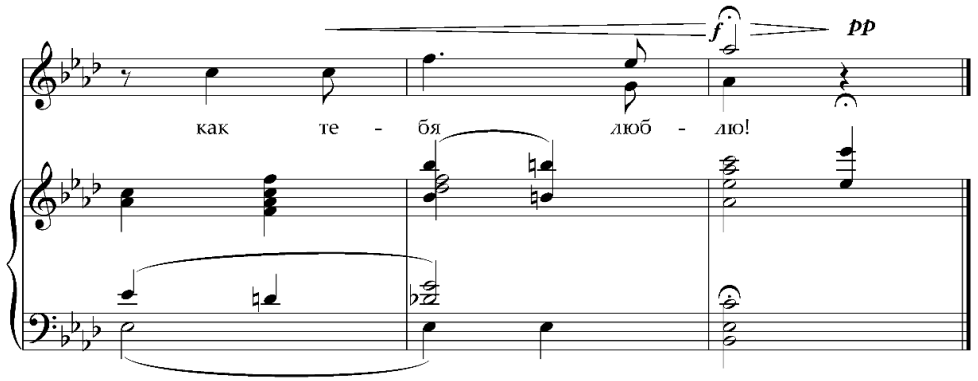
Ил. 6

Как видим, в использовании гармонических красок Кюи и здесь прибегает к прямому параллелизму по отношению к поэтическому тексту. После мажорного звучания в основной тональности (*As*) на «дно долин» внезапно падает тень *c-moll*, а «кисти ярко красные вянущих рябин» звучат в *Es*. Во второй части прерывание фактурного пульса отражает молчание, упоминаемое в тексте (ил. 7).



Ил. 7

В опусе 67 это единственное стихотворение, в вокальной партии которого есть восходящий октавный скачок, требующий гибкости голоса, которой Л.В. Собинов особенно отличался. Вокальная техника, а именно «удобство» и «неудобство», в случае этой пары стихотворений служит художественным средством для придания выразительности высказываниям. Лучше всего это можно ощутить, сопоставляя взятия верхнего звука a^2 в каждом из номеров. В конце романса «Звонче жаворонка пенье» к высокой ноте есть подход, фонема «и» растягивается *(tenuto)*, а звучание продолжается на *f* до конца, что с исполнительской точки зрения удобно. Иначе завершается «Осень» — с восходящего скачка на *f* распевается наиболее «закрытая» буква «ю», и требуется уйти до *pp*, — такая филировка звука на высокой ноте и «закрытой» гласной составляет сложность, однако Собинов был известен способностью легко преодолевать высокие тесситуры (ил. 8).



Ил. 8



Ил. 9. Л.Д. Донской — открытка из личного собрания

Вокальное неудобство в контексте «Не умею высказать, как тебя люблю» здесь даёт ощущение преодоления недостаточности слов для выражения отношения к возлюбленной. Таков вокальный диптих для Л.В. Собинова, отражающий как вокальное, так и артистическое дарование певца.

Пьесы «Ой, каб Волга-Матушка» (№ 1) и «Коль любить, так без рассудку» (№ 7) посвящены драматическому тенору Лаврентию Дмитриевичу Донскому (1857–1917). В воспоминаниях Т.Л. Щепкиной-Куперник, хорошо знавшей артиста, читаем:

> О Донском вспоминается с невольной улыбкой. У него был сильный, хороший голос, но несколько глуховатого тембра при полном отсутствии металла. Вот певец, который определенно не играл на сцене и даже не делал вида, что играет! Это был могучего вида человек, очень полный, с хорошим русским лицом — таким можно было представить себе русского ямщика, способного шутя править лихой тройкой. Когда он пел Собинина в «Сусанине», Редрикова в «Тушинцах» (П.И. Бларамберга. — В. Ю.) и тому подобные партии, он был вполне на месте; но, когда он выходил, например, в «Фаусте», в трико, обтягивавшем его монументальные ноги, и в шляпе с пером на кудрях деревенского ямщика, нельзя было не улыбнуться. Однако он добросовестно нёс репертуар, пел ведущие роли и был очень музыкален[16].

Продолжая составлять представление о манере пения Донского, приведём цитату из статьи тверского историка и культуролога Вячеслава Михайловича Воробьёва. Основываясь на воспоминаниях и архиве потомков певца, он писал:

> Эта «русская» манера Донского не встретила понимания у поклонников итальянской школы; один из них писал в газете «Новости» № 252 за 1888 год, что Донской поёт, как поют парни в хороводах, и даже, что «голос его имеет вульгарный тембр»[17].
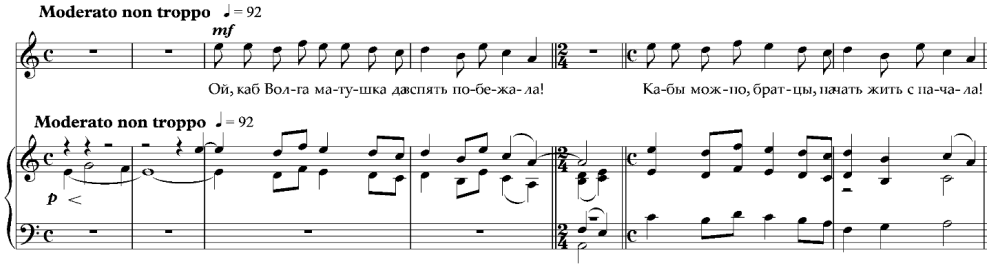
С 1883 года Л.Д. Донской солировал в Большом театре, концертируя и продолжая совершенствоваться в вокальном искусстве, но в 1904 году, оставив сцену, уехал в Тифлис и посвятил себя созданию и содержанию собственной оперной антрепризы.

«Русский» типаж и соответствующая манера пения, были, несомненно, замечены и Ц.А. Кюи: стихотворения «Ой, каб Волга-Матушка» и «Коль любить» написаны à la Russe, в ярком национальным колорите и параллельных «белоклавишных» тональностях (*a* и *C*). Пьесы обладают схожим характером и размеренным движением, требуют мощного звучания, соответственно типажу и возможностям Донского. Суммарный вокальный диапазон двух номеров (c^1–g^2) не включает верхние теноровые звуки, что, возможно, составляет часть характеристики певца на 22-м году карьеры. Однако в сочетании насыщенного среднего регистра с внешним обликом Донского замысел Ц.А. Кюи мог получить образцовое воплощение. Никто лучше Донского в «Ой, каб Волга-Матушка» не мог претворить образ простого русского мужика, испытывающего страдания от социального неравенства и того, что положение нельзя изменить.

16 *Щепкина-Куперник Т.Л.* Из воспоминаний о русском театре. М.: Детгиз, 1956. С. 114–115.
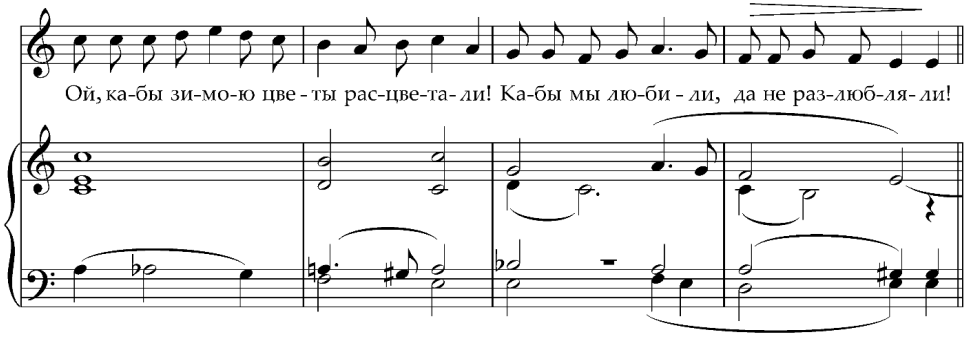
17 *Воробьёв В.М.* Лаврентий Дмитриевич Донской // Тверской областной институт усовершенствования учителей: Электронный ресурс. URL: clck.ru/3Krfie (Дата обращения 11.04.2025).

«Волга-Матушка», согласно смысловой структуре текста, состоит из двух частей с арочной репризой. Параллелизм хода человеческой жизни и течения Волги-матушки выражены в фундаментальном звучании начальных фраз вокальной партии *mf* в унисон с фортепианной (ил. 10). Этот унисон усиливает ощущение одиночества человека, чьим «собеседником» осталась только природа. Сила и открытость звучания голоса Донского должны были также обострить этот эффект.



Ил. 10

Звуковысотная середина мелодической линии приходится на a^1–e^2 — именно на них построены крайние разделы номера. Среди сохранившихся записей Донского — «Строфы Нерона» А.Г. Рубинштейна[18], где можно слышать тот же «медиум» певца, звучащий уверенно и густо. Слова о постоянстве в любви («Кабы мы любили, да не разлюбляли») звучат более камерно — фон к вокальной партии, спускающейся в среднюю часть диапазона, составляют в фортепианном сопровождении простые аккорды и подголоски, имитирующие коллективное народное пение (ил. 11).

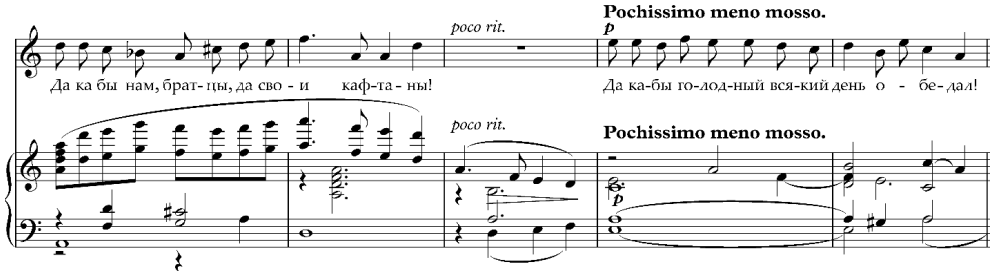


Ил. 11

18 *Рубинштейн А.Г.* Строфы Нерона из оперы «Нерон» / исполн. Донской Л.Д. URL: https://clck.ru/3LX8cC (дата обращения 18.04.2025).
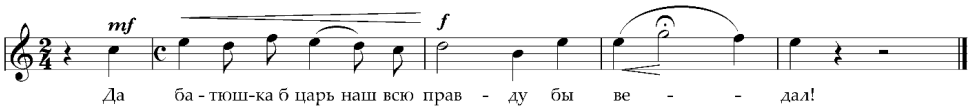
Снижение тесситуры солиста от e^2 к e^1 приводит к угасанию динамики по террасному принципу. Со второго раздела берёт начало вектор стремительного развития различных образов народных увеселений («молодицы», «чарка»). В согласии с замечанием прессы о «хороводном» пении Донского, именно такой стиль звучал бы здесь естественно — лирический герой всё больше увлекается и забывается в своих вожделениях («Да кабы звенели завсегда карманы! // Да кабы нам, братцы, да свои кафтаны!») — волнообразно развивается вокальная партия, поднимаясь с каждой волной выше, к f^2. Этот раздел можно принять за кульминационный, однако, позднее выясняется, что это не совсем так. В заблуждение вводит незаметно вкравшийся композиторский контртон: при чтении стихотворения столь заметной перемены мы не ощутим.

Будто опомнившись, герой возвращается в реальность, вспоминает о насущном, — движение музыки замедляется *meno mosso* через *poco ritenuto* перед репризой — начальный мотив стихотворения в оттенке *p* (ил. 12). Донской, как и многие тенора, был способен извлечь звук *p* на такой высоте с применением головного регистра голоса, почти фальцетом, что не представляет особенной сложности. Однако художественный замысел Ц.А. Кюи заключался в использовании открытой манеры пения высоких нот, присущей Лаврентию Дмитриевичу. Звучание этих строк обрело бы эффект бессильного отчаяния, «тихого крика».
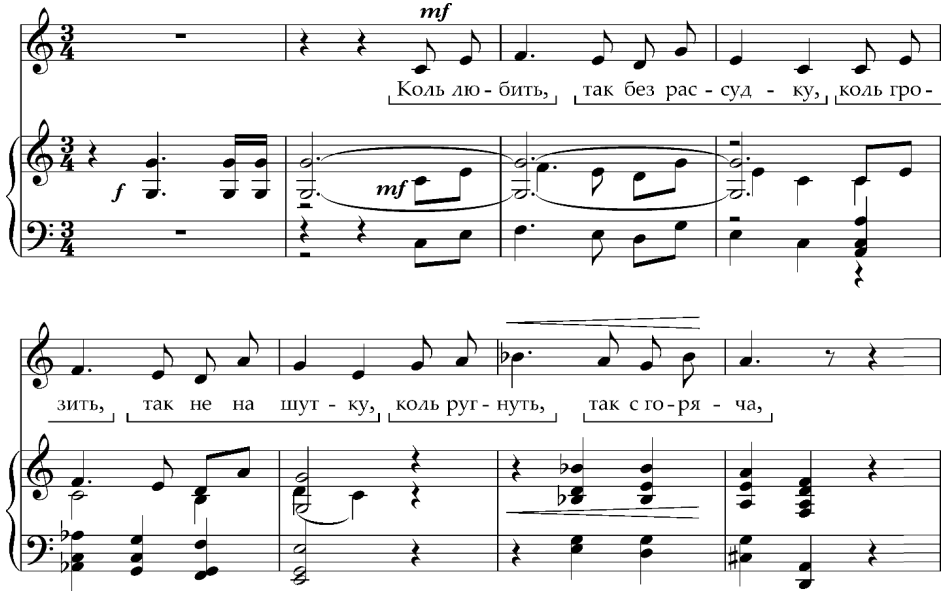


Ил. 12

В завершении стихотворения Ц.А. Кюи прибег к распеванию одного слога на несколько нот, приему достаточно редкому для стилистики «музыкальных стихотворений»; g^2 задерживается, как печальный стон: «Да батюшка б царь наш всю правду бы ведал!» Таким образом, высшая точка вокальной линии обозначает подлинную — не столько динамическую, сколько идейно-смысловую кульминацию, заданную поэтом (ил. 13).



Ил. 13
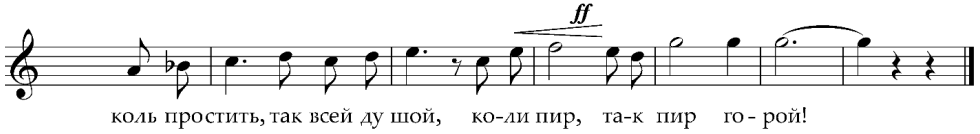
В стихотворении «Коль любить» Донской должен был воплотить образ «русского Самсона», переполненного удалью и радостью жизни[19]. Нижний предел диапазона стихотворения (c^1) глубже, чем в «Волге-матушке». В «Коль любить» мелодия строится прямо от нижнего звука, что требует густого, почти баритонового звучания (см. ил 14). Очевидно, у певца нижний регистр обладал соответствующей краской с учётом того, что нижние ноты еще и дублированы фортепианной партией. Анафорическое начало каждой строки стихотворения «Коль любить» соответственно выражено и в музыке восходящим мотивом с остановкой на третьем звуке. Ц.А. Кюи точно следует за стилизованной силлабикой поэтического текста Толстого (3+5 или 3+4). Развитие проходит ступенчато-восходящими секвентными повторами основного мотива в диапазоне той же дуодецимы c^1–g^2.



Ил. 14

19 *Энгель Ю.Д.* Ночь перед рождеством // Глазами современника: Избранные статьи о русской музыке 1898–1918 / Сост., ред., коммент. и вступ. ст. И.Ф. Кунина. М.: Сов. композитор, 1971. С. 32.

В отличие от «Ой, каб Волга-Матушка», где финальные верхние звуки выражают печальный стон отчаяния, в миниатюре «Коль любить» на тех же самых высотах передается торжество «пира горой». Динамическая и смысловая кульминации на этот раз совпадают, особый же интерес представляет синтаксис. Кюи мастерски использует фонетическое строение заключительной строки. Закрытая гласная «и» меняется на открытую «о», создавая эффект смены красок. Это позволяет ступенчато усиливать динамику путем постепенного раскрытия звука и даёт возможность певцу ярче представить свои вокальные и артистические возможности (см. ил. 15). Похожий принцип был рассмотрен на примере «собиновских» стихотворений, и разница между «вокальными портретами» весьма убедительна.



Ил. 15

Интересно принципиальное отличие в претворении этого же стихотворения А.Г. Рубинштейном в романсе, опубликованном много ранее, еще в 1877 году, среди «12 пьес на слова Толстого» соч. 101. В очерке «Русский романс» Ц.А. Кюи писал:

> Рубинштейн каждую фразу от другой отделяет паузой в один такт — и, горячее, неудержимо вырвавшееся стихотворение Толстого превращается в холодно-рассудочное; точно автор после каждой фразы обдумывает, чтобы ему ещё сказать поэффектнее. Эти паузы очевидно удлиняют без нужды романс, ставят певца в затруднительное положение, расхолаживают слушателей <...>[20].

В противоположность Рубинштейну, у самого Кюи фразы идут одна за другой, не оставляя певцу большого пространства для дыхания. Благодаря этому подчеркивается эмоциональный порыв лирического героя: «контртон», малозаметный на первый взгляд, отчетливо выступает при сравнении.

Примечательно, что 17 декабря 1900 года Ц.А. Кюи присутствовал на концерте Кружка любителей русской музыки, когда были исполнены его «25 стихотворений А. Пушкина». Л.Д. Донской выступил

20 *Кюи Ц.А.* Русский романс: Очерк его развития. СПб.: Тип. Н. Финдейзена, 1896. С. 43–44.



Ил. 16. Ф.Л. Сениус — из личного собрания

с тремя из них — «Песенка», «Отрок» и «Напрасно я бегу». Первый написан à la Russe, и в нём встречается дублирование вокальной линии у рояля, которое мы видим в «Волге-Матушке» и «Коль любить». Очевидно, впечатление от органичности звучания Донского в «Песенке» и послужило поводом к посвящению ему именно рассмотренных стихотворений. Они красноречиво указывают, насколько ярким был «русский» типаж Л.Д. Донского и как он был оценён Ц.А. Кюи. Это стало чертой, взятой за основу для претворения двух близких, но при этом эмоционально различных образов.

Немецкому тенору Феликсу Львовичу Сениусу (Felix Senius, 1868–1913) посвящены стихотворения из «Крымских очерков» — «Над неприступной крутизною» (№ 12) и «Клонит к лени» (№ 13). В статье о концерте Ф.Л. Сениуса 1900 года Кюи писал:

> Г. Сениус — тенор с красивым, свежим голосом, особенно звучным в верхнем регистре. Он им прекрасно владеет, хорошо тушует фразу, удачно переходит от форте к пиано и обратно. Он очень музыкален, верно схватывает дух исполняемого и, самым старательным, обдуманным образом, всё отделывает до последних мелочей, и этим достигает чрезвычайно законченного, истинно-художественного исполнения[21].

Вероятно, в этом можно усматривать основания к чуть более поздней прорисовке «вокального портрета» немецкого певца, известного в Петербурге в качестве исполнителя кантат Баха и ораторий Генделя. В хронографе концертной жизни Петербурга отражена активная деятельность певца на рубеже XIX–XX веков. В его камерном репертуаре также заметно преобладание немецкой музыки (Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Шуман, И. Брамс, Р. Штраус). Примечательно участие Ф.Л. Сениуса в лекциях А.Ф. Каля[22] об истории немецкой песни с музыкальными иллюстрациями в 1904 году (29 ноября, 2 декабря, 6 декабря)[23].
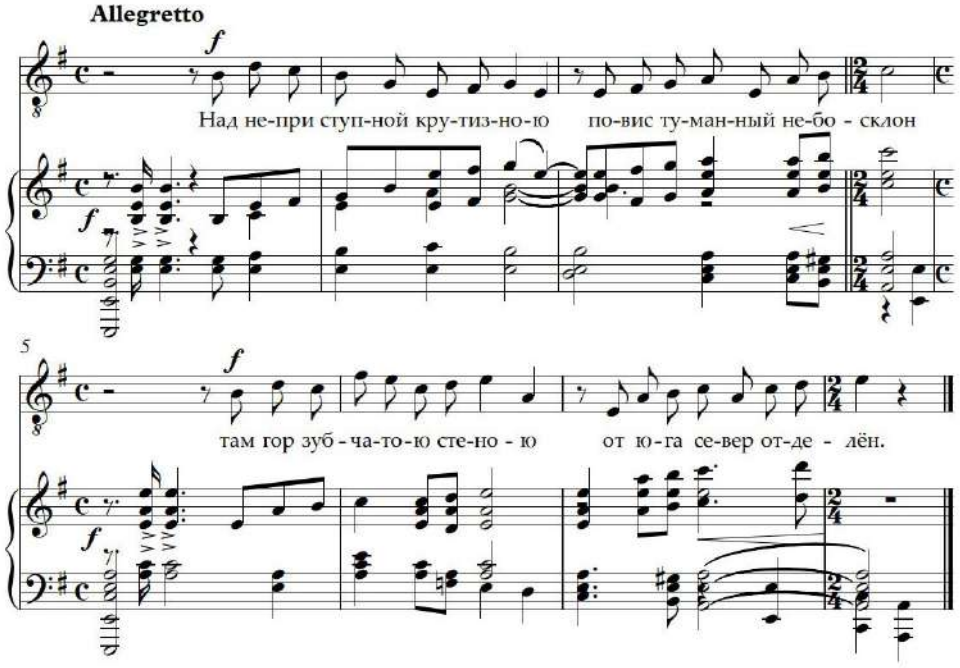
Как следует из статьи, Ц.А. Кюи считал музыкальность Ф.Л. Сениуса разносторонней — сочинения, посвящённые ему, контрастны и по характеру, и по объёму, и по музыкально-техническим задачам. Номера в опусе образуют микроцикл, суммарная тесситура которого охватывает почти весь теноровый диапазон (c^1–a^2). Образная система «Над неприступной крутизною» продиктована двусоставностью стихотворения — вначале описывается зима в горах, затем весна на морском берегу. Звучание первого раздела масштабно, создаётся ощущение оркестрового объёма благодаря октавной дублировке вокальной мелодии в партии фортепиано. Однако в отличие от стихотворений, посвящённых Донскому, дублировка осуществляется с помощью многозвучных аккордовых вертикалей. Разнонаправленность мелодических линий отсылает к контрастной полифонии в хоровых номерах кантат Баха.

Если в «Волге-матушке» достигался эффект усиленного «пустого» одноголосия — гласа человека, вопрошающего в одиночестве, то в «Неприступной крутизне» это скорее изображение горного рельефа, порождающего отзвуки. Образ природы в первом случае — пассивно-параллелен настроению героя, во втором активно-самостоятелен. В центре внимания не психологический мир человека, а сам пейзаж — контраст зимы и весны (см. ил. 17).

21 *Кюи Ц.А.* Театр и музыка. Концерт г. Сениуса // Новости и биржевая газета. 1900. № 71 (12 марта). С. 3.

22 Алексей Фёдорович Каль (1878–1948) — русский музыковед, приват-доцент Санкт-Петербургского университета (история музыки).

23 История русской музыки: в 10 т. Т. 10В. Кн. 1: 1890–1917. Хронограф / Под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. М.: Музыка, 2011. С. 741–742.



Ил. 17

Мелодическая линия первой части рельефна, природа вокальной партии явно ариозна, а не декламационна. Диапазон фраз октавный, размашистый — это требует сглаживания переходов между регистрами. Сениус владел идеальным *legato*, его голос звучал ровно на всём протяжении диапазона и особенно плотно на «прикрытых» гласных (ударных «и», «у», безударных «е» и «о»). При стремительности и рельефности вокальной линии эти качества должны были создать образ ярящейся вьюги, передать угрожающий голос «сердитого бога».

На примере взятий верхнего звука a^2 можно отчетливо увидеть запечатленную композитором разницу в манере по сравнению с Собиновым. У Сениуса эта нота прозвучала бы заметно гуще и с бóльшим нажимом. Такого звучания требует драматическая кульминация цикла и образ зимы, а обусловливается оно мелодическим контекстом и фонетической краской. Нота дважды берется на «и» в сочетании с тритоновым скачком, предшествующим или следующим за нею. То и другое можно считать осторожными намеками на немецкую стилистику и даже на «вагнеризм».

В целях подтверждения тезиса о ярко выраженной национальной природе дарования Сениуса, запечатленной Кюи, следовало бы напрямую сравнить голоса певцов, о которых до сих пор шла речь. Однако фонограмм, пригодных для корректного сопоставления, не сохранилось. Мы можем воспользоваться лишь «косвенными уликами» для выявления черт вокальной школы, обратившись к записям романса Неморино из оперы Г. Доницетти «Любовный напиток» в исполнении Ф.Л. Сениуса[24] и Э. Карузо[25] (1873–1921) как культового представителя bel canto начала XX века. Специфика немецкого языка с его разнообразием гласных определила одно из направлений работы над вокальной техникой в XIX веке[26]. В отличие от летящих, открытых гласных Карузо, у Сениуса практически везде слышна характерная немецкая редукция. Возвращаясь к Собинову, мы должны будем признать, что ему присущи те же «карузианские» черты, унаследованные от педагога, А.М. Додонова, ученика Ф. Ронкони. Свести теноров-сверстников на одной репертуарной площадке также не удастся, но романс Надира из «Искателей жемчуга» Ж. Бизе[27], близкий арии Неморино по тесситуре и кантиленному голосоведению, позволяет установить стилевые и технологогические аналогии.

Звучание колоратуры у немецкого артиста отсылает к «высокому барокко» Италии. В стремлении к чистоте интонации П.Ф. Този[28] считал необходимым использовать полуотрывистый штрих, почти *marcato*, что отчётливо слышно у Сениуса[29]. Заключительный пассаж арии у Карузо звучит, напротив, монолитнее, глаже.

Весенний пейзаж, морской штиль и умиротворённое состояние выражены резкой сменой тональности (*C-dur*), общим снижением темпа и введением триольных переливов у рояля (см. ил. 18). Мы

24 *Доницетти Г.* Романс Неморино из оперы «Любовный напиток» / исполн. Сениус Ф.Л. Видеоклип. URL: https://clck.ru/3LX8ea (дата обращения 18.04.2025).

25 *Доницетти Г.* Романс Неморино из оперы «Любовный напиток» / исполн. Карузо Э. Видеоклип. URL: https://clck.ru/3LX8gh (дата обращения 18.04.2025).
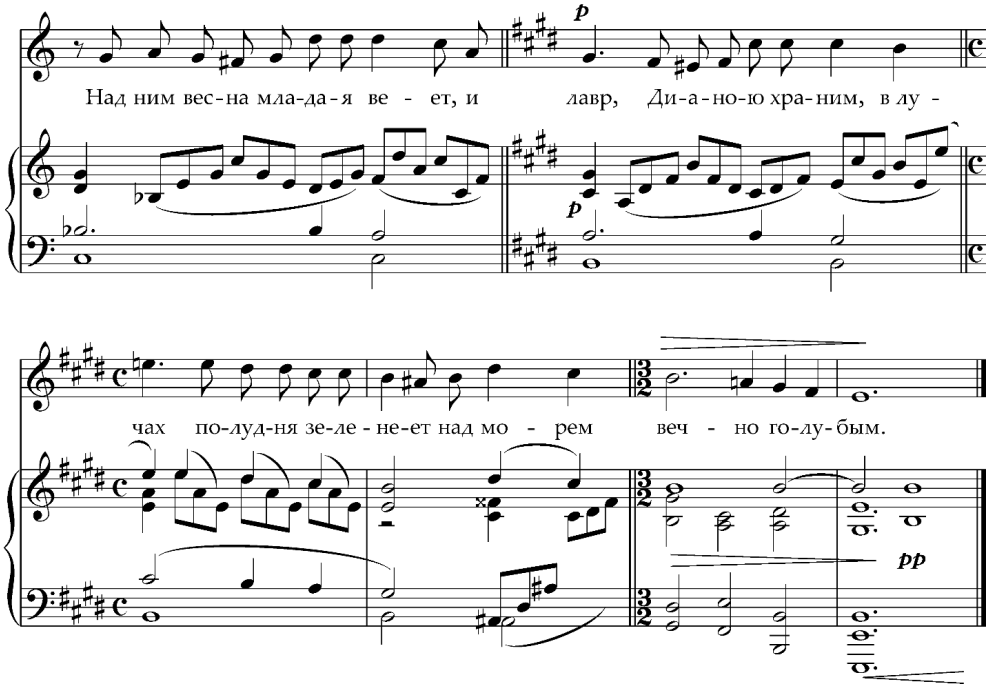
26 *Наумов А.В.* Конспекты по истории вокального искусства XVII–XIX веков. Москва: САМ Полиграфист, 2017. С. 240

27 *Бизе Ж.* Романс Надира из оперы «Искатели жемчуга» / исполн. Собинов Л.В. Видеоклип. URL: https://clck.ru/3LX8io (дата обращения 18.04.2025).

28 Пьер Франческо Този (ок. 1653–1732) — итальянский певец-кастрат, композитор и автор трактата «Взгляды древних и современных певцов» (1723), изданного на русском языке в книге К.М. Мазурина «Методология пения» (1902).

29 *Мазурин К.М.* Методология пения: Курс педагогики пения: Руководство для учителей и пособие для учащихся. Т. 1. М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1902. С. 134.
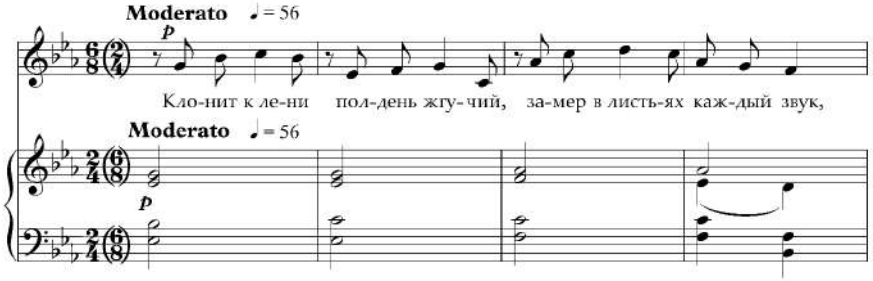
снова находим параллелизм музыки с поэтическим словом — «от юга север отделён» так же чётко, как в тексте. Вокальную партию составляют закругленные линии, их плавность дополнительно обусловливается полиритмическими сочетаниями с фортепиано. Идеальное *legato* Сениуса, мягкость тембра при *p* и строгое *vibrato* придали бы звучанию трепетность и создали бы яркий контраст к предыдущему. При этом неистовость зимнего образа и умиротворённость весны уравновешивались бы единой манерой произнесения редуцированных гласных, присущей Сениусу.



Ил. 18
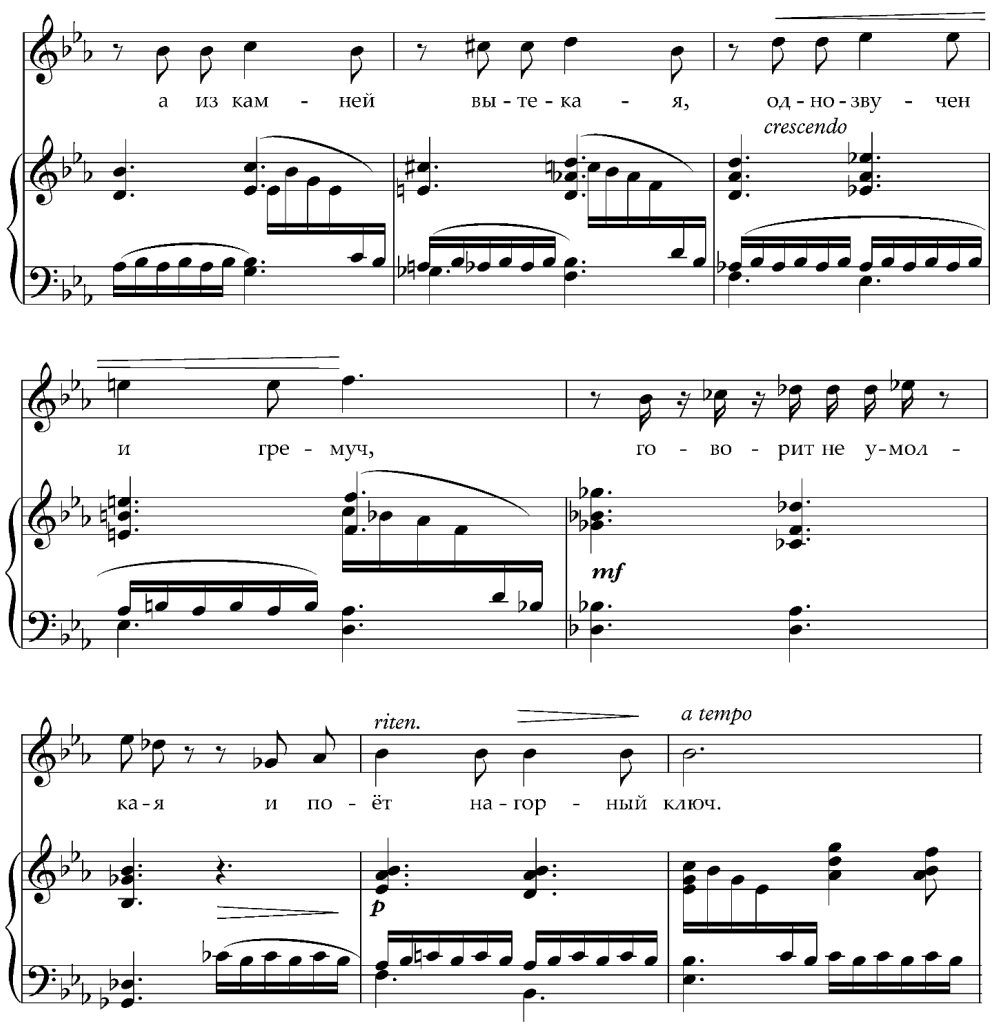
Миниатюра «Клонит к лени» контрастирует с образами стихотворения «Над неприступной крутизною» и по характеру, и по звуковой краске. Можно говорить о том, что в данном опусе для певца складывается триптих из зимы с весной («Над неприступной крутизною») и лета («Клонит к лени»). Все три картины различны между собой и требуют индивидуализированных исполнительских приемов, предусмотренных композитором.

В отличие от предыдущего номера, пьеса «Клонит к лени» построена на фразах короткого дыхания, пронизанных паузами-цезурами, снижающими сквозную энергетику мелодии (см. ил. 19). Как и в эпизоде «весны», музыка имеет полиритмический, даже полиметрический потенциал, остающийся почти непрерывно скрытым, актуальным примущественно для внутреннего самоощущения певца и пианиста, актуализирующийся только в кадансах.



Ил. 19

В начале вокальной партии миниатюры есть трудные для тенора звуки в малой октаве (по записи в первой) — c^1 и es^1. Яркого звучания в стихотворении не требуется, партия рояля лаконична. На низких нотах голос Сениуса звучал бы приглушенно, как тень предыдущего «солнечного» мотива. Музыкальная образность вновь взывает к визуальным ассоциациям. Поначалу условные, во второй половине они конкретизируются. Трелеобразное журчание водного источника наполняет фортепианное сопровождение, побуждая и голос к большей ритмической гибкости, смене вялой регулярности с оттенком медленного танца на воодушевление романтического монолога (ил. 20).



Ил. 20

Неоднозначный исходный колорит данного номера и его стремительная трансформация требуют незаурядной исполнительской тонкости. Из трех теноров лишь один, по-видимому, был на подобное способен.

В опусе 67 стихотворения, посвящённые Сениусу, находятся в так называемой точке золотого сечения. Драматическая кульминация всего цикла приходится на зимнюю картину. В своём коронном амплуа немецкий тенор противоположен лирику-Собинову — потому и весна Феликса Львовича так отличается от весны Леонида Витальевича. У последнего это лирическая картина, исполненная восторга перед обновлением природы и жизненных сил героя. Весна же Сениуса сосуществует с зимой параллельно, в диалектическом единстве контрастной пары.

Соотнесение Сениуса с Донским проводится в иной плоскости. Оба — тенора драматические; первый более академичен, второй скорее эстраден. Немалую роль играет и подчеркивание почвенного начала в искусстве Донского, связанное с поэтическими текстами.

В письмах Ц.А. Кюи того времени мы находим реакцию на новые веяния в музыке, осмысление прожитой жизни, — в начале 1904 года композитору исполнилось 70 лет. 1 января он писал М.С. Керзиной:

> Не знаю, как вы, но я не желаю вернуть и не жалею ни одного года, ни одного дня, и не потому чтобы мне тяжело жилось, нисколько, прожил я весьма благополучно, а только будет[30].

На закате карьеры Донского, ушедшего с оперной сцены, расцветал талант Собинова, олицетворявшего будущее отечественной вокальной культуры. Рядом с ними — Сениус, символизировавший иностранное, «чужое». Таким образом, в «18 стихотворениях А.К. Толстого» на примере трёх теноров мы можем видеть, как отразилось мироощущение композитора, его видение эпохи.

***

Премьера «18 стихотворений А.К. Толстого» в концерте Кружка любителей русской музыки состоялась 20 февраля 1905 года. Художественный замысел опуса во время премьерного исполнения был реализован лишь отчасти.

Лирико-драматический тенор Назарий Григорьевич Райский (1876–1958) исполнил в концерте по одному из номеров, предназначавшихся различным певцам — «Ой, каб Волга-матушка», «Звонче жаворонка пенье» и «Над неприступной крутизною». Все три стихотворения — ключевые для «вокальных портретов». Не станем исключать того, что певец был способен воплотить разноплановые образы. О более позднем вечере русского романса Райского в журнале «Рампа и жизнь» № 12 (1916) читаем:

30 *Кюи Ц.А.* Избранные письма. Указ. изд. С. 313.



Ил. 21. Н.Г. Райский — из личного собрания

> Вся программа была выполнена с большой музыкальностью, благодаря которой г. Райский при небольших сравнительно вокальных ресурсах, сумел достигнуть подчас очень крупных художественных результатов. Прекрасное впечатление производит любовный подход певца к каждому исполняемому им произведению. Везде и всюду видна вдумчивая работа, тонкая музыкальная отделка[31].

На протяжении ряда предшествующих и последующих лет современники отмечали тонкость художественной работы певца. Однако с точки зрения тембровых характеристик голоса всестороннее соответствие маловероятно.

«Клонит к лени» на премьере опуса Кюи был отдан лирическому баритону Ивану Васильевичу Грызунову (1879–1919), обладателю уверенных верхних нот. С.Ю. Левик писал:

31 *Гунст Е.О.* Письма о музыке // Рампа и жизнь. 1916. № 12. С. 12.



Ил. 22. И.В. Грызунов — из личного собрания

> Ни тот, ни другой (в том же абзаце идет речь о Н.Д. Векове — В. Ю.) не блистали яркими природными голосами. Их голоса были бедны тембрами, не отличались силой и особой технической обработкой, но оба были отличными артистами[32].

Номер, как уже было замечено, имеет более низкую тесситуру, скромный диапазон и включает нижний звук *с*[1]. Во избежание необходимости транспонировать ноты, видимо, это стихотворение Грызунову и досталось. Вероятно, и справился он с ним близко к замыслу композитора.

Мария Адриановна Дейша-Сионицкая (1859–1932) исполнила «собиновское» стихотворение «Осень! Обсыпается». Ю.Д. Энгель так писал о певице:

32 *Левик С.Ю.* Записки оперного певца / Вступ. ст. В.М. Богданова-Березовского. М.: Искусство, 1962. С. 345.



Ил. 23. М.А. Дейша-Сионицкая — РГАЛИ, Фонд 3090, опись 1, номер 580, лист 2

В г-же Дейше-Сионицкой счастливо соединились богатые данные (могучее, хорошо обработанное драматическое сопрано, не лишённое и колоратурной гибкости) с сильным драматическим темпераментом и редкою артистическою чуткостью и вдумчивостью[33].

Смена не только мужского голоса на женский, но и лирического на драматический должна была привести к наиболее сильному отступлению от авторской воли.

Меццо-сопрано Анна Ильинична Маклецкая (1880–1951) обладала «сильным голосом тёплого тембра, сценическим темпераментом и хореографическими способностями. Создавая образ, уделяла внимание его внешнему рисунку (мимика, жест, пластика)»[34]. Сомнительно, чтобы внешние эффекты и хореография могли найти

33 *Энгель Ю.Д.* По поводу бенефиса г-жи Дейша-Сионицкой // Глазами современника. Указ. изд. С. 104.

34 *Пружанский А.М.* Отечественные певцы, 1750–1917: словарь: в 2 ч. Ч. 1. М.: Композитор, 1991–2000. С. 314.



Ил. 24. А.И. Маклецкая — РГАЛИ, Фонд 1937, опись 2, номер 84, лист 1

применение в пьесе «Коль любить», предназначенной для Донского, — лишь некое сходство силы голоса могло роднить исполнение с замыслом. Среди лучших русских партий певицы значится Рогнеда. Ц.А. Кюи считал, что Маклецкая «великолепна» в роли Кармен[35]:

Она создала правдивый, реальный, чрезвычайно привлекательный образ Кармен, без излишнего подчёркивания и без тривиального оттенка. Её, по справедливости, следует считать одной из лучших Кармен, каких только видел Петербург, а видел он их не мало (Ц. Кюи)[36].

Под руководством композитора певица готовила в его опере «Анджело» роль Тизбы (постановка Большого театра 1901 года), которая соответствует упомянутому амплуа. Торжественный характер

35 *Кюи Ц.А.* Избранные письма. Указ. изд. С. 253.

36 *Пружанский А.М.* Отечественные певцы. Указ. изд. С. 314.

«Коль любить» мог вписаться в эти характеристики, однако в письме Ц.А. Кюи к Керзиной читаем:

> Маклецкая вам не понравилась. <...> Что же касается до голоса, то он недурён, но ничего особенного не представляет, как, например, голос Собинова или Цыбушенко[37].

Можно предположить, что А.И. Маклецкая тоже едва ли вписывалась в художественно-звуковую концепцию опуса, какой ее видел композитор. Нарушалась и общая последовательность выходов, определяемая посвящениями и образующая особый слой «тембровой формы». В ее соблюдении, при смене самих голосов, организаторы, должно быть, не увидели особого смысла. Едва ли когда-нибудь представлялось возможным собрать всех адресатов посвящений на одной сцене для исполнения всего сочинения. Тем не менее неоспорима польза знаний о первоначальной идее как двигателе творческого процесса композитора, а также с точки зрения исполнительства и восприятия в «аутентичном» ключе.

37 *Кюи Ц.А.* Избранные письма. Указ. изд. С. 253.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Волконский С.М.* Выразительное слово: Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. СПб.: тип. «Сириус», 1913

2 *Воробьёв В.М.* Лаврентий Дмитриевич Донской // Тверской областной институт усовершенствования учителей. Электронный ресурс. URL: clck.ru/3Krfie.

3 *Гунст Е.О.* Письма о музыке // Рампа и жизнь. 1916. № 12. С. 12.

4 История русской музыки: в 10 т. Т. 10 В. Кн. 1: 1890–1917: Хронограф / Под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. М.: Музыка, 2011.

5 *Кюи Ц.А.* Избранные письма / Сост., авт. вступ. статьи и примеч. И.Л. Гусина. Л.: Музгиз, 1955.

6 *Кюи Ц.А.* Театр и музыка. Концерт г. Сениуса // Новости и биржевая газета. 1900. № 71 (12 марта). С. 3.

7 *Кюи Ц.А.* Русский романс: Очерк его развития. СПб.: Тип. Н. Финдейзена, 1896.

8 Л.В. Собинов. Жизнь и творчество / Отв. ред. Я.О. Боярский. М.: Музгиз, 1937.

9 *Левик С.Ю.* Записки оперного певца / Вступ. ст. В.М. Богданова-Березовского. М.: Искусство, 1962.

10 *Мазурин К.М.* Методология пения: Курс педагогики пения: Руководство для учителей и пособие для учащихся. Т. 1. М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1902.

11 *Наумов А.В.* Конспекты по истории вокального искусства XVII–XIX веков. М.: САМ Полиграфист, 2017.

12 *Пружанский А.М.* Отечественные певцы, 1750–1917: словарь: в 2 ч. Ч. 1. М.: Композитор, 1991–2000.

13 *Пружанский А.М.* Отечественные певцы, 1750–1917: словарь: в 2 ч. Ч. 2. М.: Сов. композитор, 1991–2000.

14 *Степанова И.В.* Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: Книга и бизнес, 2002.

15 *Х.* Кружок любителей русской музыки: Деятельность кружка (1896–1906). М.: [б.и.], 1906.

16 *Щепкина-Куперник Т.Л.* Из воспоминаний о русском театре. М.: Детгиз, 1956.

17 *Энгель Ю.Д.* Глазами современника: Избранные статьи о русской музыке 1898–1918 / Сост., ред., коммент. и вступ. ст. И.Ф. Кунина. М.: Советский композитор, 1971.

REFERENCES

1 *Volkonskiy S.M.* Vïrazitel'noe slovo: Opït issledovaniya i rukovodstva v oblasti mekhaniki, psikhologii, filosofii i ēstetiki rechi v zhizni i na scene [Expressive Word. An Essay in Research and Guidance in the Fields of Mechanics, Psychology, Philosophy, and Aesthetics of Speech in Life and on Stage]. Saint Petersburg: Sirius, 1913

2 *Vorob'ëv V.M.* Lavrentiy Dmitrievich Donskoy // Tverskoy oblastnoy institut usovershenstvovaniya uchiteley [Regional Institute of Advanced Training Courses for Teachers, Tver']. URL: clck.ru/3Krfie.

3 *Gunst E.O.* Pis'ma o muzïke [Letters on Music] // Rampa i zhizn' [Footlights and Life]. 1916. No. 12. P. 12.

4 Istoriya russkoy muzïki [History of Russian Music] in 10 volumes. Vol. 10B. Book 1: 1890–1917: Chronograph / Under the general editorship of E.M. Levashev. Moscow: Muzïka, 2011.

5 *Kyui* [Cui] *C.A.* Izbrannïe pis'ma [Selected Letters] / Compiled, prefaced and commented by I.L. Gusin. Leningrad: Muzgiz [State Music Publishing House], 1955.

6 *Kyui* [Cui] *C.A.* Teatr i muzïka. Koncert g. Seniusa [Theatre and Music. Recital of Mr. Senius] // Novosti i birzhevaya gazeta [News and Exchange Newspaper]. 1900. No. 71 (12 March). P. 3.

7 *Kyui* [Cui] *C.A.* Russkiy romans: Ocherk ego razvitiya [Russian Romance. An Essay on Its Development]. Saint Petersburg: Typography of N. Findeyzen [Findeisen], 1896.

8 L.V. Sobinov. Zhizn' i tvorchestvo [Leonid Vital'evich Sobinov. His Life and Work] / Edited by Ya.O. Boyarskiy. Moscow: Muzgiz [State Music Publishing House], 1937.

9 *Levik S. Yu.* Zapiski opernogo pevca [Notes of an Opera Singer] / Introductory article by V.M. Bogdanov-Berezovskiy. Moscow: Iskusstvo [Art], 1962.

10 *Mazurin K.M.* Metodologiya peniya: Kurs pedagogiki peniya: Rukovodstvo dlya uchiteley i posobie dlya uchashchikhsya [Methodology of Singing. A Course in the Pedagogy of Singing. Guidebook for Teachers and Manual for Pupils]. Vol. 1. Moscow: A.A. Levenson Printing Company, 1902.

11 *Naumov A.V.* Konspektï po istorii vokal'nogo iskusstva XVII–XIX vekov [Abstracts on the History of Vocal Art in the 18th and 19th Centuries]. Moscow: SAM Polygraphist, 2017.

12 *Pruzhanskiy A.M.* Otechestvennïe pevcï, 1750–1917: slovar' [Russian Singers, 1750–1917: A Dictionary]. In 2 parts. Part 1. Moscow: Kompozitor, 1991–2000.

13 *Pruzhanskiy A.M.* Otechestvennïe pevcï, 1750–1917: slovar' [Russian Singers, 1750–1917: A Dictionary]. In 2 parts. Part 2. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1991–2000.

14 *Stepanova I.V.* Slovo i muzïka. Dialektika semanticheskikh svyazey [Word and Music. The Dialectics of Semantic Relationships]. Moscow: Kniga i business [Book and Business], 2002.

15 *Kh.* Kruzhok lyubiteley russkoy muzïki: Deyatel'nost' kruzhka (1896–1906) [Club of Russian Music Enthusiasts. The Club's Activities (1896–1906)]. Moscow, 1906.

16 *Shchepkina-Kupernik T.L.* Iz vospominaniy o russkom teatre [From Recollections of Russian Theatre]. Moscow: Detgiz [State Publishing House for Children], 1956.

17 *Ēngel'* [Engel] *Yu.D.* Glazami sovremennika: Izbrannïe stat'i o russkoy muzïke 1898–1918 [Through the Eyes of a Contemporary. Selected Articles on Russian Music 1898–1918] / Compiled, edited, commented and prefaced by I.F. Kunin. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1971.

УДК 78.07, 791.31
ББК 85.313(2)6, 85.373(2)6

Ключевые слова
Советская культура сталинской эпохи, кинофильм «Падение Берлина, советская киномузыка, И.В. Сталин, М.Э. Чиаурели, П.А. Павленко, Д.Д. Шостакович, С.С. Прокофьев, Е.А. Мравинский, А.А. Ахматова.

Раку М. Г.

«Падение Берлина» — фильм Михаила Чиаурели с музыкой Дмитрия Шостаковича: очерк истории одного артефакта сталинской эпохи

Статья посвящена одному из главных произведений советской киносталинианы — фильму «Падение Берлина» (1949) — и участию в его создании Дмитрия Шостаковича. На основании корпуса архивных источников восстанавливается хроника возникновения музыкальной партитуры киноленты. Делается попытка оценить значение этой работы для творчества самого композитора и советского искусства. Впервые анализируются музыкальные автографы партитуры и эскизов «Падения Берлина», а также приводятся ранее неизвестные сведения об участии И.В. Сталина в редактуре сценария фильма. Вносятся поправки к датировке стихотворения А.А. Ахматовой, посвященного киноленте и ее музыке.

Key Words
Soviet culture of the Stalin era, the film The Fall of Berlin, Soviet film music, Joseph Stalin, Mikhail Chiaureli, Petr Pavlenko, Dmitriy Shostakovich, Sergey Prokofiev, Evgeniy Mravinsky, Anna Akhmatova.

Marina Raku

The Fall of Berlin — A Film by Mikhail Chiaureli with Music by Dmitriy Shostakovich: An Essay on the History of One Artifact of the Stalin Era

The article is dedicated to one of the most important works of Soviet Stalinist cinema, the 1949 film *The Fall of Berlin*, and to Dmitriy Shostakovich's role in its creation. Based on a body of archival sources, the chronicle of the origin of the film's musical score is reconstructed. An attempt is made to assess the significance of this work for the composer's oeuvre and the Soviet art in general. For the first time, the musical holographs of the full score and sketches for the *The Fall of Berlin* are analyzed, and previously unknown information is provided about Joseph Stalin's part in editing the film's script. Corrections are made to the dating of Anna Akhmatova's poem dedicated to the film and its music.

Двухсерийная военно-историческая эпопея Михаила Чиаурели по сценарию Петра Павленко «Падение Берлина» с музыкой Дмитрия Шостаковича была оттеснена на обочину истории уже через три года после своего триумфального появления в кинопрокате в 1950-м году. Фильм, постановочная группа которого в составе девяти человек, а также шесть исполнителей главных ролей, были удостоены высочайшей награды СССР — Сталинской премии первой степени, — безвозвратно исчез с экранов. Со смертью «вождя всех народов» на политическую арену вышли новые герои, претендовавшие на его неизменный почти в течение четверти века статус в общественной жизни, в том числе в культуре. И хотя того же по масштабам места они занять не смогли, его угрожающе монументальная фигура, созданная усилиями первых лиц советского искусства, была показательно свергнута с пьедестала. Об одном из главных памятников эпохи сталинизма, кинокартине «Падение Берлина», написано поразительно мало.

Это и понятно. Возвращаться к этой киноленте даже с чисто познавательными целями психологически довольно трудно — можно сказать, что с точки зрения сегодняшнего дня это просто «плохое кино», где мало что противоречит подобному прямолинейному определению. Прямолинейность, собственно говоря, соответствует эстетическому примитивизму самого фильма, парадоксально сочетающемуся с его технической сложностью: и колористическое решение одного из первых на советском экране цветных фильмов, и неслыханные по тем временам комбинированные съемки, и возведение грандиозных декораций, создававших аутентичный облик Берлина, и постановка массовых батальных сцен, — все это было выполнено на высочайшем профессиональном уровне. Но планка актерской игры в одних случаях не превышала портретного сходства с прототипами, в других — столь же схематичной лепки скульптурных образов положительных персонажей и утрировано карикатурных набросков отрицательных.

Между тем историческое кинополотно сосредоточило лучшие силы советского искусства. Помимо сценариста Петра Павленко и режиссера Михаила Чиаурели съемочная группа включала операторов Бориса Арецкого и Леонида Косматова, художников Владимира Каплуновского и Алексея Пархоменко, звукорежиссера Бориса Вольского и других проверенных специалистов. Все стихотворные тексты были написаны Е.А. Долматовским, не только признанным уже к этому времени поэтом-песенником, но и военкором, свидетелем взятия рейхстага и подписания договора о капитуляции Германии — исторического события, запечатленного в одной из сцен фильма. «Падение Берлина» стало продолжением блистательной кинобиографии Бориса Андреева (сталевар Алексей Иванов), началом всесоюзной известности будущего комика «Тарапуньки» Юрия Тимошенко (Костя Зайченко) и завершением артистической карьеры Михаила Геловани (Сталин). Последний, будучи однажды определен на роль вождя в кинофильме «Клятва», оказался обречен в дальнейшем играть только ее, а после «Падения Берлина» фактически был отлучен от профессии, дабы не бросать тень на образ вождя исполнением иных ролей[1]. В эпизодах появлялись лучшие артисты прославленных московских и ленинградских театров Алексей Грибов (К. Ворошилов), Николай Рыжов (Л. Каганович), Александр Ханов (Л. Берия), Гавриил Белов (М. Калинин), Максим Штраух (В. Молотов), Рубен Симонов (А. Микоян), Фёдор Блажевич (маршал Жуков), Андрей Абрикосов (генерал Антонов), Борис Ливанов (маршал Рокоссовский) и другие. В ролях второго плана были задействованы Виктор Станицын (У. Черчилль), Владимир Кенигсон (генерал Кребс), Верико Анджапаридзе (мать Ганса), Софья Гиацинтова (мать Алексея Иванова), Николай Боголюбов (директор завода Хмельницкий). Геринга сыграл знаменитый чешский комик Ян Верих, Гитлера — актер второго плана из Малого театра Владимир Савельев, для которого это стало звездной ролью. Наконец, в качестве собеседника и даже неуступчивого оппонента Сталина Старого садовника был первоначально заявлен многократно титулованный Николай Черкасов, который в результате на экране не появился, поскольку сам эпизод был купирован.

1 Его товарищ по этой киноленте Борис Тенин писал: «Роль Сталина была для Геловани — хорошего артиста и художника — надгробной плитой... Злая воля деспота приписала его к одной роли, и он ничего не мог изменить в своей судьбе. Очевидно, ему суждено было умереть Сталиным» (*Тенин Б.* Фургон комедианта. Из воспоминаний. М.: Искусство, 1987. С. 304). Действительно, что-то символичное видится в том, что М. Геловани умер в год развенчания сталинского культа через несколько дней после очередного дня рождения вождя.



Ил. 1. Дмитрий Шостакович

Кажется, почти никто из звезд советского кино и театра (их мужского состава по специфике военного сюжета) не оказался в стороне от этого проекта. Из когорты ведущих советских композиторов, в том числе и блистательных киномастеров, на роль автора музыки к этому фильму был отобран (впрочем, не сразу) Дмитрий Шостакович. Через 70 с небольшим лет, прошедших со дня выпуска фильма, вопросы о том, справедливо ли забыта столь масштабная партитура одного из крупнейших художников XX века, какое место она заняла в его биографии и творчестве, а также в истории советской музыки, и имеет ли право на возрождение, несомненно требуют ответа. Попытаемся над этим поразмыслить, а заодно и отчасти восстановить незаслуженно преданную забвению историю создания этого фильма, способную так много рассказать нам о своей эпохе.

Госзаказ шедевра: без права на ошибку

Съемки нового фильма о вожде были поручены режиссеру Михаилу Эдишеровичу Чиаурели и писателю-сценаристу Петру Андреевичу Павленко вскоре по завершении фильма «Клятва» (1946). Историческая лента охватывала события двадцати недавних лет — от 1924-го до 1945 года — от смерти Ленина до победы СССР над германским фашизмом. В центре этих двух десятилетий, согласно сюжету, оказывался И.В. Сталин. Получившая одобрение властей и самого вождя «Клятва» таким образом открывала совместную киносталиниану Чиаурели и Павленко, которую должно было продолжить «Падение Берлина» как часть более масштабной художественно-идеологической акции по развитию и укреплению сталинской мифологии. В послевоенной советской агиографии Сталина, создававшейся разными режиссерами, акцент делался уже не на его руководящей роли в революции и гражданской войне, а на решающем участии во Второй мировой. Жанр этой новой кинопродукции, трактовался как воссоздание исторической правды средствами игрового кинематографа. Действительной его задачей стало конструирование мифологии недавнего прошлого, согласно которой единоличным вершителем его оказывался Сталин. В ходе осуществления широко задуманного идеологического кинопроекта в так называемом «художественно-документальном жанре» под девизом «Десять сталинских ударов», идея которого принадлежала их заглавному герою, были осуществлены ленты «Третий удар» (1948, режиссер И. Савченко) и «Сталинградская битва» (1949, режиссер В. Петров). Фильм «Падение Берлина» стал третьим в этом списке.

Задача завершить эту трилогию из военной киносталинианы неслучайно была возложена на режиссера Михаила Чиаурели (1894–1974).

Уроженец Тифлиса (и следовательно земляк Сталина, что сыграло некоторую роль в приобретении им впоследствии статуса кремлевского «придворного художника»), он получил прекрасное и разнообразное художественное образование. Окончив в 1916 году Тифлисскую школу скульптуры и живописи (где его мастером был ученик О. Родена), Чиаурели в первой половине 1920-х стажировался в скульптурных мастерских Германии, после чего работал скульптором в Тбилиси, примкнув к движению Левого фронта искусств (ЛЕФу). Он стал первым в Грузии автором изваяния Ленина. Во второй половине 1920-х стал актером и режиссером «Красного театра» Пролеткульта, в 1926-м организовал и возглавил Грузинский театр музыкальной комедии. Еще в 1921-м Чиаурели пришел в кино, став исполнителем главной роли в первом грузинском художественном



Ил. 2. Михаил Чиаурели

фильме «Убийство генерала Грязнова» режиссера И. Перестиани (1921). Сыграв в нескольких картинах, в 1928 году стал режиссером Госкинопрома Грузии. Первые его киноработы были поставлены под влиянием авангардной эстетики эпохи и ее главных вдохновителей — Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Владимира Маяковского («1 час 45 минут», «Первый корнет Стрешнев», «Саба», «Хабарда»). С начала 1930-х Чиаурели подступается к теме революции и ее вождей («Последний маскарад», «Арсен»). В фильме Чиаурели «Великое зарево» (1938) на экране появился Сталин в исполнении М. Геловани, кандидатуру которого вождь одобрил впоследствии для съемок «Падения Берлина». Обратив на себя внимание вождя историческим фильмом «Георгий Саакадзе» (1942), созданным уже в эпическом стиле, Чиаурели перешел к созданию киносталинианы — сначала фильма «Клятва», а вскоре и «Падения Берлина».

Сценаристом картины о Великой Отечественной войне стал многоопытный Петр Павленко (1899–1951), признанный в сталинскую эпоху классиком советской кинодраматургии.



Ил. 3. Петр Павленко

Уроженец Петербурга, он провел детство в Тифлисе, который считал своим родным городом. Все это делало его кандидатуру весьма желанной в подобном проекте. Литературный сценарий «Падения Берлина» Павленко (в соавторстве с Чиаурели) был опубликован в 1946-м — вместе с текстами уже поставленных фильмов «Клятва», «Яков Свердлов» и «Александр Невский»[2]. И однако весной 1947-го уже опубликованный сценарий подвергся переработке. Чиаурели заявлял с газетных страниц: «Мы рассчитываем закончить сценарий осенью текущего года и сразу приступить к постановке фильма»[3]. Летом Чиаурели и Павленко выехали в Берлин, изучали натуру, побывав на местах сражений. В августе они вновь анонсировали свою будущую работу: «Наш новый фильм “Взятие Берлина” (условное название) будет посвящен борьбе двух миров — капиталистического

2 *Павленко П., Чиаурели М.* Клятва. Падение Берлина. Яков Свердлов. Александр Невский: Киносценарии. М.: Госкиноиздат, 1946.

3 *Чиаурели М.* «Последние дни Берлина» // Советское искусство. 1947. 1 мая.

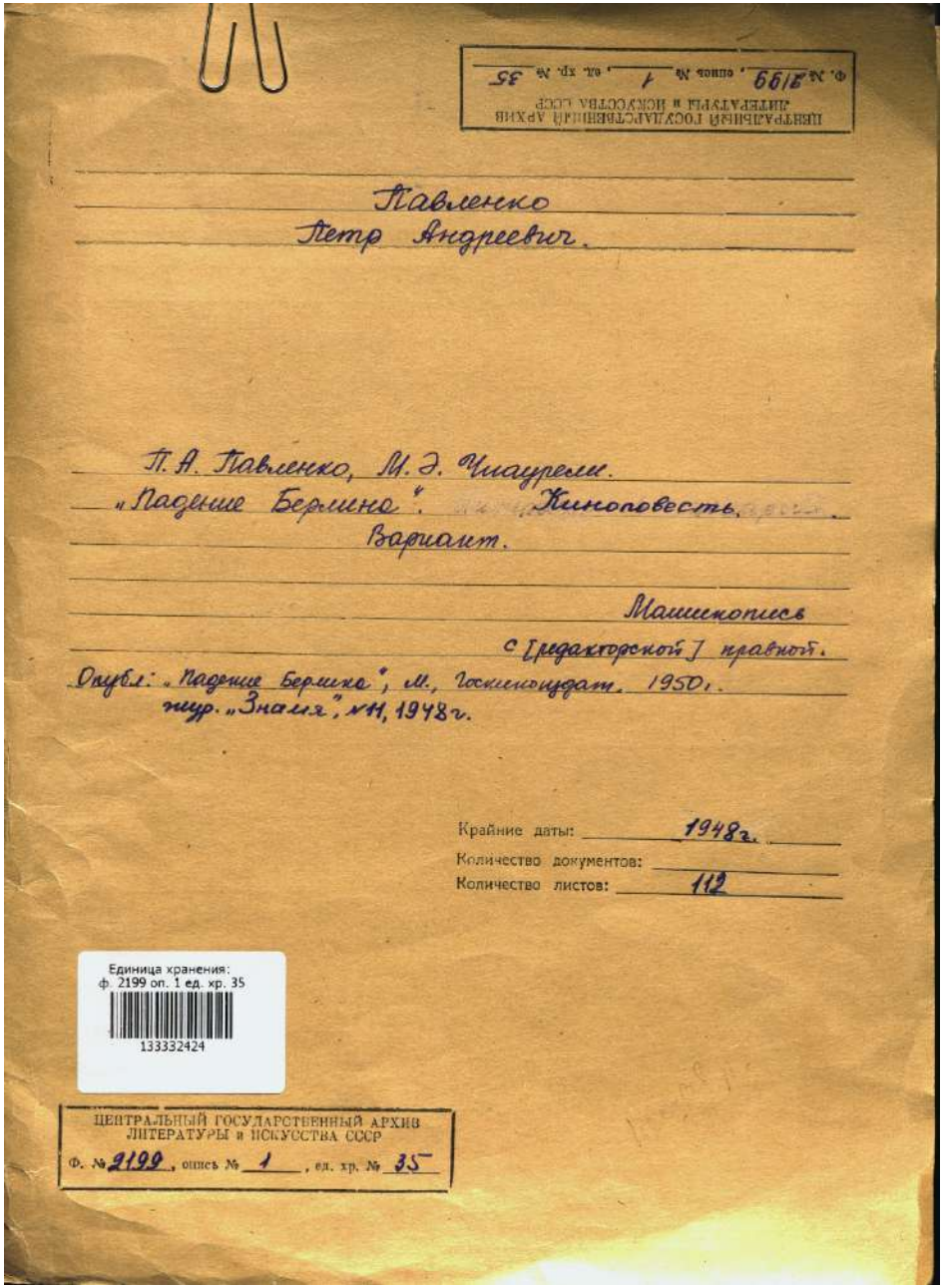
и социалистического — и победе советской государственной системы и качеств советского человека. <…>. Мы предполагаем закончить сценарий к осени, с тем чтобы сразу же можно было приступить к съемочным работам и выпустить картину в 1948 году»[4].

В бумагах Павленко на протяжении 1947–1949 годов киноповесть фигурировала также под названием «Во имя будущего»[5], Чиаурели на страницах газеты «Советское искусство» весной 1947-го называет ленту «Последние дни Берлина». Павленко признавался: «Иногда начинало казаться, что мы не сумеем справиться с поставленной перед нами задачей, но в конце концов сценарий в 4 или 5 варианте, стал выглядеть более или менее удобочитаемым, а в последующих, в 7 или 8 варианте был в середине 1948 года утвержден и принят к постановке»[6]. Эти многочисленные варианты в основном сохранились в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), но очередность их появления с точностью установить невозможно, поскольку датировки версий отсутствуют.

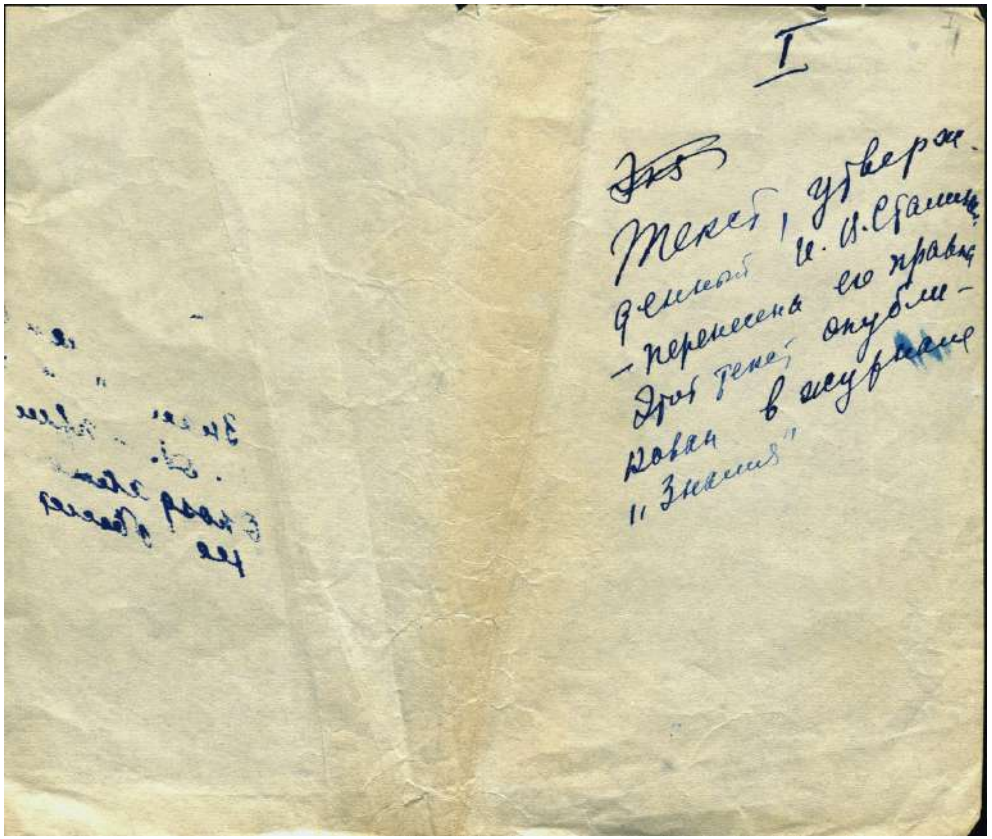
В общих чертах последовательность сюжетных событий утвердилась для будущего сценария к осени 1948 года, когда киноповесть Павленко и Чиаурели под названием «Падение Берлина» была вновь опубликована уже в журнальном варианте. Его появлению предшествовало обнародование отдельных фрагментов переработанного текста. Газета «Советское искусство» констатировала: «Сценарий “Падение Берлина” П. Павленко и М. Чиаурели только готовится к постановке. Но прочитанный по радио и частично опубликованный он уже приобрел широкую известность»[7]. Об издании 1946 года не упоминалось — новой версией, прошедшей редактуру самого Сталина, она была фактически дезавуирована. Эту книгу тиражом в 40 тысяч экземпляров, указанную в различных справочниках, в настоящее время в библиотеках обнаружить не удалось. Возможно, что в связи с позднейшими переделками она была изъята из книгохранилищ.

Машинописный экземпляр текста киноповести, подготовленного к изданию 1948-го года, обнаружился в собрании документов «Мосфильма» в РГАЛИ[8].

4 *Павленко П., Чиаурели М.* Фильм о борьбе двух миров // Огонек. 1947. № 33 (август).
5 См. РГАЛИ, ф. 2199 (Павленко П.А.), оп. 1, ед. хр. 32, 33, 34.
6 *Павленко П.А.* Как мы работали над сценарием «Падение Берлина». Выступление по радио. Ялтинский радиоузел, 28 января 1950 г. Машинопись // РГАЛИ, ф. 2199 (Павленко П. А), оп. 1, ед. хр. 170. Л. 1–1 об.
7 *Буров С.* «Падение Берлина» // Советское искусство. 1948. 18 сентября.
8 «Падение Берлина». Киноповесть. Вариант. 1948 // РГАЛИ, ф. 2199 (Павленко П.А.), оп.1, ед. хр. 35.



Ил. 4. Архивная папка машинописи одного из вариантов киноповести П.А. Павленко «Падение Берлина» с редактурой И.В. Сталина. 1948. РГАЛИ



Ил. 5. Машинопись киноповести П.А. Павленко «Падение Берлина». 1948. Редакторский экземпляр для публикации в журнале «Знамя». РГАЛИ. Вкладыш с указанием на редактуру И.В. Сталина.

С ним связана интригующая находка: в единицу хранения вложен вкладыш с пометкой светло-синими чернилами: «Текст, утвержденный И.В. Сталиным — перенесена его правка. Этот текст опубликован в журнале "Знамя"»[9].

До сих пор наличие в этой машинописи правок Сталина не было отмечено ни архивистами, ни исследователями. Между тем многочисленные замечания по стилистике, правка опечаток, разметка отбивок текста и «красной строки», вставки и купюры отдельных фраз и слов, вопросы по содержанию и фактологические уточнения, галочки на полях, а также крестом вычеркнутые большие фрагменты

9 Там же. Л. I (вкладыш).

текста, действительно встречаются в машинописи. Некоторые их них прямо касаются изображения вождя. Их авторство легко атрибутируется как по почерку Сталина (образцы которого за разные периоды времени хорошо известны), так и по самому характеру замечаний. Несомненно, они представляют большой интерес для историка. Исправления, лично внесенные диктатором в свой «кинопортрет» могут уточнить представление не только о характеристиках его личности, но и о том, каким всесильный правитель хотел видеть себя на экране, а следовательно, и в вечности. Вмешательство вождя в текст означало в первую очередь редактуру истории недавней войны и своей роли в ней — задача, которую Сталин продолжил в ближайшее время решать в отношении нарратива о Гражданской войне в фильме «Незабываемый 1919 год» (1951), поставленном вновь Михаилом Чиаурели (и вновь с музыкой Д. Шостаковича). В новом киноповествовании, невзирая на номинальное назначение главным героем «человека из народа» — сталевара Иванова, в центре вновь оказывался Сталин. «По сути, Алексей Иванов, чье присутствие занимает в "Падении Берлина" бóльшую часть экранного времени, главным героем не является, чего не скрывают и создатели фильма. Этот персонаж — лишь единоличное усредненное воплощение многомиллионной массы, всецело и ликующе подчиненной Слову и Делу Вождя. <…> Главным же экранным героем отныне может быть только тот, кому это официальное Слово непосредственно принадлежит»[10].

Сталин как фактически главный герой «Падения Берлина» априори должен был участвовать в обсуждении на различных этапах работы: по-видимому, на этапе замысла (коль скоро Чиаурели был его доверенным лицом и частым гостем на ночных посиделках у вождя), и со всей определенностью — на стадии показа членам Политбюро уже отснятого материала. Но подтверждением его непосредственной редакторской работы над текстом киноповести, ставшей основой будущего сценария, служит издательский экземпляр из РГАЛИ.

Всего машинопись содержит четыре слоя правки, сделанных простым тонким карандашом, жирными коричневым и синим карандашами, а также темно-синими чернилами. Все они делались рукой Сталина, на что указывает в первую очередь почерк. Поскольку эти четыре цвета использовались применительно ко всем случаям без какой-либо системы, складывается впечатление, что к тексту Сталин возвращался несколько раз на протяжении некоторого периода

10 *Марголит Е.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. М.: Мастерская «Сеанс», 2012. С. 361.

времени. Он перечитывал отдельные фрагменты, как видно по страницам с двумя-тремя цветами пометок. Это неоспоримо свидетельствует об особой значимости для него данной работы. Поражает также дотошность, с которой глава огромного государства отлавливал в тексте мелкие опечатки или пропущенные знаки препинания, для которых достаточно было бы внимания корректора. Сталинские правки киноповести «Падение Берлина» были сделаны перед ее публикацией в ноябрьском выпуске журнала «Знамя» за 1948 год (№ 11), членом редколлегии которого был в это время Павленко. Вероятно, та тщательность, с которой Сталин отнесся к ее редактуре, связана в том числе и с подготовкой показательного разгрома именно этого журнала буквально через месяц после публикации «Падения Берлина». В декабрьском Постановлении Оргбюро ЦК ВКП (б) «О журнале “Знамя”», в частности, говорилось:

> <...> ЦК ВКП(б) отмечает, что редакция журнала «Знамя» не справляется с возложенными на нее задачами и в своей работе допустила ряд серьезных ошибок. Редакция не извлекла надлежащих уроков из постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград». 2. В течение 1948 года журнал «Знамя» снизил идейно-художественное качество публикуемых материалов. В журнале напечатан ряд идейно-порочных и неполноценных в художественном отношении произведений. <...>. За последнее время журнал ухудшил работу с авторами. Поступающие рукописи редактируются неряшливо, публикуются в сыром, незавершенном виде[11].

Участие Сталина в подготовке ноябрьского номера, когда постановлением Оргбюро ЦК ВКП (б) от 4 октября уже было принято решение выработать проект специального постановления, посвященного журналу, говорит о том, что так был дан пример того, какие произведения должны печататься в центральных журналах и какой тщательной редактуре они должны подвергаться. На страницах киноповести нашлось место и отголоскам недавней — февральской — антиформалистической кампании с акцентом на ее музыкальные коллизии:

> Когда закончилось отделение и все вышли в буфет, Томашевич не отходил от Наташи, и Алексею, выпившему бутылку пива, не удалось вставить ни слова. Наташа и Томашевич говорили о Чайковском: — Это гений. От него пошли Дебюсси и Хиндемиты — сказал он.

11 Цит. по: История советской политической цензуры. Документы и комментарии / Сост. Т. Горяева (отв. сост. и рук. творч. коллектива) и др. М.: РОССПЭН, 1997. С. 94–97.

> Алексей покачал головой[12].
> Фраза Томашевича (между прочим, прекрасно политически подкованного комсорга завода) отмечена на полях жирным синим карандашом Сталина. Что могла означать эта пометка, судить трудно. В режиссерском сценарии Чиаурели, завизированном новоиспеченным Первым министром кинематографии СССР И.Г. Большаковым, та же фраза, но слегка подкорректированная, передана героине. Она произносит ее в ответ на замечание соседа по поводу исполненного на рояле Вальса из оперы «Елка» В.И. Ребикова (в сценарии автором популярной пьесы ошибочно назван Калинников). — Музыка написана под определенным влиянием Чайковского. — Чайковский — гений, от него пошли не только русские композиторы XX века, но и все Дебюсси и Хиндемиты[13].

Можно предположить, что русские композиторы были внесены в список последователей Чайковского в ответ на замечание Сталина.

Этот диалог, столь удачно интерпретировавший тезисы антиформалистической кампании в области музыки, все же на экран не попал. Выпал из киноповествования и другой музыкальный фрагмент — сцена в гостях у Сталина, где члены Политбюро должны были по зачину сталевара Иванова спеть хором (вернее «вокальным квинтетом в сопровождении симфонического оркестра»[14] при участии вождя, а также Молотова, Жданова и Берии) русскую народную песню. Эпизод, хорошо иллюстрирующий пропагандистские приемы «интимизации политического», был исключен уже после показа ленты членам Политбюро, то ли неудовлетворенными интерпретацией своих собственных образов на экране, то ли отреагировавшими на опасное экранное панибратство с могущественным хозяином этой вечеринки.

Кандидатура композитора: парадоксы выбора

Картина по первоначальным планам должна была сниматься на Тбилисской киностудии, художественным руководителем которой был тогда Чиаурели. Но в марте 1948 года ЦК Грузии обратилось к министру кинематографии СССР И.Г. Большакову с просьбой о переносе постановки на «Мосфильм» «ввиду сложности и общесоюзного

12 РГАЛИ, ф. 2199 (Павленко П.А.), оп. 1, ед. хр. 35. Л. 14.

13 Режиссерский сценарий Михаила Эдишеровича Чиаурели «Падение Берлина» (1-я серия), разработанный по одноименному литературному сценарию Петра Андреевича Павленко и Михаила Эдишеровича Чиаурели. 1948 // РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 2, ед. хр. 105. Л. 25.

14 Там же. Л. 39.



Ил. 6. Кадр из заключительной сцены фильма

значения темы», а также «занятости исключительно русских актеров»[15]. 19 марта Чиаурели с женой Верико Анджапаридзе, исполнительницей одной из ролей в будущем фильме, вылетел в Москву для работы над сценарием. Подготовительный период был назначен с середины июня до середины декабря 1948 года. Съемки планировались в течение всего 1949 года.

Масштабы двухсерийного батального полотна требовали особых финансовых вложений, на которые руководство в голодные послевоенные годы пошло без заметных ограничений. Исторический жанр современного по своему сюжету киноповествования предполагал повышенное внимание к деталям и точную их передачу. Между тем в фильме допущены вопиющие фальсификации всем известных реалий. Таковы, в частности, утверждение в титрах первой серии

15 Переписка с киностудией «Мосфильм» и сторонними организациями о кинофильме «Падение Берлина». О приобретении материалов, вещей импортных и отечественных, вооружения, техники, отправки имущества и актеров за границу. Об оплате актерам. Смета на производство фильма и др. 26 января 1948–25 апреля 1950 // РГАЛИ, ф. 2456 (Министерство кинематографии СССР), оп. 2, ед. хр. 74. Л. 8.

«Ни один немецкий самолет не прорвался к Москве», как если бы столица не пострадала от вражеских бомбежек, или прилет Сталина в только что взятый Берлин в конце второй серии. «Мифологичный» характер большинства военно-исторических лент этих лет и работ Чиаурели, в частности, неоднократно отмечался киноведами. Так, крупнейший историк советского кинематографа Евгений Марголит пишет:

> <...> К концу сталинского периода в кинематографе получают полное и окончательное завершение те тенденции, которые в первом приближении были оформлены десятилетием ранее, в конце 1930-х годов.Победа в Великой Отечественной войне рассматривается как реальное завершение «последней битвы», в результате которой враг рода человеческого повергнут, воцаряется идеальный миропорядок и соответственно завершается время. В этом смысле действительно универсальна мифологическая модель, выстроенная М. Чиаурели вместе с литератором Петром Павленко в послевоенном фильме «Клятва» (1946; Тбилисская киностудия) и нашедшая полное воплощение в «Падении Берлина» — еще и по этой причине, очевидно, «Падение Берлина» снято в цвете, в отличие от «Третьего удара» и «Сталинградской битвы». Действительное осуществление идеала возможно лишь после «последней битвы», поэтому предвоенная идиллия занимает в обоих фильмах Чиаурели и Павленко столь значительное место.
>
> Берлин здесь — в равной степени и конкретная столица враждебного государства, и имя мира зла. Гитлер же, в свою очередь, — и антагонист Сталина, и его комический двойник, особенно суетливый и напыщенный по контрасту с монументальным лаконичным Верховным главнокомандующим. И эта комическая, трикстерная суетливость, и неизменное в советских фильмах этого периода пребывание фюрера исключительно под землей рождает ассоциации с врагом рода человеческого в буквальном смысле — то есть с дьяволом. Тогда знаменитый по своему презрению к историческим фактам финал «Падения Берлина» может расцениваться как концептуально безупречный. Сокрушение Гитлера в его логове-бункере открывает путь к свободе из неволи узникам всех национальностей (причем, по логике повествования, и лагеря расположены тут же, в Берлине). Тем самым народы-страдальцы вознаграждены за свою праведность. Соответственно в этот момент с неба в белоснежных одеждах под приветственные клики спускается Сталин и возвещает о наступлении «мира во всем мире»[16].

16 *Марголит Е.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. С. 365–366.

Об этой своеобразной сказочно-фольклорной манере сталинианы режиссера с глубочайшей симпатией еще в 1941-м году писал С.М. Эйзенштейн, как бы благословляя режиссера на продолжение пути в том же удачно обретенном направлении:

> В «Великом зареве» Чиаурели показывает на экране образы Ленина и Сталина. Никто такими их не показывал.
> В них нет той документальной тщательности, что есть в других картинах и сценариях.
> В них гораздо больше от вольной кисти, чем в других фильмах.
> Но в них есть та особая жизнерадостность, оптимизм, заставляющие понять самое главное в образах этих двух великих людей — неразрывную спайку с народом, веселым и мудрым, чья гениальность была неисчерпаемой сокровищницей мудрости и опыта обоих гениев вашей революции[17].

И действительно, эпический сюжет «Падения Берлина», можно пересказать с позиций морфологии сказки В.Я. Проппа: русский богатырь, сраженный нечистой силой, пускается на поиски невесты, похищенной и заточенной в Кащеевом царстве. На этом пути он совершает невиданные подвиги с тем, чтобы победить мировое зло. Ему покровительствует святой старец, издалека следящий за его успехами. В финале он, внезапно явившись перед молодыми героями у врат разрушенного Кащеева царства, благословляет богатыря и невесту-красу, освобожденную от злых чар сгинувшего в своем бессилии Кащея. Вместе с ней к жизни пробуждаются и другие жертвы нечистой силы.

Подобные свойства киноповествования Чиаурели особенно пригодились в конце 1940-х для создания новой мифологии «сталинской победы». Однако весьма вольный по отношению к реальности «мифологизирующий» характер подачи событий режиссер пытался компенсировать достоверностью мелочей, которая должна была свидетельствовать о правде общего. Так, в первой половине сентябре 1948-го Чиаурели обратился к личному секретарю Сталина А.Н. Поскребышеву с просьбой осмотреть кабинет вождя для его наиболее точного воспроизведения на экране с объяснением: «В настоящее время я приступаю к большой ответственной работе — постановке “Падения Берлина”»[18].

17 *Эйзенштейн С.* Своеобразие мастера // Искусство кино. 1941. № 5. С. 35.
18 Цит. по: Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы / Сост. К. Андерсон, Л. Максименков. М.: РОССПЭН, 2005. С. 812.



Ил. 7. Пархоменко А.И. Эскиз декорации к фильму «Падение Берлина». Концлагерь. РНММ

К этому же времени относится, по-видимому, начало поисков композитора для будущей ленты. Сохранилось письмо от 21 октября, адресованное режиссером С.С. Прокофьеву:

> Невзирая на Вашу большую занятость работой над балетом и, кажется, над оперой, я был бы Вам очень признателен, если-бы Вы согласились написать музыку для фильма «ПАДЕНИЕ БЕРЛИНА», над которым я сейчас работаю. В случае Вашего принципиального согласия буду рад встретиться с Вами в ближайшее время. Уважающий Вас М. Чиаурели[19].

Судя по телеграмме, отправленной на Потылиху тогдашнему руководителю музыкального отдела «Мосфильма» композитору

19 Письмо Чиаурели Михаила Эдишеровича Прокофьеву С.С. от 21 октября 1948 // РГАЛИ, ф. 1929 (Прокофьев С.С.), оп. 1, ед. хр. 733. Л. 1.

Н.Н. Крюкову, Прокофьев всерьез обдумывал эту возможность: «Прошу направить в среду Николина гору ответственного товарища сообщить точное количество музыки точные сроки размер гонорара — Прокофьев»[20]. Сверху на почтовом бланке приписка: «2 сер[ии] 78 м». И ниже — «50.000»[21]. В дневниковой записи М.А. Мендельсон-Прокофьевой от 19 мая 1949 года с сожалением констатируется, что после тяжелой болезни, перенесенной в 1945 году, композитору запрещалось «брать для заработка дополнительную работу, в частности работу в кино. Темп и напряженность такой работы ему вредны. Из-за этого Сереже пришлось осенью отказаться от фильма "Падение Берлина" (режиссер Чиаурели)»[22].

Осенью 1948-го имя Чиаурели возникает на страницах Diary — ежедневника Шостаковича: запись от 1 октября 1948 года «В 11 Чиаурели» фиксирует встречу с ним. Однако в последующие месяцы там же неоднократно появляются записи о посещении «Мосфильма», связанные со съемками «Встречи на Эльбе» Г. Александрова и «Мичурина» И. Пырьева, а Чиаурели не упоминается.

Таким образом повод, по которому Чиаурели назначал встречу с Шостаковичем в начале октября 1948-го — в тот самый момент, когда он «приступил к большой ответственной работе» над постановкой «Падения Берлина», — неясен. Хотя предположить, что она состоялась именно по этой причине, резонно, и тогда это означает, что сначала выбор режиссера пал именно на него. Мог ли Шостакович отказаться от этого предложения из-за загруженности другими проектами? По-видимому, невзирая на особую важность этого госзаказа, мог, раз этой возможностью воспользовался Прокофьев. Все же отношения Чиаурели и Шостаковича возобновились, по-видимому, лишь в середине февраля 1949 года. В Diary за этот период имеются записи: 15 февраля — «В 12 Чиаурели», 19 февраля — «В 15 Чиаурели Мосфильм». Очевидно, именно в эти дни началась работа композитора над новым кинопроектом.

Обе кандидатуры, намеченные Чиаурели, — и Прокофьева, и Шостаковича — на фоне идеологических коллизий 1948 года представляются с современной точки зрения неожиданными. Очевидно, что каждый из участников сколь почетного столь и опасного для его

20 «Падение Берлина» — 1–2 серии. Композитор Шостакович Д.Д. // РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 5, ед. хр. 516. Л. 17а. Дата почтового отправления — 25 октября, сразу по получении письма.

21 Там же.

22 *Мендельсон-Прокофьева М.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967 / Подгот. текста, науч. коммент., указ., вступ. ст. Е.В. Кривцовой. М.: Композитор, 2012. С. 402.

руководителей проекта киносталинианы подбирался с особой тщательностью. Однако режиссер последовательно обращался к двум главным фигурантам знаменитого февральского постановления 1948-го, всего лишь за полгода до того назначенным главными виновниками «формализма» в советском музыкальном искусстве и продолжавшим оставаться таковыми в глазах общества. Клеймо «антинародных» композиторов не было снято ни с одного из его фигурантов. Это не помешало главному кинобиографу вождя обращаться к наиболее представительным из них с предложением принять участие в главном идеологическом проекте этого времени. Логика такого поворота представляется труднообъяснимой, как и во многих подобных ситуациях сталинской эпохи: лишь весной 1949 года по личному распоряжению Сталина сразу после его звонка композитору 16 марта произошла отмена приказа Главреперткома от 14 февраля 1948 года. Показательно, что именно 16 марта состоялся также выход на экраны фильма «Встреча на Эльбе» Г. Александрова с музыкой Шостаковича. А уже 20 марта композитор по личной просьбе вождя вылетает в составе советской делегации в Нью-Йорк представлять литературу и искусство СССР на Всеамериканский конгресс деятелей науки и культуры в защиту мира. В состав делегации вошли также его будущие соавторы — Петр Павленко и Михаил Чиаурели.

Очередная демонстрация того, что вождю лучше знать, кого казнить и кого миловать, не отменяла неизгладимого впечатления, произведенного февральским совещанием на всех участников показательного процесса. Память об этом событии осталась с ними на всю жизнь. Отмена приказа Главреперткома о запрете исполнений опальных авторов означала лишь то, что его адресатам была предоставлена возможность «отмаливать грехи» перед партией, правительством и всем советским народом своим ударным трудом на благо общества. И Шостакович в ближайшее время шаг за шагом осуществляет поставленную перед ним, как и перед его товарищами по искусству, задачу. Оратория «Песнь о лесах», написанная в 1949-м, фактически сыграла роль приношения к 70-летию Сталина, в оргкомитете подготовки которого композитор состоял в ноябре–декабре того же года. Весь 1949-й в значительной части оказался посвящен работе над двухсерийным «Падением Берлина», за парадным фасадом которой таилось сочинение композитором Четвертого струнного квартета. Создававшийся с мая по декабрь этот камерный опус был обнародован лишь после смерти Сталина — в 1953-м. С конца 1940-х все, что выходит из-под пера Шостаковича, начинает отчетливо подразделяться на высказывания «официальные» и сугубо личные, таящие в себе потенциал «эзопова

языка»[23]. Если Четвертый квартет относится явно ко второму типу сочинений этого времени, то музыка к «Падению Берлина» — ярчайший образец официозного искусства, созданного по всем канонам, предъявлявшимся к соцреализму его идеологами.

Партитура ударными темпами

Кандидатура Шостаковича была утверждена на Мосфильме 2 марта 1949 года[24]. Там только что завершилась его работа над фильмом «Встреча на Эльбе» Г. Александрова. В Diary 20 марта появляется запись «Берлин». А 22 марта Шостакович вылетает в США. На протяжении этих дней он будет постоянно общаться с Чиаурели, также включенным в состав советской делегации. Но оставалось ли время в плотном графике официального приема на обсуждение будущего фильма, неизвестно.

В Москву из США Шостакович возвратился 10 апреля. Предварительное соглашение киностудии с композитором на разработку экспликации музыки «Падения Берлина» было подписано 20-м апреля, хотя в это время Шостакович находился в Ленинграде. Согласно договору, аванс и гонорар за экспликацию суммарно составили 7.500 рублей[25].

Уже 25 апреля музыкальным отделом Мосфильма была принята экспликация музыки к 1-й серии, составленная Шостаковичем[26]. А 11 мая Шостакович написал заявление в дирекцию Ленфильма о расторжении договора на киноленту «Александр Попов» в связи с началом работы над «Падением Берлина»[27]. Подобное решение могло быть принято лишь по обоюдному согласию с руководством культурой.

Тем не менее сразу к написанию музыки Шостакович не приступил. Записные книжки композитора с мая по октябрь с удивительным постоянством фиксируют лишь результаты футбольных матчей и медицинские процедуры. С октября эти сведения

23 См.: *Раку М.* «Музыкальная пауза» середины пятидесятых: Шостакович и другие // Второй Всесоюзный съезд советских писателей (1954). Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы / Ред.-сост. В.Ю. Вьюгин. СПб.: ИРЛИ РАН (Пушкинский дом), 2018. С. 428–464.
24 См.: РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 5, ед. хр. 516. Л. 28.
25 См.: Там же
26 См.: Там же. Л. 30.
27 Договоры с авторами. Договор к/ст «Ленфильм» с Д.Д. Шостаковичем о сочинении музыки к фильму «Александр Попов» // ЦГАЛИ СПб, Р-257 (Ленфильм), оп. 17, д. 63. Л. 139. Сообщено А.Н. Крюковым.

начинают разнообразиться посещениями концертов, репетиций и встречами с коллегами. К этому времени была завершена «Песнь о лесах» и готовилась ее премьера. Автор текстов к ней Долматовский постоянно сотрудничал в эти годы с Шостаковичем. Возможно, его стихи к новому фильму уже были готовы или сочинялись в это время. Вторая половина октября была посвящена Шостаковичем поездкам в Закавказье (Баку, Ереван, Тбилиси). Чиаурели осенью тоже был в отъезде. От его имени выступала музыкальный редактор «Мосфильма» и, в частности, «Падения Берлина», Р.А. Лукина, с которой композитор должен был переговорить 22 сентября: «В 16 будет звонить Лукина» записано в этот день в Diary. Из Баку 13 октября Шостакович отправляет Лукиной телеграмму: «Телеграфьте пожалуйста когда ожидается возвращение Чиаурели Привет Шостакович»[28]. И на следующий день получает ответ: «Чиаурели Москве Сообщите Ваш срочный приезд Привет Лукина»[29].

Возвратившись в Москву 22 октября, Шостакович сразу же едет на Мосфильм. Несомненно целью поездки были вопросы, связанные с «Падением Берлина». Именно тогда началось плотное взаимодействие композитора с режиссером. Записи в Diary свидетельствуют о почти ежедневных встречах с ним, а также постоянных посещениях Мосфильма, которые продолжались до начала декабря и в последние дни года завершились приемкой фильма:

23.10.1949 В 12 в Мосфильм
24.10.1949 В 20 Мосфильм
28.10.1949 Вечером Чиаурели
29.10.1949 Вечером Чиаурели
02.11.1949 В 19 Мосфильм
06.11.1949 В 12 в Мосфильм
08.11.1949 В 20 Чиаурели
09.11.1949 В 11 в Мосфильм
20.11.1949 Вечером Чиаурели
23.11.1949 В 10 в Мосфильм
04.12.1949 В 13 Мосфильм
В 16 Мосфильм
24.12.1949 В 11 Худсовет в Мосфильме.

Эти записи подтверждают свидетельство Павленко о том, что музыка к фильму была написана Шостаковичем «положительно

28 РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 5, ед. хр. 516. Л. 16.
29 Там же. Л. 17.

в несколько дней»[30]. Мы не знаем, какого именно числа Шостакович приступил к этой работе, но около половины фрагментов из будущей партитуры были сданы им 9 ноября, о чем свидетельствует акт музыкальной редакции Мосфильма о приемке материалов:

> Прослушаны и одобрены эпизоды:
> Детская песенка
> Река (после клуба)
> Сад — утро
> Степь и начало войны
> Немецкий марш
> Одер наступление
> Зееловские высоты
> Аэродром
> Эпилог[31].

В чистовой партитуре записано 16 номеров, пронумерованных как 18 — отсутствуют № 10 и № 14. Все они не озаглавлены, за исключением № 3 «Финал». Заголовки почти не отражены в эскизах. Однако Шостакович и сам с небольшими вариантами иногда использовал их для ориентации. Так, сделанные им для непонятной цели выписки тем из нескольких своих фильмов конца 1940-х — начала 1950-х в некоторых случаях эти заголовки содержат[32]. Там же слева от нотных строчек иногда указаны инструменты. По-видимому, уже после выхода «Падения Берлина» на экраны композитор составил список всех 16 номеров с заголовками, как представляется, для того, чтобы собрать у себя их разрозненные экземпляры: судя по его пометам около названий номеров, они указывают на лиц, у которых в это время находились в работе их ноты[33]. Этот источник, который дальше мы будем называть Списком Шостаковича, пригодится нам для атрибуции фрагментов музыки к фильму.

Период от просмотра снятого материала до показа фильма на худсовете составил в общей сложности 2 месяца. За это время, кроме написания музыки, состоялась ее запись и был осуществлен звуковой монтаж ленты. Оркестром Министерства кинематографии СССР

30 РГАЛИ, ф. 2199 (Павленко П.А.), оп. 1, ед. хр. 170. Л. 1 об.
31 РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 5, ед. хр. 516. Л. 1.
32 «Молодая гвардия», «Пирогов», «Мичурин», «Падение Берлина». Музыка к фильмам. Выписки музыкальных тем.[1947–1949] // РГАЛИ, ф. 2048, оп. 3, ед. хр. 35, 2 л.
33 *Шостакович Д.* Список номеров из музыки к кинофильму «Падение Берлина». Автограф [Б.д.] // РНММ, ф. 32 (Шостакович Д.Д.), № 1956, 1 л.

на записи руководил А.В. Гаук. Его имя стоит в начальных титрах, а в чистовой рукописи партитуры[34], по которой, по-видимому, он дирижировал, встречается подпись простым карандашом «АГ» (как например, на л. 11 и л. 17), которая обычно «визировала» сделанную купюру текста. Однако на первом листе № 8[35] («Степь и начало войны», как значится в акте приемки, — одном из наиболее масштабных и драматичных музыкальных эпизодов фильма, когда герои в момент любовного объяснения настигнуты военной грозой), стоит подпись дирижера тогдашнего Оркестра Управления по производству фильмов «Г.С. Гамбург» и ремарка «Озвучен», датированная 29-м января 1950-го года. Возможно, речь шла о переозвучке неудачно записанного эпизода, поскольку премьера фильма состоялась неделей ранее. Понятно, что в титрах имя Гамбурга не могло появиться. А вот другие участники записи фонограммы — Государственный хор СССР, возглавлявшийся А.В. Свешниковым (дирижер В.Г. Захаров) и Государственный народный хор и русский народный оркестр им. М.Е. Пятницкого (руководитель хора и дирижер П.М. Кузьмин, дирижер оркестра народных инструментов В.В. Хватов) — в титрах не указаны, по-видимому, из-за «многонаселенности» ленты[36].

30 декабря 1949 года согласно Заключению Художественного совета Министерства кинематографии СССР фильм был рекомендован к выпуску на экран. Отдельно была отмечена «хорошая, выразительная музыка» к фильму Д. Шостаковича[37]. В списке сочинений Шостаковича музыка получила опус 82.

Отметим, что за несколько дней до этого Указом Президиума Верховного совета от 21 декабря 1949 года Шостакович был введен в Оргкомитет празднования 70-летия Сталина, став там единственным представителем от композиторского сообщества, что в обход итогов антиформалистической кампании 1948 года автоматически закрепляло за ним статус «первого» из советских композиторов. Законно предположить, что если бы Прокофьев по состоянию здоровья не отказался принять участие в «кинооде» Сталину, то этой чести должен был бы удостоиться он.

34 *Шостакович Д.* Чистовая партитура и эскизы музыки к фильму «Падение Берлина» // РНММ, ф. 32 (Шостакович Д.Д.), № 66. Л. 1–72 об.
35 Там же. Л. 26.
36 См.: РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 5, ед. хр. 516. Л. 7.
37 Материалы по режиссерскому сценарию Михаила Эдишеровича Чиаурели «Падение Берлина», разработанному сценарию Петра Андреевича Павленко и Михаила Эдишеровича Чиаурели. (Заключения по режиссерскому сценарию и материалу фильма Министерства кинематографии СССР) // РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 2, ед. хр. 107. Л. 11.

«Сухой остаток» верховной редактуры

Перескажем вкратце содержание обеих серий таким, каким оно сложилось в результате многочисленных исправлений, продолжавшихся вплоть до выпуска «Падения Берлина» на большой экран: от редактуры Сталиным киноповести Павленко до просмотра фильма членами Политбюро.

Вопреки окончательному названию ленты, определенно заявляющей военно-историческую тему, адресующую к последним дням завершившейся недавно Великой Отечественной войны, картина начинается задолго до них — в мирной предвоенной обстановке.

Содержание 1-й серии.

Пионеры небольшого рабочего поселка на юго-западе России собираются на экскурсию на металлургический завод. На заводе их учительница Наташа Румянцева (М. Ковалева) знакомится с передовиком сталеваром Алексеем Ивановым (Б. Андреев). Коллектив завода награждают за успехи. Директор Хмельницкий (Н. Боголюбов) поручает Наташе сделать вечером в клубе доклад об Иванове, поставившем очередной профессиональный рекорд. Девушка приходит к матери Алексея (С. Гиацинтова) для сбора материалов о нем. Вечером в клубе на фоне портрета Сталина девушка делает доклад об ударнике Иванове. Ее речь заканчивается благодарностью вождю, которого она мечтала бы увидеть воочию, но «увидеть которого невозможно», как признается она аудитории. Алексей и Наташа знакомятся. По дороге домой девушка читает парню стихи Пушкина и Маяковского. Рабочий стесняется своей необразованности, но приглашает девушку на концерт.

Вечером в клубе звучат Скрябин и Чайковский в исполнении артистов художественной самодеятельности. Наташа поглощена этой музыкой, но Алексею такое искусство неблизко. В смятении он покидает зал, пытаясь наедине с природой разобраться в своих чувствах.

Чувствуя недостаток своих знаний, Алексей приходит к директору завода с просьбой отправить его на учебу. Но тот сообщает ему, что передовика вызывают на аудиенцию к самому Сталину. Иванов пытается отказаться: «Даже представить себе не могу. Ну как я говорить-то буду с ним?». В ответ же слышит: «Говорить ему надо! Алеша, с тобой будут говорить. Ты только слушай, да ума набирайся».

Сталин (М. Геловани) в саду окапывает деревья. К нему приводят Алексея. Тот от смущения путает имя-отчество вождя — «Здравствуйте, Виссарион Иванович». Вождь с улыбкой ему представляется. Начатая беседа продолжается за кадром.

По возвращении домой Алексей рассказывает Наташе о своем разговоре со Сталиным и о том, как поведал вождю о своей любви к Наташе: — А он что? — Ничего, — говорит, — не пугайтесь стихов. Любите ее, и она вас любить будет. — Выдумываешь ты всё. Ни за что не поверю! — Ей богу, так и сказал. А если, — говорит, — она вас любить не будет, вот тогда мне напишете.

Любовная сцена обрывается нашествием немецких захватчиков. Начинается война. Летят самолеты, падают бомбы, едут мотоциклисты. Алексей контужен взрывной волной.

Через три месяца Алексей, наконец, приходит в сознание в госпитале. Его товарищ по работе Костя Зайченко (Ю. Тимошенко) приходит, чтобы позвать эвакуироваться в тыл — на завод. Он рассказывает, что немцы под Москвой, однако Сталин не покинул столицу. Алексей, узнав о том, что Наташу увели в германский плен, рвется на фронт.

Совещание в кремлевском кабинете Сталина о положении на фронтах. Он решает провести военный парад на Красной площади в честь очередной годовщины Октябрьской революции.

Среди бойцов, идущих с парада прямо на фронт, Алексей Иванов.

В Берлине перед приемом иностранных послов фюрером по поводу победы над Москвой трансляцию парада слушает по радио Геринг (Я. Верих). Гитлер (В. Савельев) принимает поздравления дипломатов разных стран. Фюрер демонстрирует им процессию проходящих по улицам Берлина пленных советских «рабов», среди которых Наташа. Она не верит в падение Москвы. Немецкий генерал сообщает Гитлеру о реальном положении под Москвой и невозможности в ближайшее время взять ее.

Эпизоды битвы за советскую столицу. Титры: «Ни один немецкий захватчик не прошёл к Москве».

В Берлине Гитлер беснуется при известии о поражении немецких войск: «Это зима задержала меня, а не русские». Военачальники предупреждают его о том, что победить Россию невозможно. Взбешенный фюрер принимает на себя обязанности главнокомандующего. В речи, обращенной к генералитету, он перечисляет все мировые правительства и финансовые круги, на которые он рассчитывает, включая «мнимых союзников СССР» — США и Великобританию. Своей следующей целью он называет Сталинград: «Я возьму Россию в гигантские клещи». Геринг рассказывает ему о своей предстоящей встрече с представителем бизнес-элиты Англии, тесно связанным с ее правительственными кругами. Гитлер одобряет его.

В своем огромном замке Геринг показывает английскому гостю богатейшую коллекцию экспроприированных ценностей из музеев Европы и оккупированных территорий СССР. Он просит о поставках хрома и вольфрама, необходимых для производства танков и уверяет в грядущей победе под Сталинградом при условии экономической помощи Запада. Эта помощь ему обещана.

Маршал Чуйков (Б. Тенин) награждает гвардии сержанта Алексея Иванова орденом за подвиг в боях под Сталинградом. Алексей обращается к нему с вопросом: — Товарищ командующий, разрешите обратиться. <...> Слух есть: товарищ Сталин приехал, здесь находится. — А разве было такое время, когда мы воевали без Сталина? Сталин всегда с нами.

Сталин в Кремле обсуждает со «всесоюзным старостой» Калининым (Г. Белов) победу под Сталинградом: «За последние тридцать лет Германия дважды оказалась битой. И неслучайно».

Проходит время. Советские войска возвращаются к западным границам. Алексей Иванов с товарищами освобождает родной поселок. Кругом пепелище и развалины. Алексей обещает пленному фашисту, что разрушит его дом в Берлине, как тот разрушил его. Советская армия уверенно продвигается на запад.

Ялтинская конференция. Американцы и англичане колеблются в вопросе открытия Второго фронта. Особенно неуступчив Черчилль (В. Станицын). Советское командование предъявляет свои доводы. Главы трех делегаций обсуждают исход войны.

Содержание 2-й серии.
Заседание генерального штаба в Кремле о планах взятия Берлина — «последнего сражения».

Бойцы на передних рубежах ожидают сигнала наступления на Берлин. Друг Алексея Иванова Костя Зайченко рассказывает о своей мечте после войны стать оперным певцом и напевает романс Чайковского. Звучит приказ о начале битвы. Начинается атака.

Гитлер в бункере с ужасом встречает новые сообщения с передовой. Геббельс (Н. Петрункин) рапортует о разногласиях между английским и американским командованием. Это дарит фюреру надежду.

Алексей Иванов поднимает бойцов в атаку: «Вперед на Берлин!». Немецкий офицер, взятый в плен, сообщает, что Гитлер отдал приказ удерживать русских от взятия Берлина до подхода американской армии. Сталин в Кремле отдает приказ взять немецкую столицу в кольцо.

При приближении советских войск фашисты пытаются уничтожить узников концлагеря, среди которых Наташа. Алексей безуспешно ищет ее в толпе освобожденных.

В ставке Гитлера слышны звуки авиационного налета, он вынужден спуститься в бункер, но уверяет своих военачальников в грядущей победе, которая будет достигнута с помощью раздора между западными союзниками Сталина.

Геббельс выступает по радио с победоносной речью. Скептически комментируя его речь в своем замке, Геринг руководит отправкой своей коллекции и готовится к бегству.

Гитлер получает ультиматум Геринга с требованием передать ему верховную власть, что вызывает его бессильное бешенство.

Советские части соединяются, завершив полное окружение Берлина.

Гитлер в бункере узнает о попытке Гиммлера заключить мир с американцами на любых условиях. Раздавленный изменой своих ближайших соратников Гитлер решает покончить с собой. Ева Браун (М. Новакова) просит его заключить брак с ней до того, как придется погибнуть.

Советские войска в Берлине. Гитлеру докладывают о боях в метро. Он приказывает затопить подземные станции, невзирая на то, что там находятся немецкие раненые и мирные жители.

Гитлер венчается на фоне разрывов снарядов и звуков бомбежки.

Покинувшая бункер секретарша Гитлера (В. Анджапаридзе) на улице находит мертвым сына и проклинает своего бывшего идола.

Гитлер объявляет гостям о желании покончить с собой. Брачующимся передают капсулы с ядом. Ева опробует одну из них на любимой собаке. Средство оказывается надежным.

В штаб Чуйкова является начальник генерального штаба сухопутных сил генерал Кребс (В. Кенигсон) с сообщением от Гиммлера о самоубийстве фюрера. Информация передана Сталину. Тот требует от немецкой стороны полной и безоговорочной капитуляции. Кребс сожалеет об отсутствии у него таких полномочий.

Советские войска подошли к рейхстагу. Получен приказ о его взятии. Честь водрузить знамя над Берлином доверена сержанту Егорову, младшему сержанту Кантарии и старшему сержанту Алексею Иванову.

Немцы отчаянно сопротивляются. На ступенях рейхстага гибнет Костя Зайченко. Умирая, он просит подоспевшего бойца Юсуфа (согласно начальным титрам он Юсупов) повесить на куполе обагренный его кровью платок.

Егоров и Кантария водружают знамя на куполе рейхстага. Алексей Иванов прикрывает их подъем. Юсуф гибнет при попытке выполнить наказ Зайченко.

На площади перед рейхстагом танцуют и поют советские бойцы.

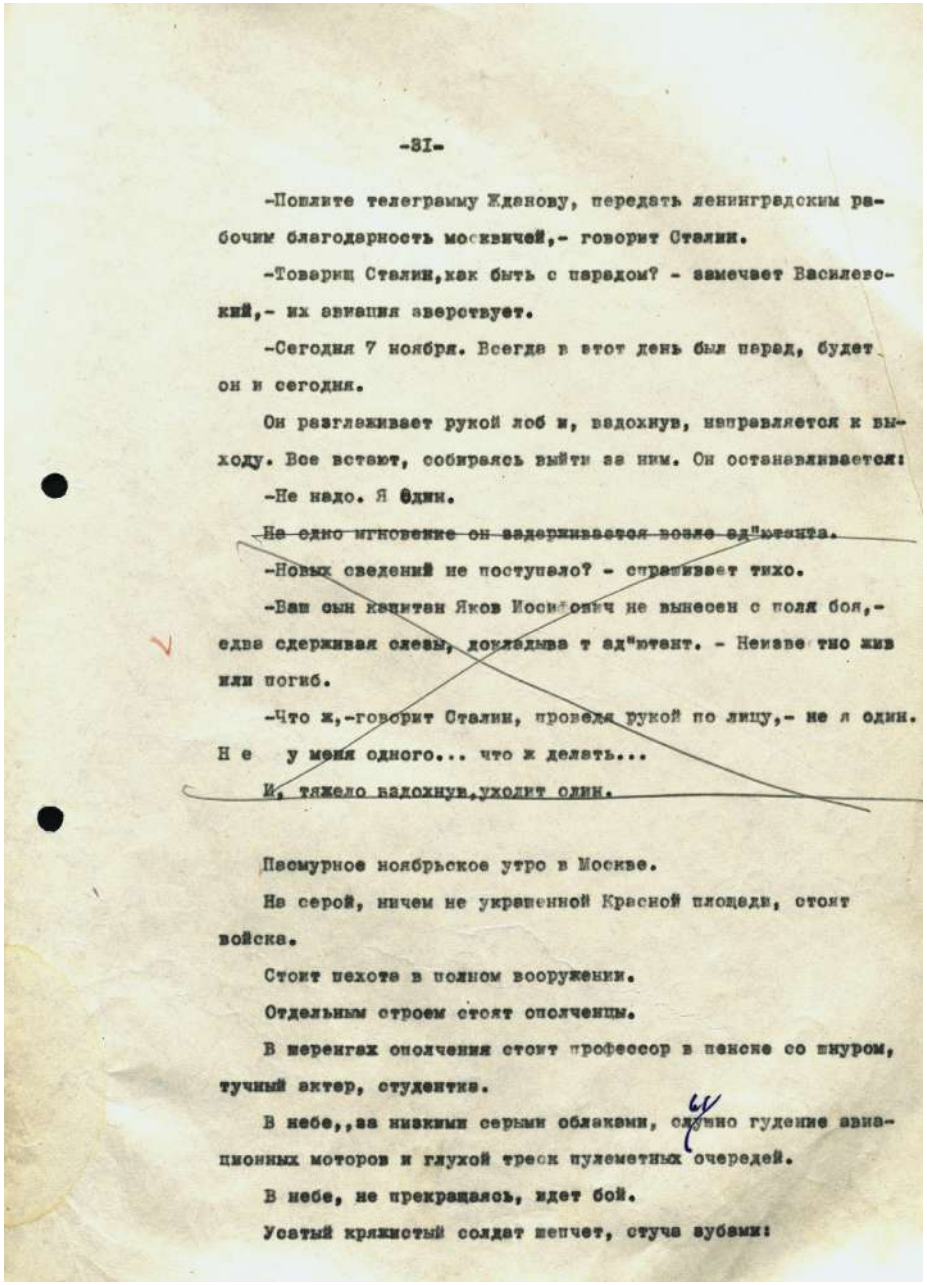
В небе над Берлином появляется эскадрилья, доставившая Сталина. Генералиссимус благодарит Чуйкова, Конева и Рокоссовского за операцию по окружению Берлина. Он обращается с речью к народу. В толпе встречаются Наташа и Алексей. Они приближаются к вождю. Наташа просит разрешения поцеловать его за все, что он сделал для них и для всего советского народа. Представители разных стран приветствуют своего освободителя.

Несколько эпизодов, включая несколько важных для «утепления» образа Сталина (застолье у него дома и вся линия с попавшим в плен сыном Яковом), не вошли в фильм. Что-то, как сюжет с сыном, было вычеркнуто самим вождем еще в киноповести, что-что, как сцена застолья, исключено уже после показа материала членам Политбюро.

О том, что на поздних стадиях было купированы или изменены некоторые музыкальные фрагменты, свидетельствует музыкальная экспликация фильма, где они еще сохранялись[38]. В основном сокращения и переработки затронули первую серию:

3. Кабинет Хмельницького <так!> и Заводской двор. Симфония торжества и радости труда. Сим. Орк. Секунды — 2,4.
4. Улица и дом Иванова. Детский хор.— 20 сек.
5. Комната Наташи. Импровизация Томашевича.— 0,40.

38 РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 5, ед. хр. 516. Л. 10–13.



-3I-

-Пошлите телеграмму Жданову, передать ленинградским рабочим благодарность москвичей,- говорит Сталин.

-Товарищ Сталин,как быть с парадом? - замечает Василевский,- их авиация зверествует.

-Сегодня 7 ноября. Всегда в этот день был парад, будет он и сегодня.

Он разглаживает рукой лоб и, вздохнув, направляется к выходу. Все встают, собираясь выйти за ним. Он останавливается:

-Не надо. Я один.

~~-Не одно мгновение он задерживается возле ад"ютанта.~~

-Новых сведений не поступало? - спрашивает тихо.

-Ваш сын капитан Яков Иосифович не вынесен с поля боя,- едва сдерживая слезы, докладывает ад"ютант. - Неизвестно жив или погиб.

-Что ж,-говорит Сталин, проведя рукой по лицу,- не я один. Не у меня одного... что ж делать...

И, тяжело вздохнув,уходит один.

Пасмурное ноябрьское утро в Москве.

На серой, ничем не украшенной Красной площади, стоят войска.

Стоит пехота в полном вооружении.

Отдельным строем стоят ополченцы.

В шеренгах ополчения стоит профессор в пенсне со шнуром, тучный актер, студентка.

В небе,,за низкими серыми облаками, слышно гудение авиационных моторов и глухой треск пулеметных очередей.

В небе, не прекращаясь, идет бой.

Усатый крякистый солдат шепчет, стуча зубами:

Ил. 8. Фрагмент машинописи редакторского экземпляра киноповести «Падение Берлина» с правкой Сталина

6. Улица и дом Наташи. «Понапрасно <так!> мальчик ходишь» Тенор.— 0,30.
7. Заводской клуб. «Елка». Калинникова. Пианист солист.— 1, 52.
8. «Ночь» Чайковского в исполнении тенора Зайцева <так!>, под аккомпанемент рояли <так!>, постепенно вступает оркестр и переходит в песню Алексея. Это должна быть единая тема, объединяющая три эпизода. Сим. Орк, тенор, Баритон, пианист.— 3, 5.
9. Сад тов. Сталина. Сим. Орк. Исп. Лирическую музыку на тему «Утро». Сим. Орк.— 3, 30[39].

Во 2-й серии в сравнении с музыкальной экспликацией был купирован лишь один музыкальный фрагмент:

30. Крыша рейхстага. Песнь Алексея. 40 с.[40]

Судя по всему, Шостакович не успел написать музыку к этим эпизодам, избежав бесполезной работы. По крайней мере в чистовой партитуре и сохранившихся эскизах соответствующие фрагменты отсутствуют или же не могут быть атрибутированы. Так, вместо «симфонии торжества и радости труда» в сцене на заводе звучит краткая фраза военного марша. Между тем в эскизах есть неоконченный набросок маршевой четырехдольной (размер не проставлен) мелодии в F-dur (16 тактов), песенно-гимнический мотив которого в кадансах явно адресует к знаменитой песне Шостаковича из кинофильма «Встречный»[41]. Шостакович неоднократно цитировал эту мелодию в своих сочинениях. Подобного рода автоцитата была вполне возможна и в «Падении Берлина», коль скоро в фильме был использован другой «хит» Шостаковича — «тема нашествия». Правда, композитор в обоих случаях попытался в эскизах найти интонационные варианты этих мелодических прототипов[42].

Фортепианное соло на концерте в клубе в исполнении Томашевича не исключено, а заменено: салонный Вальс из «Елки» Ребикова (перепутанного с Калинниковым в экспликации) — на несравненно более глубокий по тону и драматичный Этюд соч. 2 № 1 Скрябина. Изначально намеченный в качестве цитаты романс Чайковского «Средь шумного бала» на слова А.К. Толстого был заменен на «Ночь» («Отчего я люблю тебя, светлая ночь») соч. 60 № 9 на слова

39 РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 5, ед. хр. 516. Л. 10–11.
40 Там же. Л. 11.
41 *Шостакович Д.* Чистовая партитура и эскизы музыки к фильму «Падение Берлина» // РНММ, ф. 32 (Шостакович Д.Д.), № 266. Л. 21.
42 Там же. Л. 21 и 22.

Я. Полонского[43] по требованию сценарно-постановочного отдела как уже использованный в фильме «Сельская учительница» (1947). Романс сменяется симфоническим интермеццо, а песня Алексея «Эх ты, Ваня» вообще не появляется в материалах к фильму, хотя в сценарии ей предназначалась роль своего рода лейтмотива, сопровождавшего героя. Редакторская пометка Сталина, отмечающая ее первое появление на полях киноповести[44], возможно, объясняет ее полное исчезновение (в том числе и в сцене на крыше рейхстага из 2-й серии).

Заявленный в экспликации симфонический фрагмент «Утро» в саду у Сталина заменен на хор a cappella, основанный на интонациях песни о Сталине, звучащей на начальных титрах.

В результате кинолента содержит около 30 музыкальных включений. Их общее звучание составляет около 50 минут при общем хронометраже картины два с половиной часа. Сюда входит как музыка самого Шостаковича, так и цитаты, необходимые для иллюстрации действия. В чистовой рукописи партитуры «Падения Берлина» порядок номеров не соответствует фонограмме. Начальные титры фильма сопровождает № 15, чья музыка в ряде эпизодов представляет собой инструментальное изложение хоровой песни «Сталину слава!» (которая в № 3 партитуры озаглавлена как «Финал»), предваряемой фанфарами медной группы (C-dur). Поскольку в автографе это один из последних фрагментов, то возможны два предположения: или Шостакович писал материалы к началу и завершению фильма в самом конце работы, или же на одном из этапов работы этому фрагменту была отведена роль вступления. Эскизы же могут свидетельствовать о ходе сочинения лишь в отдельных случаях — авторская пагинация в них отсутствует, архивная же могла сложиться хаотично, как это случалось с рукописями Шостаковича[45]. В «Падении Берлина» это сказалось на дублировке пагинации листов: партитура и корпус эскизов помечены хранителями одними и теми же номерами листов, что составляет некоторую проблему для их описания.

Как уже было сказано, В автографе партитуры № 3 — единственный номер, имеющий заголовок: «Финал» (также значится в Списке Шостаковича). Далее заголовки номеров по Списку Шостаковича мы будем приводить в скобках.

43 РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 2, ед. хр. 107. Л. 2.
44 РГАЛИ, ф. 2199 (Павленко П.А.), оп. 1, ед. хр. 35. Л. 15.
45 Курьезный образец такой путаницы дают, например, рукописные материалы Восьмого квартета, текст которого практически был записан автором подряд без изменений и изъятий, но разложен при архивном описании с нарушением порядка листов.

Последуем за фонограммой фильма, чтобы понять, как сложилась в окончательном виде музыкальная драматургия картины.

Саундтрек «Падения Берлина»: монтажные метаморфозы

Начальные титры фильма сопровождает № 15 (по Списку Шостаковича — «Увертюра»). Его музыка в ряде эпизодов представляет собой инструментальное изложение хоровой песни № 3 («Сталину слава!»), предваряемой фанфарами медной группы (C-dur).

С началом игровых кадров за музыкой титров сразу же следует № 5 партитуры — песня пионеров «Хороший день» («Детский хор»). Ее первый куплет звучит, когда дети собирают на поле букет для своей учительницы, второй — на панораме завода, куда они пришли с экскурсией. Сцена вырастает в продолжительный (около трех минут) музыкальный фрагмент. Следующее включение музыки — лирическое интермеццо № 6, сопровождающее мучительные размышления Алексея о своей любви («Река»). Сцена встречи Алексея и Сталина проходит на закадровом фоне вокализа хора a cappella № 7 («Сад»).

Предвоенное «предисловие» к основному повествованию завершает сцена в полях, когда Алексей рассказывает Наташе о своей встрече со Сталиным и признается в любви. Она сопровождается звучащими издалека женскими фольклорными «страданиями» под гармошечный перебор. Любовное объяснение подхватывается ликующей музыкой № 8, которая на кульминации внезапно перерождается в картину наступления немецких захватчиков («Степь»). Использование уже выработанных в словаре Шостаковича иллюстративных приемов (маршевая ритмика, подчеркнутая ударными, интонационная опора на уменьшенные интервалы) для этого программного сюжета его симфонической музыки способствует логичному переходу к автоцитированию: монтажный стык от сцены, в которой герои теряют друг друга в момент обстрела их поселка, к обобщающим кадрам бесчинствующего зла, надвинувшегося на страну, сопровождает почти плакатное высказывание: звучит знаменитый «эпизод нашествия» из Седьмой симфонии. Если вспомнить крайне раздраженную реакцию ее автора на использование этого материала в аналогичной ситуации в фильме И. Пырьева «Секретарь райкома» (1942, композитор Б. Вольский), то придется и в «Падении Берлина» с большой долей вероятности переложить ответственность за это решение на режиссера. Титры «Прошло три месяца», возникающие в этом фрагменте, подводят повествование к сценам битвы за Москву, где будет вновь востребован тематизм «эпизода

нашествия». Между тем в эскизах к фильму зафиксирован фрагмент четырехдольной маршеобразной музыки в Fis-dur, который является явным вариантом знаменитой темы из 7-й симфонии и, вероятно, был предложен композитором вместо нее[46].

В сцене Гитлера с послами зарубежных стран — в момент появления фюрера в зале приемов и во время демонстрации его гостям процессии «советских рабов» на улицах Берлина — дважды звучит зловещий № 9 («Немецкий марш»).

В сценах разгрома фашистов под Москвой сталкиваются тема нашествия и темы, символизирующие сопротивление советской армии, которые в соответствии с построением зрительного ряда постепенно оттесняют и окончательно подавляют «враждебный контрапункт». И если «тема нашествия» несомненно воспроизводится в этой записи по партитуре Седьмой симфонии, то темы, противостоящие ей, — это отдельные фрагменты № 13, который в полном виде в фонограмме фильма представлен в сцене штурма Зееловских высот.

Типичная для Шостаковича трагическая патетика становится основанием для самого развернутого музыкального эпизода 1-й серии — сцены возвращения Алексея на руины родного дома: № 11 («Поселок»). Если наиболее длительные включения сводились до этого к одной-полутора минутам (за исключением музыки на титрах, протяженность которой около двух минут), то этот звучит почти две с половиной минуты, обозначая трагическую кульминацию всей первой части, содержанием которой становится личная драма главного героя — гибель близких и потеря любимой девушки, угнанной в плен, отождествляющаяся с судьбой всего народа. Сцена завершается словесным поединком Алексея с пленным офицером, которую венчает полет советской авиации на Запад — краткое триумфальное послесловие к его клятве войти в Берлин. В Списке Шостаковича этот № 12 партитуры озаглавлен как «Конец 1-й серии». Однако, как уже говорилось, в фильме первая серия завершается без музыки — не драматургической и психологической кульминацией, а идеологическим акцентом: встречей глав союзнических держав на Ялтинской конференции.

Вторая серия картины открывается новым музыкальным вступлением, сопровождающим титры,— № 16 («Увертюра»). Выразительная тема, хотя и не является цитатой, явно отсылает ко Второй «Богатырской» симфонии А.П. Бородина и одновременно — к припеву эмблематичной народной «Дубинушки», становясь как бы музыкальным парафразом на тему литературной классики: знаменитого

46 РНММ, ф. 32 (Шостакович Д.Д.), № 266. Л. 21.

толстовского речения из «Войны и мира» о «дубине народной войны», обрушившейся на захватчиков. Эта ма́стерская контаминация — одна из немногих оригинальных находок Шостаковича в партитуре «Падения Берлина».

Другое обращение к русской классике — на этот раз уже в виде прямой цитаты — возникает в сцене ожидания сигнала атаки на Берлин. Тема романса Чайковского «Отчего я люблю тебя, светлая ночь», звучавшая в первой серии, и вновь исполняемая тенором как воспоминание о мирной жизни и мечта о будущем, без паузы переходит в № 1 («Одер») — сцену наступления на Берлин.

В фонограмме фильма № 13 («Зееловские высоты») — сцена решающего штурма, открывшего дорогу на Берлин. Фрагмент начинается с той же темы, что и музыка титров второй серии. Развитие этого материала приводит на кульминации к включению в оркестровую партитуру развернутых эпизодов фортепианного дуэта, предвосхищающего использование фортепианного тембра в сцене «Штурм Красной горки» в другой совместной работе Чиаурели и Шостаковича — будущем фильме киносталинианы «Незабываемый 1919-й». В чистовом автографе партитуры на обложке этого номера выписана странная карандашная ремарка «борьба за хлеб» и указан хронометраж «3’25» (то и другое рукой композитора), и далее карандашные разметки отражают раскадровку некоего кинематографического эпизода. Ни то, ни другое не имеет отношения к «Падению Берлина». Вероятно, эту музыку Шостакович хотел использовать в каком-то кинопроекте более позднего времени, когда с наступлением эпохи «оттепели» фильм, для которого первоначально была написана эта музыка, был снят с проката. Наиболее возможной кандидатурой такого рода представляется «Первый эшелон» («Целина», 1955), но это остается лишь предположением. Все же показательно для характеристики нравственной атмосферы времени и характеристики достигнутой степени творческого цинизма, что разительное изменение содержания сцены не помешало композитору запланировать использование музыки «боевого подъема» в качестве иллюстрации мирного «трудового подъема». Это заставляет призадуматься и о семантических границах такого рода музыки, наделенной общими приметами «пафоса».

Продолжение этого эпизода (после перебивки кадрами из сталинского кабинета в Кремле) иллюстрируется материалом из № 12 (от т. 3), который звучал в конце 1-й серии фильма, что создает логическую цепочку сюжетных подобий: демонстрацию того, как Красная армия неуклонно приближается к последнему победному бою. Под отсутствующим в авторской партитуре и Списке Шостаковича № 14, очевидно, подразумевалась хоровая песня, фоном звучавшая в сцене освобождения концлагеря советскими войсками («Кончились черные годы»). В эскизах ее наброски со стихотворной подтекстовкой

встречаются дважды — вероятно, в отличие от детского хора «Хороший день» (издававшейся отдельно чаще, чем какой-либо другой фрагмент музыки к «Падению Берлина»), Шостакович рассматривал этот материал как чисто служебный, недостойный самостоятельного использования. В фильме же песня практически не слышна — поздно выведена и быстро микширована.

Прорыв немецкой обороны советской танковой атакой «подтекстован» бравурным фрагментом из № 13 (ц. 28–32), ярко заявленным фортепианным тембром, а в кадрах завершения операции по окружению Берлина вновь цитируется материал из № 12 (от т. 2) с победной темой у труб. Братание советских солдат соединившихся фронтов проходит под новое включение фрагмента из № 13 (ц. 18–22).

Следующий за этой сценой краткий музыкальный фрагмент фортепианного соло (ц. 25–27) на титрах о соединении фронтов при монтаже грубо оборван. Участие в проекте такого многоопытного звукорежиссера, как пианист и композитор Борис Вольский (он сотрудничал с Эйзенштейном при создании его наиболее музыкально значительных работ), заставляет предположить, что подобные огрехи стали результатом режиссерского давления. Как сценарий, так и саундтрек, постоянно подвергались требованиям сокращения не только цензурного и содержательного толка, но и вызванным необходимостью втиснуть многоплановые события в требуемый хронометраж двух серий (что отражают и архивные документы). В целом же музыкальный монтаж часто оказывается неудовлетворительным — очевидно, что изначально заявленные эпические масштабы сюжета, потребовавшие постоянных сокращений, «ужимались» наспех с преимущественным вниманием к видеоряду, зачастую игнорируя требования завершенности музыкальной мысли.

Значительным моментом в киноповествовании стал фрагмент с венчанием Гитлера и Евы Браун. Музыкальный контрапункт сыграл здесь важную роль: на тему знаменитого «Свадебного марша» Мендельсона, который включается трижды, образуя почти трехминутный эпизод, накладываются и сцены гибели берлинцев в метро, затопленном по приказу Гитлера, и картины разрушения города, когда над трупом сына секретарша некогда боготворимого ею фюрера посылает проклятия в его адрес, и сама абсурдная церемония предсмертной свадьбы. Необъяснимым, однако, выглядит в этом контексте использование музыки «еврейского» автора, а не свадебного марша из «Лоэнгрина» Вагнера, который был заявлен в музыкальной экспликации[47], но по какой-то причине заменен. Эта почти анекдотическая замена, скорее всего, продиктована уступкой массовому вкусу советской аудитории конца 1940-х, для которой свадебная церемония ассоциировалась именно с сочинением Мендельсона. Музыкальной кульминацией всего эпизода становится трагическая сцена затопления метро, построенная на стремительном движении гаммообразных пассажей струнных, прерываемых хлесткими аккордами духовой группы (№ 2, «Метро» по Списку Шостаковича).

47 РГАЛИ, ф. 2453 (Мосфильм), оп. 5 ед. хр. 516. Л. 13.

Взятие рейхстага, на ступенях которого гибнет Костя Зайченко, сопровождает масштабный № 17 («Рейхстаг» по Списку Шостаковича): его основной раздел (от ц. 3) разворачивается как фугато, иллюстрирующее трудное продвижение бойцов к последней немецкой цитадели. Сцену гибели Юсуфа во время водружения знамени на куполе рейхстага иллюстрирует № 18 (также «Рейхстаг» по Списку Шостаковича). Траурный марш (ц. 3–5) далее переходит в триумфальный (ц. 6, 7).

Симфонические фрагменты с хором — № 3 и № 4 партитуры, озаглавленные в автографе соответственно как «Финал» и «Эпилог (оба с хоровым инципитом «Слава! Слава Сталину!»)», — завершают фонограмму фильма.

В чистовой партитуре из 18 пронумерованных фрагментов пропущены № 10 и № 14. Но поскольку их порядок не выдержан в соответствии с действием, то предположить, какие именно фрагменты планировались под этими номерами, можно только гипотетически. Однако один из законченных фрагментов в эскизах озаглавлен как «№ 10 Тост»[48]. Сюжетными претендентами на подобное название могут служить в фильме два эпизода: изъятая на последнем этапе сцена застолья в гостях у Сталина при участии знатного сталевара Иванова и членов Политбюро и завершающая первую серию фильма встреча руководителей союзных держав, где Рузвельт предлагает тост за Калинина. Как уже было сказано, в экранной версии музыка здесь не звучит, хотя такое завершение полуторачасовой серии кажется недостаточно убедительным. Что же касается неозаглавленных и неиспользованных в фильме набросков в автографе эскизов, то их несколько. Некоторые из них перечеркнуты карандашом, что в практике Шостаковича обычно означало завершение их переписывания в чистовую рукопись. Но в чистовой партитуре не нашли себе применения наброски на л. 1–4 и 20–23 эскизов. Завершающий корпус эскизов л. 23 резко отличается от остальных по типу бумаги: он, по-видимому, вырван из нотной тетради в 12 строк и светлее по тону. Кроме того, размещенный здесь продолжительный текст

48 РНММ, ф. 32, № 266. Л. 9.

эскиза (55 тактов) записан в отличие от предыдущих карандашом, а темно-синие чернила использованы лишь для нескольких правок. Ключ, знаки тональности и размер не обозначены, случайные знаки в тексте почти не встречаются (предположительно g-moll, 6/8). Текст фрагмента сначала располагается на двух двухстрочных нотоносцах, где фрагментарно заполнена нижняя строка, но с 5-й строки однострочно, хотя под мелодией намечена разметка некоторых моментов сопровождения. Материал не встречается в партитуре фильма и по своему интонационному характеру не сходен с музыкой «Падения Берлина». Возможно, он оказался в этой единице хранения случайно, или же был предназначен для одного из купированных эпизодов сценария (например, для фортепианной импровизации Томашевича в его сцене в комнате Наташи).

В связи с автографами музыки к «Падению Берлина» нужно упомянуть и об одном странном моменте, возникающем на л. 18 эскизов, где зафиксированы наброски «Одера» и «Метро». Для них использованы более светлые синие чернила и более светлая бумага в 30 строк. Ее края сильно потрепаны. Нотный текст без заголовка в двустрочной записи носит предельно схематичный характер, но в обоих случаях доведен до двойной черты и перечеркнут карандашом. Запись начата на л. 18 об., где выписан полностью фрагмент «Одер» и начат фрагмент «Метро», продолженный на л. 18 (что можно объяснить как раз упомянутыми ошибками архивной пагинации). Оба наброска перечеркнуты карандашом. А на оставшихся нотных строках внизу в перевернутом положении выписан фрагмент (9 тактов) некоей чистовой партитуры (c-moll, 2/4), чьи такты по обычаю Шостаковича расчерчены простым карандашом. Как ни удивительно, но этот материал отсылает к будущей оперетте Шостаковича «Москва, Черемушки», написанной в течение 1957–1958 годов (№ 19. Дуэт Лидочки и Бориса, ц. 177–178). Появление его среди эскизов, создававшихся на десять лет раньше, представляет собой загадку, поскольку заносить громоздкую чистовую четырехстрочную запись на заполненный набросками 1949-го года лист было бы странно — скорее она должна была предшествовать записи наброска. Но в таком случае предназначение этого материала остается неясным и не может быть отнесено к материалам середины 1950-х. Вместе с тем тридцатистрочная бумага без знака изготовителя сходна с той, на которой были записана чистовая партитура дополнительных номеров к оперетте «Москва, Черемушки» (Архив Д.Д. Шостаковича, ф. 1, р. 1, ед. хр. 257). Акколада возле одной из четырехстрочных систем фрагмента л. 18 недвусмысленно указывает на партию фортепиано, сопровождающую две пустые вокальные строки. Значит,

материал предназначался какому-то более раннему сочинению . Иначе объяснить этот исторический анахронизм невозможно.

Музыкальная стилистика «Падения Берлина» соответствует уже традиционной к тому времени для советских фильмов историко-героической тематики манере «большого советского симфонизма» с его широким мазком, протяженностью тематизма, основанного на диатонике, мощной патетикой туттийных эпизодов, оттеняемых лирикой песенного типа, зачастую представленной в хоровом (детского, женского или смешанного хора) или в сольном вокальном звучании.

Свою неотъемлемую роль выполняют цитаты из классической музыки или аллюзии на нее. Так, звучание в «предисловии» из мирного времени Скрябина и Чайковского, наряду с цитированием Пушкина, — русской классики, некогда опальной, но «возвращенной» советскому слушателю к 1940-м годам, — демонстрирует зрителю то богатство отечественной культуры, за которое вскоре предстоит бороться героям. А реминисценция романса Чайковского перед решающим сражением за Берлин напоминает об этой — главной — цели. Задействовано и автоцитирование: важную роль в фонограмме 1-й части играет использование тематизма Седьмой симфонии: темы нашествия, на которую монтажным способом накладываются эпизоды противостояния ей (фрагменты № 13 из музыки к фильму). Столкновение двух музыкальных материалов дано в соответствии с монтажным чередованием кадров и гораздо более прямолинейно, «в лоб», чем в аналогичном по смыслу эпизоде Седьмой симфонии. Наконец, дважды звучащие фольклорные «страдания» — в сцене любовного объяснения Алексея и Наташи на фоне колосящихся колхозных полей, а затем как знак восстановленной гармонии довоенного мира на фоне покоренного рейхстага — добавляют еще одну необходимую краску на этом образцовом полотне советского музыкального соцреализма.

Схожесть авторских тем, построенных в основном на «волевых» кварто-квинтовых интонациях, способствует единству восприятия целого, но делает темы мало различимыми в общем потоке звучания. Они практически не индивидуализированы и не соотносятся с конкретными персонажами или сюжетными ситуациями. Последние сводятся к обобщенным противопоставлениям трагического и победного пафоса, перемежающимся лирикой. Собственно говоря, единственной музыкальной персонификацией стал здесь обобщенный образ Сталина — «мудрого вождя», «освободителя народов» и «родного отца» для каждого советского человека. Песня, прославляющая его, варьируется в фильме, то в инструментальном, то в хоровом изложении, образуя длительные фрагменты

славильных звучаний[49]. Фактически она выполняет роль лейтмотива, определяющего интонационный фонд фильма. Основная часть тем таким образом сводится к «интонационному комплексу Сталина», что создает эффект своего рода монотематизма, акцентирующий музыкальное присутствие «верховного героя».

Подобные характеристики заставляют вспомнить отзыв С.С. Прокофьева о скудном тематизме создававшейся в те же годы оратории «Песнь о лесах», также связанной с образом Сталина: «<…> оратория сделана мастерски, инструментована блестяще, но не богата мелодическим материалом»[50]. По-видимому, подобная обезличенная манера не случайно возникла в этих официозных высказываниях и была ответом на определенный социальный заказ, а не творческой неудачей. По справедливости нужно признать, что вопреки общепринятому мнению Шостаковичу в этой работе не изменил его грандиозный талант. Он идеально выполнил требования верховного заказчика, уничтожив любые следы оригинальности своего дарования, абсолютно нивелировав свою неповторимую индивидуальность ради создания того самого «важнейшего из искусств», которое должно «принадлежать народу». На службу этой задаче было поставлено его виртуозное мастерство, огромный профессиональный опыт и даже незаурядная способность к фантастическим темпам работы. Деиндивидуализация тематизма, сводимого к обобщенным формулам выражения, эмоциональными полюсами которых становятся драматизм и ликование, а главным стилистическим ориентиром столь же обобщенные образцы «русской классической симфонии» и «русской народной песни», заставляет услышать в партитуре этого фильма совершенное воплощение канонов соцреализма, которые так долго пытались сформулировать для музыкального искусства его идеологи.

На завершающем этапе сталинской эпохи долго чаемое совершенство подобного рода было достигнуто.

49 В этой связи особенно абсурдным выглядит утверждение С. Волкова о том, что «“сталинская” часть Десятой симфонии во многом построена на музыке Шостаковича к кинофильму “Падение Берлина”<…>» (*Волков С.* Шостакович и Сталин: художник и царь. М.: Эксмо, 2004. С. 586). Ни во второй, скерцозной части Десятой (Allegro), к которой отсылает популярный автор, ни в других частях этой симфонии нет ни малейших «скрытых мотивных и ритмических цитат и сопоставлений» с партитурой «Падения Берлина». Тем более непредставимы такие сходства при сравнении образов зла в Десятой симфонии с тематизмом, адресующим к сталинскому мифу, в «Падении Берлина». Точная и блестящая в своей неопровержимости оценка этой книге дана в рецензии С. Гедройца (журнал «Звезда», 2004, № 12).

50 Цит. по: *Мендельсон-Прокофьева М.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. С. 420.


СЕГОДНЯ И ЕЖЕДНЕВНО
СМОТРИТЕ НА ЭКРАНАХ КИНОТЕАТРОВ:
НОВЫЙ ЦВЕТНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ
Падение
БЕРЛИНА
В ДВУХ СЕРИЯХ

Ил. 9. Афиша московской премьеры фильма. Анонс в газете «Вечерняя Москва» от 21 января 1950 года

Бочки меда и ложечки дегтя

Премьера, негласно приуроченная к очередной годовщине смерти В.И. Ленина — «Дню памяти вождя мирового пролетариата», — прошла в Москве 21 января 1950 года одновременно в целом ряде кинотеатров: обе серии — в «Метрополе», Театре киноактера и «Родине»; первая серия отдельно в «Ударнике», «Москве», «Колизее», Метрополе, Художественном, Центральном, Родине, Форуме, Призыве, Салюте, Динамо, Уране, Таганском, Орионе, Шторме; 2-я серия отдельно — в «Эрмитаже».

Общественный просмотр в Ленинграде состоялся в Доме кино 24-го (1-я серия) и 26-го (2-я серия) января. Серии демонстрировались отдельно в разных кинотеатрах при большом стечении зрителей. За подобным ажиотажем стояла активная деятельность по продвижению картины. Министерство кинематографии СССР выпустило специальный циркуляр «О подготовке и организации выпуска на экраны фильма “Падение Берлина”», который предписывал разработать и согласовать «с местными партийными органами подробные планы мероприятий по доведению фильма до всех слоев населения, по широкой популяризации его в массах и обеспечению максимального успеха»[51]. Согласно справке, представленной конторой Главкинопроката по РСФСР заместителю министра кинематографии СССР В.Ф. Рязанову, за период с 17 марта по 13 апреля по информации 74 контор Главкинопроката ими было обслужено более 18 миллионов человек. По итогам 1950 года фильм ожидаемо вышел в лидеры советского кинопроката, но невзирая на режим особого благоприятствования, занял почетное, но все же третье место (36,2 млн зрителей). Его опередили ленты «Смелые люди» Константина Юдина (41,2 млн и «Кубанские казаки» Ивана Пырьева (40,6 млн)[52].

В том же году Госкиноиздат в серии «Библиотека кинодраматургии» выпустил отдельным изданием киносценарий «Падения Берлина». Это было еще одной акцией по продвижению уже снятой картины.

Летом международный прокат фильма под названием «Der Fall von Berlin» был организован в столице ГДР — на месте событий. В Восточном Берлине премьера первой серии состоялась 23 июня, второй — 7 июля. Газета «Советское слово» писала: «Больше двух недель в берлинском кинотеатре “Бабилон” демонстрировался

51 РГАЛИ, ф. 2467 (Главное управление проката кинофильмов Министерства кинематографии СССР (Москва, 1939–1953), оп.1 ед. хр. 166. Л. 1.

52 Сведения приводятся по данным сайта «Кино-Театр.ру» // URL: https://clck.ru/3LTD6R (дата обращения 20.04.2025).

советский кинофильм “Падение Берлина” (1-я серия). За это время фильм просмотрело свыше 50 тысяч человек. Сейчас “Падение Берлина” демонстрируется в шести крупнейших кинотеатрах столицы ГДР. В “Бабилоне” начала демонстрироваться 2-я серия этого фильма. За первые два дня кинотеатр посетило уже около 10 тысяч человек»[53].

В официозной прессе, сопровождавшей появление киноленты, и в ходе ее общественных обсуждений музыка отмечалась почти обязательно — и всегда с высочайшей похвалой. Так, композитор В.Г. Фере на заседании в Доме кино подчеркивал:

> Говоря о музыке фильма, мне хочется сослаться на мнение (драматурга — М.Р.) В. Вишневского, который сказал, что вообще весь этот фильм является ударом по формализму, что этот фильм истребляет формализм. Мне хотелось бы сказать, что и музыка этого фильма истребляет формализм. И это очень знаменательно, потому что музыку эту написал Д.Д. Шостакович, тот Шостакович, имя которого было названо в числе первых в известном постановлении ЦК нашей партии о формализме в музыке, как об антинародном направлении. Музыка этого фильма, по моему ощущению, является человечной, душевной, по-настоящему реалистической. <...>.
>
> Мне кажется, что особенно удалась Д. Шостаковичу музыка второй серии фильма. Здесь с самых первых кадров зазвучала настоящая русская музыка, музыка, проникнутая настоящими русскими интонациями.
>
> Настоящий наследник и продолжатель традиций великой русской музыкальной школы.
>
> Вся музыка, сопутствующая кадрам наступления на Одере, музыка, которая звучит после слов: «Даешь, Берлин!» — вся она звучит, как большая, развернутая симфоническая поэма <...>»[54].

Все же в своей опубликованной рецензии Фере высказался осторожнее, соблюдая необходимый баланс похвал и критики[55]. Сохранив тезис о преодолении формализма, укрепив его сравнением новой кинопартитуры композитора с его же Восьмой симфонией военных лет, сделанным в пользу киномузыки, он говорит в конце статьи о «недостаточной широте и свободе мелодического развития», указывая на то, что эта нехватка отчасти компенсируется

53 [Хроника] // Советское слово. 1950. 9 июля. № 160 (982).

54 Стенограмма заседания секции по обсуждению кинофильма «Падение Берлина». 1947 // РГАЛИ, ф. 2923, оп. 1, ед. хр. 285. Л. 16, 17. Вопреки архивной атрибуции документ по контексту событий должен быть отнесен к 1950 году.

55 *Фере Вл.* Музыка к кинофильму «Падение Берлина» // Советская музыка. 1950. № 4. С. 34–38.

лишь введением цитат, и резюмируя: «Жаль, что автор не создал центрального песенного образа, который являлся бы музыкальным стержнем всего фильма и мог бы запечатлеться в памяти слушателей в качестве новой ярко самобытной советской песни»[56]. То, что на роль таковой определялась «Песня о Сталине», было показательно проигнорировано рецензентом, поскольку ярким тематизмом она также не обладала.

Уже 10 июня 1950 года состоялась премьера одноименной Сюиты соч. 82а в исполнении Симфонического оркестра и хора Московского радио под управлением Александра Гаука (хормейстер Иван Кувыкин). Ее переработку сделал незаменимый в таких случаях Левон Атовмян. Партитура Сюиты имеет значительное количество отличий от оригинальной и составляет около получаса звучания — приблизительно вполовину меньше общего звучания музыкальной партитуры фильма. Она состоит из восьми номеров: № 1. Вступление; № 2. Сцена у реки; № 3. Атака; № 4. В саду (Вокализ); № 5. Штурм Зееловских высот; № 6. В разрушенном поселке; № 7. Сцена в метро; № 8. Финал. В том же году финал Сюиты был записан на пластинку Оркестром и хором Всесоюзного радиокомитета под управлением А. Гаука на фирме «Мелодия». В 1952-м году теми же исполнителями и там же были записаны № 1, 4–6 и 8 Сюиты, а ее партитура была издана в Москве «Музгизом». Довольно часто исполнялась и издавалась в различных сборниках песня «Чудесный день», записанная под управлением хормейстера А. Чмырева на фирме «Мелодия» в 1951 году.

Возможно, что виды на исполнение музыки к «Падению Берлина» или же Сюиты мог иметь Е.А. Мравинский. Как уже говорилось, в Списке Шостаковича из РНММ проставлены пометы около названий номеров, указывающие на лиц, у которых в это время находились их ноты — «О» (о ком идет речь, неясно), «У Л.А.» или «У Атовмьяна». Очевидно, ноты были нужны Левону Атовмяну для работы над Сюитой, и, значит, он должен был получить их в начале 1950 года. Действительно, согласно этой памятке, у Атовмяна на руках были № 4 — «Эпилог», № 6 — «Река», № 11 — «Поселок», № 12 — «Конец 1-й серии», № 13 — «Зееловские высоты». Справа от этих названий Шостакович карандашом проставил цифры, которые отчасти пересекаются с отбором и порядком номеров в Сюите, представляя ее изначальный альтернативный вариант. Согласно этим пометам, нумерация должна была быть следующей: 1 — «№ 4 Эпилог»; 2 — «№ 15 Увертюра» (карандашом приписка

56 Там же. С. 37–38.

сбоку — «Увертюра / Детский хор»; 3 — «№ 11 Поселок»; части 4 и 5, возможно, должны были идти attacca, поскольку их сюитные номера поставлены за скобкой, объединяющей «№ 5 Детский хор», «№ 6 Река» и «№ 7 Сад»; 7 — «№ 2 Метро»; 8 — «№ 3 Финал». Цифра 6 пропущена в карандашных пометках, но скорее всего в качестве части 6 в Сюите планировался «№ 13 Зееловские высоты», также находившийся у Атовмяна. В несколько перетасованном порядке эти номера и вошли в Сюиту.

Но около записи «№ 3 Финал» помечено — «У Мравинского». Возможно, дирижер знакомился с этим фрагментом или готовился к его исполнению. Недатированный Список Шостаковича мог быть сделан в период между январем 1950-го и мартом 1953 года. В течение 1950–1952 годов Мравинский не вел дневниковых записей, а на протяжении первых месяцев 1953-го упоминания о «Падении Берлина» в его дневнике отсутствуют[57]. Назначение данного архивного документа остается лишь предположительным, но заставляет искать доказательства высказанному предположению.

Высочайшая официальная оценка была подтверждена присуждением Шостаковичу Сталинской премии 1-й степени за 1949 год за ораторию «Песнь о лесах» и музыку к фильму «Падение Берлина». На Международном кинофестивале в Карловых Варах, проходившем с 15-го по 30 июля 1950 года, фильм был удостоен Большой премии «Хрустальный глобус». Однако премию за лучшую музыку получил фильм «Кубанские казаки» с музыкой И.О. Дунаевского.

Послесловие: «подтасовка» Ахматовой

О восприятии широкой советской аудиторией этой киноленты судить трудно, поскольку его выражение закономерно ограничивалось известными рамками тоталитарной культуры. Отметим, что за короткий промежуток с 7-го по 13 января 1950 года, когда официальная премьера еще не прошла, но состоялись первые просмотры, в редакцию «Литературной газеты» поступило около 20 критических отзывов на картину[58]. Однако архивы сохранили также свидетельства о многочисленных сочувственных и восторженных зрительских откликах, которые отмечают также и музыку. Одной из таких зрительских реакций стало стихотворение Анны Ахматовой

57 *Мравинский Е.* Записки на память: Дневники. 1918–1987 / Сост., публ. и вступ. ст. А. Вавилиной-Мравинской. СПб.: Искусство-СПБ, 2004.

58 Сведения приводятся по: *Танис К.* Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е годы. История, идеология, рецепция. Дисс. ... канд. иск. М.: ГИИ, 2019. С. 112.

«Падение Берлина», предназначенное для сборника «Слава миру» (само название которого перекликается с заключительными кадрами фильма), но не опубликованное при ее жизни: в корпус стихов, отобранных для трех номеров «Огонька» 1950 года (№ 14, 36, 42) оно не вошло[59].

«Падение Берлина» (В кино)

Я в два часа четыре долгих года
Вновь прожила.
Дыханье затая,
Я видела,
о Родина моя,
Как спасена была твоя свобода.
...Пересекая чуждые равнины,
Шли наши танки, как идет судьба...
И русской песни голос соловьиный
Плыл в музыке...
И все, что нам мерещилось в тумане,
Что виделось сквозь мрак военной ночи
(В Саратове, в Челябинске и в Сочи), —
Все ожило пред нами на экране.
Историей прославленные дни
Незабываемы, — уже не дни, а даты,
В дыму Берлин,
на штурм идут солдаты,
Последний штурм...
И вспыхнули огни.
И с отзвуком далекого раската
Блаженная настала тишина,
И радость встреч,
и нет тебя, война!
Мир — миру!

Первый публикатор стихотворения Михаил Кралин обращает внимание на его датировку в автографе, сохранившемся в собрании Шереметевского дворца (Фонтанного дома): «Октябрь 1949-го года». Полагая, как и многие исследователи, что официозный цикл, где нашлось место открытым славословиям Сталину, был написан как

59 См.: *Ахматова А.* Сочинения: В 2-х т. / Сост., подгот. текста и прим. М. Кралина; вступ. ст. Н. Скатова. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 332 (примечания).

своего рода показательный акт «покаяния» Ахматовой в то время, когда она пыталась вытащить из застенков Льва Гумилева, он уточняет: «Распространенная точка зрения, что цикл “Слава миру” был написан лишь ради спасения сына, нуждается, на мой взгляд, в уточнении. “Стратегический замысел” Ахматовой заключался в том, чтобы предупредить беду, отвести ее от близких. Первые стихи, входящие в этот цикл, написаны еще до ареста Льва Николаевича»[60]. «Падение Берлина» и есть тот пример, который он приводит в этой связи. Однако это стихотворение, как явствует из изложенной выше истории создания фильма, не могло быть написано в октябре 1949 года: фильм еще не был допущен к прокату и даже не был завершен. Особенно показательно здесь упоминание о музыке к нему: она была окончена композитором не ранее конца ноября, записана на студии, по-видимому, в первых числах декабря. Ахматова не могла увидеть фильм ранее 1950 года. Но, вероятно, стала свидетельницей премьерных московских показов, когда в январе посетила Москву: «Она оставила Пастернаку машинопись нескольких стихотворений, которые ей советовал написать Фадеев, считая, что их публикация поможет в хлопотах о сыне. Пополненные новыми, эти стихи печатались в трех номерах популярного журнала “Огонек”»[61]. Следовательно, стихотворение скорее всего было написано в начале 1950 года под непосредственным впечатлением от увиденного и по ассоциации с теми стихотворениями, ради которых состоялся приезд[62].

Таким образом, действительный «стратегический замысел» Ахматовой состоял в том, чтобы придать своему «покаянию» вид добровольного выбора, совершенного не под давлением чудовищных обстоятельств, а относящегося к более раннему времени. Ради него была фальсифицирована дата сочинения «подношения» вождю, которого он, впрочем, так и не увидел.

И этот эпизод, несомненно, является показательным комментарием к тому, что мы можем реально знать о восприятии «Падения Берлина» современниками. О той пропасти, которая отделяет нас от них самих и от минувшей эпохи, выпавшей на их долю.

60 *Кралин М.* Победившее смерть слово. К истории сборника «Слава миру!» (Анна Ахматова и Иосиф Сталин) // Сайт о жизни и творчестве Анны Ахматовой. URL: https://clck.ru/3LTHrA (дата обращения 20.04.2025).

61 *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель, 1997. С. 646.

62 Сомнения в дате, указанной в автографе, разделяет и «Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой», никак, правда, не мотивируя его: «Вероятно, эта дата неверна. Стихотворение было, по-видимому, написано не ранее ареста Л.Н. Гумилева и написания других стихов из цикла “Слава миру”» // *Черных В.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Индрик, 2008. С. 438.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Ахматова А.* Сочинения: В 2-х т. / Сост., подгот. текста и прим. М. Кралина; вступ. ст. Н. Скатова. М: Правда, 1990. Т. 2.

2 *Буров С.* «Падение Берлина» // Советское искусство. 1948. 18 сентября.

3 *Волков С.* Шостакович и Сталин: художник и царь. М.: Эксмо, 2004.

4 История советской политической цензуры. Документы и комментарии / Сост. Т. Горяева (отв. сост. и рук. творч. коллектива) и др. М.: РОССПЭН, 1997.

5 *Кралин М.* Победившее смерть слово. К истории сборника «Слава миру!» (Анна Ахматова и Иосиф Сталин) // Сайт о жизни и творчестве Анны Ахматовой. URL: https://clck.ru/3LTHrA.

6 Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы / Сост. К. Андерсон, Л. Максименков. М.: РОССПЭН, 2005.

7 *Марголит Е.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. М.: Мастерская «Сеанс», 2012.

8 *Мендельсон-Прокофьева М.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967 / Подгот. текста, науч. коммент., указ., вступ. ст. Е. Кривцовой. М.: Композитор, 2012.

9 *Мравинский Е.* Записки на память: Дневники. 1918–1987 / Сост., публ. и вступ. ст. А. Вавилиной-Мравинской. СПб.: Искусство-СПБ, 2004.

10 *Павленко П.*, *Чиаурели М.* Фильм о борьбе двух миров // Огонек. 1947. № 33 (август).

11 *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель, 1997.

12 *Раку М.* «Музыкальная пауза» середины пятидесятых: Шостакович и другие // Второй Всесоюзный съезд советских писателей (1954). Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы / Ред.-сост. В. Вьюгин. СПб.: ИРЛИ РАН (Пушкинский дом), 2018. С. 428–464.

13 *Танис К.* Трофейное кино в СССР в 1940–1950-е годы. История, идеология, рецепция. Дисс. … канд. иск. М.: ГИИ, 2019.

14 *Тенин Б.* Фургон комедианта: Из воспоминаний. М.: Искусство, 1987.

15 *Ферe Вл.* Музыка к кинофильму «Падение Берлина» // Советская музыка. 1950. № 4. С. 34–38.

16 [Хроника] // Советское слово. 1950. 9 июля. № 160 (982).

17 *Черных В.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Индрик, 2008.

18 *Чиаурели М.* «Последние дни Берлина» // Советское искусство. 1947. 1 мая.

19 *Эйзенштейн С.* Своеобразие мастера // Искусство кино. 1941. № 5. С. 35.

Раку М. Г.
«Падение Берлина» —фильм Михаила Чиаурели с музыкой Дмитрия Шостаковича: очерк истории одного артефакта сталинской эпохи

REFERENCES

1 *Akhmatova A.* Sochineniya [Works] in 2 volumes / Compiled and commented by M. Kralin; with introductory article by N. Skatov. Moscow: Pravda, 1990. Vol. 2.

2 *Burov S.* “Padenie Berlina” [*The Fall of Berlin*] // Sovetskoe iskusstvo [Soviet Art]. 1948. September 18.

3 *Volkov S.* Shostakovich i Stalin: khudozhnik i car’ [Shostakovich and Stalin: The Artist and the Tsar]. Moscow: Ēksmo, 2004.

4 Istoriya sovetskoy politicheskoi cenzurï. Dokumentï i kommentarii [A History of Soviet Political Censorship. Documents and Materials] / Compiled by T. Goryaeva et al. Moscow: ROSSPĒN, 1997.

5 *Kralin M.* Pobedivshee smert’ slovo. K istorii sbornika “Slava miru!” (Anna Akhmatova i Iosif Stalin) [Word that Triumphed over Death. On the History of the Collection *Glory to Peace* (Anna Akhmatova and Joseph Stalin] // URL: https://clck.ru/3LTHrA.

6 Kremlevskiy kinoteatr. 1928–1953. Dokumentï [The Kremlin Cinema. 1928–53. Documents] / Compiled by K. Anderson and L. Maksimenkov. Moscow: ROSSPĒN, 2005.

7 *Margolit E.* Zhivïe i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-kh godov [The Living and the Dead. On the History of the Soviet Cinema of 1920–60s]. Moscow: Workshop “Seans”, 2012.

8 *Mendel’son-Prokof’eva M.* O Sergee Sergeeviche Prokof’eve. Vospominaniya. Dnevniki. 1938–1967 [On Sergey Sergeevich Prokofiev. Recollections. Diaries. 1938–67] / Edited, commented, indexed and prefaced by E. Krivcova. Moscow: Kompozitor, 2012.

9 *Mravinskiy* [Mravinsky] *E.* Zapiski na pamyat’: Dnevniki. 1918–1987 [Memoranda: Diaries, 1918–87] / Compiled, published and prefaced by A. Vavilina-Mravinskaya. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2004.

10 *Pavlenko P.*, *Chiaureli M.* Film o bor’be dvukh mirov [A film on the struggle of two worlds] // Ogonek. 1947. No. 33 (August).

11 *Pasternak E.* Boris Pasternak. Biografiya [A Biography]. Moscow: Citadel’, 1997.

12 *Raku M.* “Muzïkal’naya pauza” seredinï pyatidesyatïkh: Shostakovich i drugie [A “musical break” of the mid-50s: Shostakovich and others] // Vtoroy Vsesoyuznïy s’ezd sovetskikh pisateley (1954). Ideologiya istoricheskogo perekhoda i transformaciya sovetskoy literaturï [Second All-Union Congress of Soviet Writers. The Ideology of the Historic Passage and the Transformation of Soviet Literature / Compiled and edited by V. V’yugin. Saint Petersburg: IRLI RAN (Pushkinskiy Dom) [Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences (Pushkin House)], 2018. P. 428–464.

13 *Tanis K.* Trofeynoe kino v SSSR v 1940–1950-e godï. Istoriya, ideologiya, recepciya [The Trophy Cinema in the USSR in the 1940–50s. History, Ideology, Reception]. PhD Dissertation (Art History). Moscow: State Institute for Art Stadis, 2019.

14 *Tenin B.* Furgon komedianta: Iz vospominaniy [A Comedian’s Van. Recollections]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1987.

15 *Fere Vl*. Muzïka k kinofil'mu "Padenie Berlina" [Music to the film *The Fall of Berlin*] // Sovetskaya muzïka [Soviet Music]. 1950. No. 4. P. 34–38.

16 [Khronika (Chronicle)] // Sovetskoe slovo [Soviet Word]. 1950. July 9. No. 160 (982).

17 *Chernïkh V*. Letopis' zhizni i tvorchestva Anny Akhmatovoy. 1889–1966 [Chronicle of Life and Work by Anna Akhmatova]. 2nd edition, corrected and enlarger. Moscow: Indrik, 2008.

18 *Chiaureli M*. "Poslednie dni Berlina" [*The Last Days of Berlin*] // Sovetskoe iskusstvo [Soviet Art]. 1947. May 1.

19 *Ēyzenshteyn* [Eisenstein] *S*. Svoeobrazie mastera [The Originality of a Master] // Iskusstvo kino [Art of Cinema]. 1941. No. 5. P. 35.

УДК 78.036
ББК 85.313(2)6

Ключевые слова
Советский музыкальный авангард, «оттепель», Андрей Волконский, Игорь Блажков, Эдисон Денисов, додекафония, серийный метод, фестивали современной музыки.

Савенко С. И.

К археологии советского музыкального авангарда 1960-х годов

Статья представляет собой очерк истории советского музыкального авангарда 1960-х годов. В его основу положены новые публикации документального характера — трехтомная переписка дирижера Игоря Блажкова и обширное собрание материалов о жизни и творчестве Андрея Волконского. В статье рассматриваются историко-социальные аспекты периода, проблематика освоения советскими композиторами новых техник и условия распространения авангардных сочинений в СССР и за его пределами.

Key Words
Soviet musical avant-garde, “The Thaw”, Andrei Volkonsky, Igor Blazhkov, Edison Denisov, dodecaphony, serial method, festivals of new music

Svetlana Savenko

On the Archaeology of the Soviet Musical Avant-Garde of the 1960s

The article deals with the history of the Soviet musical avant-garde of the 1960s. It is based on new documentary publications such as the three–volume edition of the correspondence of conductor Igor Blazhkov, and an extensive collection of materials about the life and work of Andrey Volkonsky. The author considers the historical and social aspects of the period, the problems of Soviet composers mastering new techniques, and the conditions for the dissemination of avant-garde compositions in the USSR and beyond.

1960-е годы в СССР начались раньше своего календарного срока и закончились тоже раньше, до наступления следующего десятилетия. Их хронологические границы обычно определяют с небольшими вариантами, однако в качестве «рамочных» дат приняты 1956 и 1968, то есть XX съезд КПСС и подавление «Пражской весны», обозначившие начало и конец эпохи либерализации, названной «оттепелью»[1]. В отношении к художественному творчеству, тем более музыкальному, развивавшемуся более келейным путем по сравнению с другими искусствами, вряд ли имеетсмысл устанавливать точные границы. Дух и атмосфера оттепели определились в серьезной музыке на рубеже 1950–60-х и угасли в начале 1970-х. Хронологические рамки соответствовали эволюционным процессам общественной и культурной жизни СССР в целом[2].

Как известно, оттепельная либерализация, в целом не предполагавшаяся в сфере идеологии, существенно отразилась на отношениях СССР с внешним миром. На XX съезде была сформулирована доктрина «мирного сосуществования» и «разрядки напряженности». Железный занавес времен холодной войны утратил непроницаемость, международные связи устанавливались (и восстанавливались) на разных уровнях и в разных сферах, в том числе культурных, научных и персональных. Советский Союз перестал быть наглухо закрытым государством.

Темпы изменений были стремительными. Уже на следующий год после XX съезда в Москве прошел Международный фестиваль

1 Вариант — «*хрущевской* оттепелью». В этом случае она кончается 1962 годом, отставкой главы СССР, сменяясь периодом брежневского застоя. Возможны и иные временны́е рамки: так, в известном труде Петра Вайля и Александра Гениса «эпоха шестидесятых» отсчитывается от 1961 (XXII съезд КПСС) и заканчивается тем же 1968, «оккупацией Чехословакии, воспринятой в СССР как окончательный крах всех надежд»: *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М.: НЛО, 1996. С. 5.

2 Согласно Л.О. Акопяну, применительно к музыке первый «послесталинский» период пришелся на годы с 1953-го до рубежа 1950–60-х: *Акопян Л.* Музыка советской эпохи: 1917–1991. Челябинск: Авто Граф, 2024. С. 270.

молодежи и студентов, под лозунгом «За мир и дружбу» (28 июля — 5 августа 1957). Он собрал 34 000 человек из 131 страны всех континентов и сопровождался культурными событиями различного рода и направления — спортивными соревнованиями, конкурсами, выставками, концертами, — что само по себе стало новшеством для жителей СССР. Атмосферу фестиваля определило свободное общение зарубежных гостей с москвичами, допущенное властями чуть ли не впервые за всю советскую историю.

Два года спустя в Москве состоялась Американская национальная выставка (25 июля — 4 сентября 1959, Сокольники), представившая широкий спектр технических достижений, моды, автомобилей, бытовой техники, книжной продукции, виниловых пластинок, а также изобразительного искусства и дизайна. За полтора месяца выставку посетило около миллиона жителей СССР. Ее значение и вес подчеркнула встреча на высшем уровне, состоявшаяся между Н. Хрущевым и тогдашним вице-президентом США Ричардом Никсоном в интерьере образцового американского дома, где оба государственных деятеля соревновались в отстаивании преимуществ собственной страны и ее общественного устройства[3]. Подобные показы в более скромных размерах посольство США позднее регулярно проводило в различных городах СССР; в 2009 прошла юбилейная выставка, приуроченная к 50-летию мероприятия.

Музыкальная часть в 1959 году выступала как составляющая «американского образа жизни», моды и молодежной культуры: джаз и рок-н-ролл, джинсы и юбки клеш воспринимались с одинаковым увлечением и быстро усваивались на советской почве.

Вслед за американской в Москву приехала Французская национальная выставка, на которой также заметное место заняло искусство; в частности, там можно было услышать некоторые записи музыки современных композиторов. Но в силу специфики наибольший интерес вызвала новая живопись, знакомство с которой продолжило для советской публики ряд важных выставочных событий 1950-х годов[4]. Что касается музыки, то здесь на первый план выступили гастроли зарубежных исполнителей, вновь появившиеся в советской культурной жизни[5].

3 Встреча вошла в историю как «кухонные дебаты».

4 *Флорковская А.* «Абстрактное искусство — это хулиганство в мировом масштабе». Современное французское искусство на выставках в Москве (1957, 1961) // Искусствознание, 2016. № 4. С. 192–211.

5 Очерк советской музыкальной жизни 1950–60-х годов см. в: *Акопян Л.* Музыка советской эпохи. С. 276–280.

Первой приехала в СССР «Эвримен опера» (“Everyman Opera”) которая представила оперу Дж. Гершвина «Порги и Бесс» (1955/1956, Москва и Ленинград)[6]. Как отмечает Л.О. Акопян, «колоритное описание советских гастролей труппы оставил известный писатель Трумен Капоте, участвовавший в поездке в качестве репортера»[7]. После подписания в 1958 году Договора о культурном обмене между СССР и США в Советский Союз стали приезжать лучшие американские оркестры и крупнейшие дирижеры[8]. И не только американские: в 1961-м впервые прошли гастроли Венского филармонического оркестра под управлением Г. фон Караяна. Программы основывались на классическом репертуаре, но бывали и исключения. Так, нью-йоркские филармоники под управлением Бернстайна сыграли «Вопрос, оставшийся без ответа» Ч. Айвза и два крупных опуса И. Стравинского — Концерт для фортепиано и духовых и «Весну священную»[9]. В 1962 году Москву и Ленинград посетил сам Стравинский. Вслед за ним в 1963-м приезжали З. Кодай (гость из социалистической Венгрии), и Б. Бриттен. Но еще раньше, в мае 1957 года, состоялись концерты Гленна Гулда, на которых в СССР впервые за полвека прозвучали сочинения композиторов нововенской школы[10]. Через десять лет во главе оркестра Би-Би-Си приехал Пьер Булез, под управлением которого состоялись советские премьеры “Altenberg Lieder” А. Берга, Шести пьес соч. 6 А. фон Веберна (в первой редакции) и собственной пьесы Булеза «Вспышка» (“L’Eclat”, 1965). Последняя была бисирована, также как и одна из пьес цикла Веберна. Дебюсси и Барток, тоже вошедшие в программы, воспринимались

6 Режиссер Р. Брин, дирижер А. Смолленс, художники В. Рот и Дж. Мейс. Труппа была основана в 1952 году в Далласе (штат Техас) специально для исполнения оперы Гершвина и объездила с ней весь мир.

7 *Акопян Л.* Музыка советской эпохи. С. 277. Там же (с. 639) — ссылка на русский перевод очерка, опубликованный спустя полвека: *Капоте Т.* Музы слышны. Отчет о гастролях «Порги и Бесс» в Ленинграде / Перевод Н. Ставиской // Звезда. 2007. № 5. С. 132–164; № 6. С. 140–178.

8 Филадельфийский оркестр и Ю. Орманди, Бостонский оркестр и Ш. Мюнш, Нью-Йоркский филармонический оркестр и Л. Бернстайн, несколько позднее — Кливлендский оркестр и Дж. Сэлл.

9 Перед ее исполнением Бернстайн обратился к публике, напомнив, что музыка балета прозвучит на родине Стравинского после тридцатилетнего перерыва.

10 Выступления начались 7 мая 1957 года в Москве в Большом зале консерватории имени Чайковского и закончились 19 мая в Ленинграде. В программу первого концерта вошли Соната для фортепиано Альбана Берга, Вариации для фортепиано соч. 27 Антона Веберна, две части из Сонаты для фортепиано № 3 Эрнста Крженека и части из «Искусства фуги» и «Гольдберг-вариаций» Баха.

уже как классика[11]. Примечателен отзыв о концерте (в частном письме):

> Успех огромный. Гвоздь программы — Веберн. После него — овация, крики «браво» и после долгого уламывания Булез утешил публику четвертой пьесой («колокольной»). Зато потом он усердно топил нас всех в «Море», которое после Веберна казалось несколько длинным. <...> Право же, филармония очень заботится о том, чтобы мы не страдали от пресыщения современным искусством. Вещи 1910–12-го годов для нас абсолютная новость и вчера для многих прозвучали как откровения[12].

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-32/Savenko_Boulez.mp3
Пьер Булез. «Вспышка». Симфонический оркестр Би-Би-Си, дирижер автор. Запись с концерта 1967 года в Москве

К этому времени в советские концертные залы не только вернулись когда-то хорошо известные в России Дебюсси, Равель и Малер: исполнялись и сочинения композиторов более поздних времен — А. Онеггера, Д. Мийо, Ф. Пуленка, П. Хиндемита, К. Орфа, Б. Бриттена. Осваивались неоклассические произведения Стравинского, в дальнейшем О. Мессиана и А. Берга, самого «приемлемого» из нововенцев. При этом два других члена «троицы» допускались лишь в камерные залы (как правило, это были полуофициальные клубы научных институтов). Исключением стал опус Шёнберга «Уцелевший из Варшавы», исполненный в московском БЗК как антифашистский. По-прежнему практически не звучал и был известен лишь в отдельных записях современный западный авангард: в публичных концертах нельзя было услышать ни Штокхаузена, ни Ксенакиса, ни Берио, ни Ноно, — несмотря на членство последнего в компартии Италии.

Однако тяга к новой художественной информации была в то время настолько велика, что ограниченность концертного репертуара легко преодолевалась другими способами, особенно в профессиональной среде. То же самое происходило и с другими видами искусства и духовными интересами в целом: литературой, религией, философией, живописью, кино и театром. Об этой атмосфере

11 Концерты в Москве состоялись 8 и 10 января 1967 в БЗК; в программы вошли также «Песня соловья» Стравинского, фрагменты из «Воццека» Берга, Пять пьес для оркестра соч. 16 Шёнберга и Второй фортепианный концерт Бартока.

12 И.Я. Вершинина — И.И. Блажкову, 9 января 1967 года: *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 2. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2020. С. 6–7.

сохранилось немало воспоминаний — приведем свидетельство литовского поэта и правозащитника Томаса Венцловы, в те времена входившего в дружеский круг Андрея Волконского:

> Я приехал из Вильнюса в Москву, когда мне было двадцать три, и уехал оттуда на двадцать восьмом году жизни. Это время примерно совпало с хрущевской «оттепелью», которая, впрочем, то и дело сменялась заморозками. Так или иначе, в феврале 1961 года, когда я впервые оказался в городе, московская атмосфера была живой и открытой: мои друзья свободно говорили почти обо всем, читали Гумилева и позднего Мандельштама, по-английски Оруэлла и Хаксли, обменивались самиздатом, смотрели альбомы «Скира» (да и не только), слушали новую для той поры музыку[13].

Материальное обеспечение этих богатств создавалось неформальными способами. Личные контакты с обитателями зарубежных стран по-прежнему не слишком поощрялись, но за них по крайней мере перестали открыто преследовать (правда, брали на заметку). Можно было получать ноты, пластинки, книги и журналы, хотя переписка перлюстрировалась, и далеко не всё доходило до адресата. Добытые сокровища осваивались и шли в дело в непрерывном процессе дружеского и профессионального общения, которое происходило в условиях стесненного городского быта, нередко в комнате коммунальной квартиры[14]. Антураж подобных встреч возрождал давнюю традицию интеллигентских кружков и собраний, основательно выкорчеванную за минувшие десятилетия, но их свободный распорядок (никаких журфиксов!) подчеркивал богемную свободу и неуверенность в завтрашнем дне[15].

Одним из таких «салонов» стала квартира Андрея Волконского в московском доме Союза композиторов на Студенческой улице,

13 *Венцлова Т.* Самым заметным был Андрей // Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского: воспоминания, письма, исследования. СПб.: Jaromír Hladík Press, 2022. С. 394.

14 Картину оттепельных сборищ см. в фильме «Июльский дождь» Марлена Хуциева (1966).

15 По воспоминаниям Габриэля Суперфина, «тогда ведь телефоном никто не пользовался, чтобы предупреждать о визите, а просто приходили с улицы»: *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы. М.: НЛО, 2018. С. 90.

которую он получил благодаря содействию первого секретаря организации Т.Н. Хренникова[16]. К тому времени Андрей Михайлович Волконский (1933–2008) два года как был исключен из Московской консерватории за неявку на занятия в начале учебного года и за академическую задолженность по предметам «сочинение» и «анализ форм». Тем не менее в 1956 году его приняли в Музфонд и Союз композиторов СССР, что обеспечивало гражданские права и впоследствии гарантировало от преследования по статье о тунеядстве[17].

В квартире Андрея Волконского (точнее в его комнате) регулярно собирались друзья и знакомые, причем далеко не только музыканты. Круг был широким, он включал поэтов и художников нонконформистских направлений, в то время не печатавшихся и не выставлявшихся. Волконский стал одним из основателей домашних выставок, впоследствии названных «квартирниками». Первая из них прошла в его комнате зимой 1958–59 и продлилась две недели. На ней были показаны работы основателей «лианозовской группы», адептов абстрактного (нефигуративного) искусства Евгения Кропивницкого и его жены Ольги Потаповой[18]. Затем последовали выставки Льва Кропивницкого, Оскара Рабина, а также Анатолия Зверева и Владимира Яковлева. Регулярные собрания у Волконского носили просветительский характер; обычно на них рассматривали репродукции и слушали музыку. Репертуар того и другого в те времена был малодоступен в любых других местах Москвы, и пламенный культуртрегер Волконский щедро делился своими сокровищами, доступными ему благодаря сохранившимся зарубежным связям.

16 Двухкомнатная квартира была предоставлена в мае 1958 года на четверых, что позволило родителям Волконского получить прописку в Москве — после Тамбова, куда они были отправлены на жительство в 1947-м после возвращения в СССР, фактически в ссылку. О разрешении квартирного вопроса Волконских хлопотал Д.Д. Шостакович; министр культуры СССР Н.А. Михайлов ходатайствовал о том же перед секретариатом ЦК КПСС в лице Е.А. Фурцевой — и тот и другой безуспешно. См.: *Дубинец Е.* Хронология жизни Андрея Волконского // Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского. С. 64–65.

17 Согласно Указу Президиума Верховного совета РСФСР от 14 мая 1961 года трудоспособный гражданин, «уклоняющийся от общественно-полезного труда», привлекался к уголовной ответственности по статье № 209 «Тунеядство» (исключение делалось для женщин с маленькими детьми). Статья применялась также в антирелигиозных репрессиях. Отменена в 1991 году.

18 С лианозовскими художниками и поэтами Волконского познакомил Олег Сергеевич Прокофьев (1928–1998), младший сын композитора. Их первая с Волконским встреча произошла 5 марта 1953 года, в день смерти С.С. Прокофьева. Со временем они стали близкими друзьями.

Гости знакомились не только с новым, но и со старинным искусством, в том числе с записями выдающихся исполнителей[19].

Неофициальные содружества складывались в то время не только в Москве. В Киеве их инициатором выступил дирижер Игорь Иванович Блажков (р. 1936). Встречи были иными по характеру, нежели «салоны» Волконского, их задачи были четко определены: изучение новой техники композиции, каковой в то время была додекафония[20]. Блажков впоследствии вспоминал об этих учебных занятиях по новому предмету:

> Я получил от профессора Венской академии музыки Ханса Елинека, бывшего когда-то учеником Шёнберга, его пособие по 12-тоновой композиции с нотными приложениями. Леонид Грабовский, хорошо знавший немецкий язык, перевел это пособие, и мы начали его изучать. Вскоре наши композиторы, изучавшие пособие, начали писать свои сочинения — после прохождения 2-й главы, 3-й и так далее[21].

Блажков в этот период (1958–1963) занимал должность ассистента и затем второго дирижера Государственного симфонического оркестра УССР[22], и его главным желанием было исполнять новый репертуар. Интерес к нему сформировался довольно рано. На выпускном консерваторском экзамене в 1959 Блажков продирижировал сюитой из «Жар-птицы» Стравинского (1919), которая казалась в Киеве настолько неслыханной (буквально) новинкой, что за более раннюю попытку исполнить сочинение в рамках студенческого научного общества молодого музыканта исключили из консерватории[23]. Тем не менее Блажков не оставил свои усилия, и вскоре у него сложилась целая программа действий по внедрению новых сочинений в репертуар киевских концертов. Об этом можно

19 Э.В. Денисов вспоминал, что от Волконского он впервые услышал имя Джезуальдо.

20 Кроме Блажкова в группу входили композиторы Валентин Сильвестров, Леонид Грабовский, Виталий Годзяцкий, Владимир Губа и музыковед Галина Мокреева.

21 *Блажков И.* Запад нам очень помогал в то время [Интервью 2017 года] // *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий. С. 12. Речь идет об издании: *Jelinek H.* Anleitung zur Zwölftonkomposition: nebst allerlei Paralipomena. Appendix zu Zwölftonwerk, op. 15. Wien: Universal Edition, 1952.

22 С 1994 года Национальный заслуженный академический симфонический оркестр Украины. Его главным дирижером в 1946–1962 был Н.Г. Рахлин.

23 Отменить исключение удалось на уровне ЦК КП Украины, куда обратилась мать Игоря О.К. Блажкова. Было принято во внимание, что он сын погибшего на войне. См.: *Фрумкис Т.* «Трудности удесятеряли мою энергию». Беседа с выдающимся дирижером, публицистом и общественным музыкальным деятелем Игорем Блажковым // Европа-Экспресс. 2008. № 7 (519). 11 февраля.

судить по его первому письму М.В. Юдиной, в котором младший собеседник обнаруживает и просветительский размах, и здравый взгляд на слушательскую аудиторию, которую он определяет как «очень маловоспитанную»[24]. Далее Блажков приводит обширный список сочинений, которые он собирается сыграть в ближайшем будущем: от Дебюсси, Респиги и Равеля до Стравинского, Бартока, Прокофьева, Онеггера, Бриттена и 9-й симфонии Шостаковича[25]. Он предлагает Юдиной объединить усилия, не только в творческой сфере, но и в организационной — прежде всего в добывании нотного материала. К тому времени Блажков уже обратился с просьбой о присылке партитур к Стравинскому; в дальнейшем письма будут отправлены и по другим адресам[26].

Молодой музыкант писал их по определенному плану. Вначале он кратко представлялся, указывал свое солидное место работы дирижера Государственного симфонического оркестра в Киеве, рассказывал о собственных интересах в сфере современной музыки и о трудностях получения новых сочинений, в том числе опусов своего адресата, и, наконец, обращался с просьбой прислать конкретные произведения. Композиторы на подобные призывы откликались охотно и просьбы, как правило, выполняли. Вот один из примеров:

> Пьер Булез, 17 декабря 1960
> <...>
> Ваше письмо меня очень обрадовало, в частности, потому что благодаря ему я узнал, что Вам и кругу Ваших друзей интересно читать мои партитуры и слушать записи. Я немедленно напишу моему издателю и моему агенту, который занимается дисками, и попрошу их прислать Вам все это как можно скорее. Надеюсь, что Вы скоро все получите.
> Если Вам случится приехать на Запад, обязательно дайте мне об этом знать, и я буду рад лично встретиться с Вами[27].

24 «К ней должен быть очень осторожный подход по линии репертуара, иначе ее можно совсем оттолкнуть от новой музыки. Поэтому я свою репертуарную политику строю на постепенном переходе от более легкого к более сложному». — И.И. Блажков — М.В. Юдиной. 15 февраля 1960 года. См.: *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 1. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2020. С. 27.

25 *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 1. С. 27–28.

26 Вот неполный список (за 1960-й — начало 1961 года) композиторов, с которыми Блажков установил почтовую связь: Игорь Стравинский, Борис Блахер, Бенджамин Бриттен, Милко Келемен, Александр Черепнин, Александр Тансман, Готфрид фон Айнем (Эйнем), Карл Амадеус Хартман, Пьер Булез, Эрнст Кшенек [*так в публикации*], Луиджи Даллапиккола, Гоффредо Петрасси, Эдгар Варез.

27 *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 1. С. 58.

Разумеется, тут имелись нюансы. Например, присланные Бриттеном «Вариации на тему Фрэнка Бриджа» имели реальную перспективу исполнения (Блажков их позднее записал на пластинку), но вряд ли даже в самых смелых мечтах молодой дирижер мог представить себе музыку Булеза в концертных залах Киева — не только по идеологическим, но и по сугубо профессиональным причинам. И, конечно, далеко не всё, что ему присылали он вообще смог исполнить. Но сеть он раскидывал широко и тянул ее глубоко, и в результате львиную долю его репертуара составили премьеры — советские, украинские и мировые.

Обращает на себя внимание не только количество адресатов Блажкова — композиторов, музыкальных деятелей и музыкальных институций. Еще интереснее их качественный состав. В перспективе прошедших десятилетий на первый план выступает тот факт, что среди корреспондентов Блажкова не оказалось случайных фигур: вместе они составили важнейшую часть послевоенной истории музыки XX века.

Особая часть переписки Блажкова в этот период связана с попытками установить контакты с зарубежными фестивальными институциями, тоже в конкретном практическом смысле. Здесь он заботился не только о расширении профессионального кругозора своих друзей-композиторов, но и о продвижении их музыки. Разумеется, Блажков хотел заявить и о себе как исполнителе. Это было время новых фестивалей современной музыки, и наиболее досягаемыми казались страны соцлагеря — Польша, Югославия и Чехословакия. Но Блажков замахивался и на капстрану — на Летние курсы новой музыки в Дармштадте, куда он тоже отправил свой запрос. Оттуда не только прислали записи и ноты, но и предложили приехать за счет фестиваля Блажкову и двум композиторам, Валентину Сильвестрову и Леониду Грабовскому. Переписка по этому поводу длилась почти полгода и ни к чему не привела: по словам Блажкова, Министерство культуры СССР «ограничилось полнейшим игнорированием нашей поездки»[28]. То же самое произошло и с планами Блажкова поехать на фестиваль в Загреб и на «Варшавскую осень». Относительно посещения последней исчерпывающие разъяснения были даны польской стороной — вице-министром культуры и искусства ПНР Зыгмунтом Гарстецким: «…согласно обязательной договоренности, все приглашения на такого рода культурные мероприятия мы пересылаем в Министерство культуры СССР, которое уже объявило

28 И.И. Блажков — М.В. Юдиной, 16 сентября 1961. Там же. С. 122.

официальных наблюдателей»[29]. Другими словами, гостевые (то есть бесплатные) поездки за рубеж, в том числе в соцстрану, являлись незыблемой привилегией номенклатуры, и нарушать этот порядок ради Блажкова никто из чиновников, разумеется, не собирался.

Однако отсутствие официальных форм контактов не могло помешать проникновению новых сочинений за пределы СССР. О молодых композиторах, интересующихся новыми техниками письма, скоро узнали за рубежом.

Чем была эта молодая советская музыка, авторы которой терпеливо изучали неизвестные им способы письма и созданные на их основе сочинения? На фоне отечественного пейзажа она воспринималась, подобно другим искусствам, как желанное новаторство, не всегда объяснимое рациональным путем.

> Никто не мог бы объяснить, почему в конце 1950-х мы начинали искать Кафку, а не Леонида Соболева. В то время были люди, которые ловили многое как бы из воздуха, это восприимчивые люди с богатой интуицией <…> Сильные вещи в искусстве создают поле притяжения, вовлекают в него других. Но почему-то это был не Леонардо, а Малевич или Кандинский[30].

«Дух дышит, где хочет…», — как любила повторять М.В. Юдина.

За десятилетия, прошедшие со времен обнародования метода сочинения «двенадцатью лишь между собой соотнесённых тонов» додекафония широко распространилась в европейских странах и в США. Интерес к ней молодых советских композиторов совпал с послевоенным бумом, когда принцип двенадцатитоновой организации звуковысотности получил расширительное толкование в технике тотального сериализма. Однако для них подлежал освоению в первую очередь классический вариант додекафонии.

Нельзя сказать, что в СССР ничего не знали о шёнберговом методе. Так, Р.С. Леденёв вспоминал, что впервые он услышал о додекафонии от своего профессора по композиции Ан.Н. Александрова:

> Я тогда писал квартет, там были такие атональные штучки, хотя язык больше на Шостаковича похож, и ему послышалась какая-то связь с додекафонией.

29 З. Гарстецкий — И.И. Блажкову. 15 сентября 1959. Там же. С. 20.
30 *Голышев В.* Таруса. В эпицентре искусства [Интервью 2017 года] // *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий. С. 24.

> Это было примерно в 1956–1958 году. Он мне рассказал что-то такое общее, популярное, я не всё понял. Так что я узнал о додекафонии раньше многих здесь. Но она меня не заинтересовала. Писать так я не стал[31].

О тех же временах вспоминал А.Г. Шнитке:

> Где-то в [19]54–[19]56 годах появилась возможность знакомства с этой техникой. Более того, впервые к ней я обратился еще раньше, еще до консерватории. И первые свои технические упражнения делал по дороге из училища домой, ежедневно тратя около трех часов на этот путь в электричке. Мне додекафония показалась поначалу чрезвычайно легким методом сочинения. То же ощущение повторилось и спустя несколько лет в консерватории. Однако здесь я уже сумел понять главное, что эта кажущаяся легкость распространяется на эскизы, да и то не всегда...[32]

Систематические сведения о додекафонии студенты получали также в классе профессора С.С. Богатырева, который анализировал сочинения Шёнберга и Хиндемита в своих лекциях по курсу полифонии (как и Ан.Н. Александров, не будучи приверженцем новой музыки). Остальная информация шла из-за рубежа. Отечественные корни додекафонии были к этому времени полностью забыты, равно как и имена первых русских «предсерийных» композиторов — Е. Голышева, Н. Обухова, Н. Рославца[33].

Первое в советской музыке сочинение, написанное согласно методу додекафонии, было закончено Андреем Волконским в 1957 году. Это фортепианный цикл Musica stricta («Строгая музыка»), с подзаголовком Fantasia ricercata, ориентированный «на барочную сонату с парой частей типа “прелюдия — фуга” во главе»[34]: полифоническая прелюдия; ричеркар на двенадцатитоновую тему с интермедиями

31 *Савенко С.* «Главное — не терять естественности...» Беседа с комментариями // Роман Леденев. Статьи. Материалы. Исследования / Ред.-сост. М.И. Катунян. М.: МГК, 2007. С. 42. Цитата — из интервью 2005 года. Во второй половине 1960-х Леденев всё же пришел к додекафонии собственным стихийным путем, пройдя через увлечение Веберном.

32 *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993. С. 17.

33 В программной публикации И. Рыжкина «Арнольд Шёнберг — ликвидатор музыки» («Советская музыка», 1949 № 8) Рославец единственный из них назван в качестве последователя заглавного героя статьи. Остальные (в том случае, если автор знал о них) не подлежали упоминанию как эмигранты. См. также: *Холопов Ю.* Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века (Сб. трудов Института им. Гнесиных, вып. 70). М.: ГМПИ, 1983. С. 34–58.

34 *Холопов Ю.* Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 1. М.: Композитор, 1994. С. 10.

(построенными как тройной контрапункт двенадцатитоновых мелодий); Lento rubato на две двенадцатитоновые темы; финал в духе токкаты — двойная фуга на двенадцатитоновые темы. Волконский следует здесь по пути раннего Шёнберга, его Сюиты для фортепиано соч. 25 (1921–1923), где додекафония представлена в симбиозе с неоклассицизмом[35]. Подобное начало новой отечественной музыки в исторической перспективе выглядело максимально естественно, оно отвечало логике эволюции музыкального языка, сохраняя при этом элемент преемственности[36]. В специальном смысле это было движение к эмансипированному диссонансу и уход от тональности функционального типа в сторону «атональности» — этап, пройденный европейской музыкой в 1900–1910-е годы, но не получивший продолжения на российской почве в силу известных исторических причин. Musica stricta Волконского обозначила первый шаг к восстановлению прерванной линии эволюции, к освоению нового интонационного языка, потребность в котором ощущалась как конкретная профессиональная необходимость. Об этом говорил А.Г. Шнитке, вспоминая о занятиях в классе Е.К. Голубева, своего консерваторского профессора по композиции:

> В гармоническом отношении он мне, к сожалению, помочь ничем особенно не мог, потому что его собственные интересы заканчивались на романтическом мажоро-миноре <...>. Меня же в то время интересовала больше линеарная и атональная гармония, которая хотя и в небольших проблесках, но всё же доходила до нас[37].

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-32/Savenko_Volkonsky_Musica_Stricta.mp3
Андрей Волконский. Musica stricta для фортепиано.
Алексей Любимов (запись 1967 года)

35 Четыре из пяти частей шёнберговской сюиты представляют барочные жанры: 1. Прелюдия; 2. Гавот — Мюзет — Гавот; 3. Интермеццо; 4. Менуэт; 5. Жига.

36 Первое исполнение Musica stricta: 6 мая 1961, Мария Юдина (адресат посвящения). Любопытен позднейший комментарий Волконского (2008): «Все четыре части очень разные по технике. Первая часть написана под впечатлением Пяти пьес для оркестра [соч. 16] Шёнберга и частично навеяна фрагментами первой и в особенности второй пьесы...». Цит. по: Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского. С. 748.

37 *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 14. Шнитке учился у Голубева в консерватории (1953–1958) и затем в аспирантуре (1958–1961). «К моменту окончания мною консерватории <...> я уже интересовался больше Хиндемитом и Шенбергом»: Там же. С. 17.

В том же 1957 году Волконский написал «Музыку для 12 инструментов», при жизни автора не исполненную и оставшуюся в рукописи. Хотя он характеризовал свой опус как «испытание огнем» строгой серийной техники, «ни ритм, ни динамика не были сериализованы, а лишь звуки»[38]. Серийную идею заключал в себе инструментальный состав: четыре группы по три участника (деревянные; медные; струнные; маримба, вибрафон, голос). Вершинное сочинение Волконского этого времени, камерная кантата «Сюита зеркал» на стихи Федерико Гарсиа Лорки (1960), свободнее интерпретирует принцип серийности. Основной ряд состоит не из 12, а из восьми звуков, группирующихся по малым терциям, благодаря чему общая гармоническая атмосфера сочинения оказывается мягко консонантной, вплоть до появления трезвучных аккордов — особой краски в изысканной колористике партитуры.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-32/Savenko_Volkonsky_Mirror_Suite.mp3
Андрей Волконский. «Сюита зеркал». Лидия Давыдова (сопрано), Андрей Волконский (фисгармония), ансамбль солистов, дирижер Игорь Блажков (запись 1967 года)

«Сюита зеркал» и «Жалобы Щазы» на слова дагестанской (лакской) плакальщицы (1962) оказали несомненное влияние на композиторов близкого Волконскому круга, в первую очередь на Э. Денисова, вскоре представившего два сочинения в том же жанре камерной кантаты: «Солнце инков» на стихи Габриэлы Мистраль и «Итальянские песни» на слова из цикла А. Блока (оба 1964). Их автор высоко оценивал роль Волконского для новой советской музыки, сравнивая «воздействие “Сюиты зеркал” на молодое поколение в СССР с Пятой симфонией Шостаковича — также одним из поворотных пунктов в эволюции советской музыки»[39]. Оба цикла Денисова основаны на принципе серийности, но уже не в классическом шёнберговском понимании: как и Волконский, Денисов больше ориентируется на Веберна и на коллег второго авангарда — Луиджи Ноно и, в особенности, Пьера Булеза и его «Молоток без мастера» (1955)[40]. В «Итальянских песнях» кроме того присутствуют элементы сериальной организации: в финальном «Успении» наряду с высотной серией присутствуют ряды длительностей, пауз и динамических оттенков[41].

38 *Шмельц П. Дж.* Андрей Волконский и серийная техника (краткое аналитическое введение) // Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского. С. 642.

39 *Денисов Э.* Новая музыка — это не мода (1966). Цит. по: Там же. С. 643.

40 Шнитке упоминает «прослушивание в [19]56 году “Молотка без мастера” Булеза» на собрании НСО композиторского факультета Московской консерватории, добавляя, что «это сочинение слушалось без того испуга, который предполагается обычно при столкновении с авангардными сочинениями. Напротив, для меня это сочинение звучало как строгое, ясное и в чем-то отдаленно напоминавшее Скрябина»: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 14.

В том же 1964 году появились два сериальных сочинения Шнитке, с характерным «внежанровым» заглавием «Музыка для камерного оркестра» (во втором произведении — с солирующим фортепиано). В обоих случаях кроме высотной серии используется ритмическая; элемент аналогичной тембровой организации материализуется в первой «Музыке» в дифференциации инструментов: первая часть написана для струнных, вторая для духовых, третья для клавишных и ударных, четвертая — для полного состава. У С. Губайдулиной среди немногочисленных опусов, написанных с применением серийной техники, выделяется один из ее шедевров — кантата «Ночь в Мемфисе» (1968).

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-32/Savenko_Gubaidullina.mp3
София Губайдулина. «Ночь в Мемфисе». Елена Долгова (меццо-сопрано), дирижер Юрий Николаевский (запись 1989 года)

В те же 1960-е годы в той или иной степени серийным методом воспользовались и другие композиторы — С. Слонимский, Б. Тищенко, Р. Леденёв, Б. Чайковский, Р. Щедрин, упомянутые выше В. Сильвестров и Л. Грабовский. Особый случай представляет творчество Н. Каретникова, который сохранил верность классическому шёнберговскому варианту практически на всю жизнь. Среди «двенадцатитоновых» композиторов оказались и представители старшего поколения, такие как Д. Шостакович (несерийная додекафония) и К. Караев; даже Т. Хренников однажды поместил в начало своего сочинения двенадцатитоновый ряд (Второй концерт для фортепиано с оркестром, 1972).

Серийный метод был не единственным компонентом новаторского письма, в его арсенал вошли также сонористика, алеаторика, электронная музыка. Однако именно серийность долгое время сохраняла официальные лидирующие позиции как квинтэссенция формализма и воплощение самодовлеющего звукового экспериментаторства. То есть специальная, цеховая проблема присутствия/отсутствия тональности (также как фигуративного/нефигуративного в изобразительном искусстве) вырастала до уровня общественного,

41 *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. С. 84.

чуть ли не политического значения. Репрессивные меры, такие как запрет исполнений и публикаций, поездок за рубеж на премьеры собственных сочинений, недопущение до министерских госзакупок[42], — всё это способствовало упрочению позиции композиторов-авангардистов как носителей профессионального и общественного прогресса. Поэтому им не было нужды в диссидентском противостоянии властям[43]: отстаивание «иного» в искусстве превращалось в деяние более глубокого значения, чем любая политическая акция[44].

Однако постоянно игнорировать советскую власть (в лице руководства СК) композитору было всё же труднее, чем художнику, который мог показать свои холсты хотя бы в «квартирных» условиях. Что касается новой музыки, то в СССР практически полностью отсутствовали институциональные формы для ее существования, такие как специализированные фестивали, филармонические мероприятия и заказы концертных организаций. Союз композиторов, который согласно предназначению должен был поддерживать и пропагандировать творчество своих членов, занимался этим очень избирательно. Критерием отбора являлись мнения начальственных персон (секретариата) о соответствии автора и его сочинения установленным нормам идеологии и стилистики, которые на практике определялись субъективным вкусом и нюансами личных отношений. Ситуация отчасти корректировалась музыкантами-исполнителями, заинтересованными в новом репертуаре и имеющими достаточный вес для того, чтобы отстаивать свои репертуарные предпочтения. Подобные музыкантские

42 И даже запрет копирования нот на казенном аппарате: «...Хренников распорядился ничего не печатать на ксероксе без визы Савинцева [секретаря правления СК СССР]» — Э.В. Денисов — И.И. Блажкову, 22 сентября 1965: *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 1. С. 321. Через несколько месяцев распоряжение было оспорено: «Теперь опять разрешили печатать на Xerox'е любые ноты (резолюция, запрещающая печатать на Xerox'е “формалистов” на Секретариате “не прошла” <...>» — Э.В. Денисов — И.И. Блажкову, 11 февраля 1966: Там же. С. 365.

43 «Наше художественное свободомыслие никак не было связано *с борьбой* с советской властью. Даже [Оскар] Рабин никогда не был политическим художником. На советскую власть никто не обращал внимания. Мы ее игнорировали. Мы занимались искусством, а не политикой»: *Гробман М.* Мы — левые! // *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий. С. 33.

44 Кроме того, само диссидентское движение сформировалось в послеоттепельное время, к концу 1960-х.

сообщества постепенно сложились вокруг крупнейших фигур авангарда — Шнитке, Денисова, Губайдулиной, Волконского, Сильвестрова, Пярта. Но даже в таком случае исполнение «сомнительного» опуса требовало начальственной визы[45].

Тем не менее некоторые важные отечественные премьеры новой музыки всё же состоялись в 1960-е годы: Musica stricta (1961), «Сюита зеркал» (1962) и «Жалобы Щазы» (1965) Волконского, «Солнце инков» (1964) и «Итальянские песни» (1964) Денисова, Первый струнный квартет (1967) Шнитке. Во всех случаях премьеры были сыграны благодаря музыкантам — М.В. Юдиной, дирижерам Рождественскому и Блажкову, примариусу Квартета им. Бородина Р. Дубинскому. Все премьеры имели огромный успех. «Сюита зеркал» бисировалась целиком, после «Солнца инков» исполнителей долго не отпускали со сцены[46]. И хотя все эти произведения потом надолго исчезли из репертуара (из-за цензурных мер, предпринятых руководством СК и концертных организаций), начало было положено, и вокруг новой музыки стало постепенно формироваться сообщество слушателей, интересовавшихся именно ею, а не тем, что звучало на официальных концертах СК. Это была своего рода параллельная публика.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-32/Savenko_Denisov.mp3
Эдисон Денисов. «Солнце инков». Лидия Давыдова (сопрано), дирижер Геннадий Рождественский (запись 1964 года)

45 Показательная история произошла с разрешением на премьеру Симфонии [№ 1] Шнитке в Горьком (Нижнем Новгороде) в феврале 1974 года. Несмотря на то, что оркестром местной филармонии в данном случае должен был дирижировать авторитетный Г.Н. Рождественский, Шнитке вынужден был обратиться за поддержкой к Р.К. Щедрину как секретарю СК СССР. По словам Шнитке, тот «дал письменную рекомендацию на исполнение симфонии в Горьком. Он же внес и известную успокоенность в официальную сферу, когда наметились некоторые неприятности после этого исполнения»: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 22. Конечно, Шнитке был благодарен Щедрину, однако сама ситуация, когда один композитор дает подобное разрешение другому, по меньшей мере равновесомого профессионального уровня, заключала в себе элемент абсурда. Это подтвердилось вторым эпизодом в том же жанре, когда Шнитке через три года обратился к Щедрину по поводу записи Реквиема. «Он [Щедрин] сказал, что ему не нравятся точные многократные повторения, квадратность и метричность этой музыки. И письма не подписал»: Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., автор вступительной статьи А.В. Ивашкин. М.: РИК «Культура», 1994. С. 93.

46 По воспоминаниям Денисова, «Рождественский считал количество выходов: “Тринадцать раз вызвали! Пятнадцать раз вызвали!” Ему это очень нравилось...»: *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. С. 23.

Но далеко не всё удавалось исполнить даже именитым музыкантам. Постоянные и часто непреодолимые трудности во многом способствовали тому, что композиторы-авангардисты стремились исполняться за пределами СССР. Прежде всего премьеры происходили на зарубежных фестивалях современной музыки, успешное функционирование которых прямо зависело от наличия интересных новинок. Сочинения молодых советских композиторов во многих случаях вполне соответствовали фестивальным условиям. Требовалось только доставить их до места назначения.

Практически всё зависело здесь от неформальных контактов. Партитуры чаще передавались лично: пересылка по почте была рискованна и чревата значительной задержкой или исчезновением в пути[47]. «Посыльными» служили коллеги–музыканты, граждане иностранных государств, такие как Джоэл Шпигельман (Joel Spiegelman, 1933–2023) — композитор, дирижер, пианист и клавесинист. В 1965 году он стажировался в Московской консерватории и познакомился с Волконским, Денисовым, Сильвестровым и другими композиторами. Шпигельман стал инициатором отдельных исполнений и целых концертов новой советской музыки в США и Канаде[48]. Активную позицию занял Пьер Булез, с которым Денисов начал переписываться в начале 1960-х. Благодаря ему кантата «Солнце инков» через год после отечественной премьеры была исполнена на Летних курсах новой музыки в Дармштадте и в концертах Domaine musical (24 ноября 1965, дирижер Бруно Мадерна, Париж, театр Одеон). Партитуру «Жалоб Щазы» Волконского Булез получил во время советских гастролей в 1967, после чего исполнял сочинение с оркестром Би-Би-Си, а также способствовал его изданию в Universal Edition. Новая советская музыка вошла в программы «Варшавской осени», Загребской биеннале, фестиваля Gaudeamus в Амстердаме[49]. Ее авторы начали получать заказы из-за рубежа,

47 То же относилось и к почте, прибывавшей из-за рубежа. Вот одно из свидетельств: «Сегодня утром я получил пластинку <...> из Копенгагена, которая была вся распечатана, вынута из конверта, видимо, прослушана на плохом проигрывателе (следы этого видны на пластинке) и кое-как перевязана нашими обычными почтовыми бечевками. Там — пьесы для квартета Стравинского, Квартет Пендерецкого и два авангардные датского квартета [*так в публикации*] (Stereo)» — Э.В. Денисов — И.И. Блажкову, 12 марта 1967: *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 2. С. 41.

48 О размахе его деятельности в этом направлении позволяют судить материалы переписки И.И. Блажкова.

49 Программу концерта 14 мая 1967 в Загребе сообщает со слов Денисова Блажков: в нее вошли сочинения Пярта, Сильвестрова, Синка, Денисова, Волконского, Грабовского. — И.И. Блажков — В.В. Сильвестрову, 20 июня 1967: *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 2. С. 67.

от музыкантов-исполнителей и различных институций. Так, благодаря Фонду С. Кусевицкого Библиотеки Конгресса США получила признание Третья симфония («Эсхатофония») Сильвестрова (1966), впервые прозвучавшая в Дармштадте[50].

MP3 http://sias.ru/upload/music/2025-32/Savenko_Silvestrov.mp3
Валентин Сильвестров. Симфония № 3 «Эсхатофония».
Оркестр Юго-Западного радио (ФРГ), дирижер Бруно Мадерна
(запись 1968 года)

В большинстве случаев новая советская музыка воспринималась за рубежом положительно, порой с большим энтузиазмом. Новаторский характер сочинений радовал критиков и слушателей как свидетельство общественных перемен, наступивших в Советском Союзе. Порой этот аспект рецепции приводил к почти комическим реакциям, подчеркивая особое положение советских композиторов за пределами отечества[51]. Общественно-политические акценты, на которые были щедры критики, порой раздражал авторов: они ждали более профессиональных оценок[52].

К концу 1960-х приметы оттепельной свободы стали слабеть, постепенно сама возможность ее существования превратилась в иллюзию. Для социума музыкального авангарда знаковыми стали два события: попытка увольнения Денисова из Московской консерватории в 1967-м[53] и, годом позже, освобождение Блажкова от должности дирижера Ленинградской филармонии после окончания аспирантуры у Е. Мравинского (приказ от 1 июля 1968 года), — хотя до этого всё шло к тому, что молодой перспективный музыкант получит в филармонии постоянную работу. Блажкова уволили по

50 Запись этого исполнения под управлением Бруно Мадерны надолго осталась единственной. Российская премьера состоялась в 2012 году (29 октября, КЗЧ, ГАСО им. Е.Ф. Светланова, дирижер В. Юровский).

51 «“Солнце инков” советского композитора Эдисона Денисова — сенсация концерта; подумать только — советский музыкант пишет серийную музыку!» (“Carrefour”) — Цит. по: *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. С. 22.

52 «Я получил из Парижа кучу бесполезных рецензий разных газет на концерт. Почти все рецензии с политическим запахом, что очень приелось...» — В.В. Сильвестров — И.И. Блажкову, 24 марта 1966: *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 1. С. 372–373.

53 Благодаря протесту коллег и студентов увольнение не состоялось. Шнитке, получивший аналогичную Денисову бумагу об «отсутствии учебных часов», всё же ушел из консерватории, чтобы сосредоточиться на композиторской работе.

результатам заседания коллегии Минкульта с повесткой «О недостатках репертуара Ленинградской филармонии». Он был охарактеризован как «пропагандист додекафонии, пуантилистической и прочей “авангардистской” музыки»; в резолюции говорилось, что «государственные органы культуры будут опровергать напористые попытки поклонников “авангардизма” прорваться на широкую концертную эстраду, занять там постоянное место»[54]. Материалы коллегии Минкульта были разосланы во все музыкальные учреждения СССР, что закрывало Блажкову концертные выступления не только в Ленинграде, но и в других филармонических учреждениях[55].

Третье событие произошло в августе 1973 года, когда СССР присоединился к Всемирной конвенции об авторском праве. Прогрессивное с точки зрения международной практики в области интеллектуальной собственности, это постановление, по сути, закрывало советским авторам возможность свободно распоряжаться своими сочинениями за рубежом. Права на них переходили теперь к Всесоюзному агентству по авторским правам[56] — «общественной организации» с юридическим лицом, членами которой являлись не сами авторы, интересы которых агентство обязывалось защищать, а творческие союзы[57]. Отныне без их санкции советский композитор не мог ничего исполнить и опубликовать — ни на родине, ни за ее пределами.

Последнее из упомянутых событий относится к началу 1970-х годов — новому периоду в истории музыки XX столетия, с его уходом от авангарда, подчас весьма резким, в сторону традиционной лексики и связанных с ней форм и жанров. Стилистические процессы в творчестве советских композиторов развивались к этому времени почти параллельно с аналогичными переменами за рубежом. Отечественная музыка постепенно стала полноправным участником общеевропейской художественной истории, во многом благодаря авангардному прорыву 1960-х. Однако былое единство творческих устремлений ушло: отныне каждый пошел своим путем.

54 Опубликовано: Советская музыка. 1968. № 10. С. 7. Цит. по: *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 2. С. 267.
55 Там же. С. 268.
56 ВААП (1973–1991).
57 До 1988 года договоры с издательствами подписывались без участия авторов, что не препятствовало ВААП взимать с них налоги с гонорара (до 80%).

ЛИТЕРАТУРА

1 *Акопян Л.* Музыка советской эпохи: 1917–1991. Челябинск: Авто Граф, 2024.

2 Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., автор вступительной статьи А. Ивашкин. М.: РИК «Культура», 1994.

3 *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 1. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2020.

4 *Блажков И.* Книга писем: в 3 т. Т. 2. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2020.

5 *Блажков И.* Запад нам очень помогал в то время [Интервью 2017 года] // *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий. С. 12–14.

6 *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М.: НЛО, 1996.

7 *Венцлова Т.* Самым заметным был Андрей // Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского. С. 394–400.

8 *Голышев В.* Таруса. В эпицентре искусства [Интервью 2017 года] // *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий. С. 21–25.

9 *Гробман М.* Мы — левые! // *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий. С. 26–33.

10 *Дубинец Е.* Хронология жизни Андрея Волконского // Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского. С. 52–84.

11 *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы. М.: НЛО, 2018.

12 *Савенко С.* «Главное — не терять естественности…» Беседа с комментариями // Роман Леденев. Статьи. Материалы. Исследования / Ред.-сост. М.И. Катунян. М.: МГК, 2007. С. 40–50.

13 Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского: воспоминания, письма, исследования. СПб.: Jaromír Hladík Press, 2022.

14 *Флорковская А.* «Абстрактное искусство — это хулиганство в мировом масштабе». Современное французское искусство на выставках в Москве (1957, 1961) // Искусствознание. 2016. № 4. С. 192–211.

15 *Фрумкис Т.* «Трудности удесятеряли мою энергию». Беседа с выдающимся дирижером, публицистом и общественным музыкальным деятелем Игорем Блажковым // Европа-Экспресс. 2008. № 7 (519). 11 февраля.

16 *Холопов Ю.* Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века (Сб. трудов Института им. Гнесиных, вып. 70). М.: ГМПИ, 1983. С. 34–58.

17 *Холопов Ю.* Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып.1. М.: Композитор, 1994. С. 3–23.

18 *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993.

19 *Шмельц П. Дж.* Андрей Волконский и серийная техника (краткое аналитическое введение) // Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского. С. 641–653.

20 *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993.

REFERENCES

1 *Akopyan* [Hakobian] *L*. Muzïka sovetskoy epokhi: 1917–1991 [Music of the Soviet Era: 1917–1991]. Chelyabinsk: Avto Graf, 2024

2 Besedï s Al'fredom Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke] / Compiled and prefaced by A. Ivashkin. Moscow: RIC "Kul'tura", 1994.

3 *Blazhkov I*. Kniga pisem [Book of Letters]. In 3 volumes. Vol. 1. St Petersburg: Kompozitor St. Petersburg, 2020.

4 *Blazhkov I*. Kniga pisem [Book of Letters]. In 3 volumes. Vol. 2. St Petersburg: Kompozitor St. Petersburg, 2020.

5 *Blazhkov I*. Zapad nam ochen' pomogal v to vremya [The West helped us a lot at that time] [Interview 2017] // *Kizeval'ter* [Kiesewalter] *G*. Vremya nadezhd, vremya illuziy [Time of Hopes, Time of Illusions]. P. 12–14.

6 *Vayl' P.*, *Genis A*. Shestidesyatïe. Mir sovetskogo cheloveka [The Sixties. The World of the Soviet Person]. Moscow: NLO, 1996.

7 *Venclova T*. Samïm zametnïm bïl Andrey [Andrey was the most notable of all] // Uzelki vremeni. Ēpokha Andreya Volkonskogo [Knots of Time. The Era of Andrey Volkonsky]. P. 394–400.

8 *Golïshev V*. Tarusa. V ēpicentre iskusstva [Tarusa. In the epicentre of art] [2017 interview] // *Kizeval'ter* [Kiesewalter] *G*. Vremya nadezhd, vremya illuziy [Time of Hopes, Time of Illusions]. P. 21–25.

9 *Grobman M*. Mï — levïe! [We are leftists!] // *Kizeval'ter* [Kiesewalter] *G*. Vremya nadezhd, vremya illuziy [Time of Hopes, Time of Illusions]. P. 26–33.

10 *Dubinets E*. Khronologiya zhizni Andreya Volkonskogo [Chronology of Andrey Volkonsky's Life] // Uzelki vremeni. Ēpokha Andreya Volkonskogo [Knots of Time. The Era of Andrey Volkonsky]. P. 52–84.

11 *Kizeval'ter* [Kiesewalter] *G*. Vremya nadezhd, vremya illuziy. Problemï istorii sovetskogo neoficial'nogo iskusstva. 1950–1960 godï [Time of Hopes, Time of Illusions. Problems of the History of Soviet Unofficial Art. 1950–60s]. Moscow: NLO, 2018.

12 *Savenko S*. "Glavnoe — ne teryat' estestvennosti" ["The main thing is not to lose your naturalness…"] A conversation with comments // Roman Ledenev. Articles. Materials. Research / Compiled and edited by M. Katunyan. Moscow: MGK, 2007. P. 40–50.

13 Uzelki vremeni. Ēpokha Andreya Volkonskogo: vospominaniya, pis'ma, issledovaniya [Knots of Time. The Era of Andrey Volkonsky: Memoirs, Letters, Research]. St Petersburg: Jaromír Hladík Press, 2022.

14 *Florkovskaya A*. "Abstraktnoe iskusstvo — ēto khuliganstvo v mirovom masshtabe". Sovremennoe francuzskoe iskusstvo na vïstavkakh v Moskve (1957, 1961) ["Abstract art is hooliganism on a global scale." Contemporary French art at exhibitions in Moscow (1957, 1961)] //Iskusstvoznanie [Art Studies]. 2016. No. 4. P. 192–211.

15 *Frumkis T*. "Trudnosti udesyateryali moyu ēnergiyu". Beseda s vïdayushchimsya dirizherom, publicistom i obshchestvennïm muzïkal'nïm deyatelem Igorem Blazhkovïm ["The difficulties increased my energy tenfold." Conversation with the outstanding conductor, publicist and public musical figure Igor Blazhkov] // Evropa-Ēkspress. 2008. № 7 (519). February 11.

16 *Kholopov Yu*. Kto izobrel 12-tonovuyu tekhniku? [Who invented the 12-tone technique?] // Problemï istorii avstro-nemeckoy muzïki. Pervaya tret' 20 veka [Problems of the History of Austro-German Music. The First Third of the 20th Century]. Collection of Papers of the Gnesin Institute, Issue 70. Moscow: State Gnesin Institute of Music Pedagogy, 1983. P. 34–58.

17 *Kholopov Yu*. Iniciator: o zhizni i muzïke Andreya Vokonskogo [Initiator: on Andrey Volkonsky's life and music] // Muzïka iz bïvshego SSSR [Music from the Former USSR]. Issue 1. Moscow: Kompozitor, 1994. P. 3–23.

18 *Kholopov Yu., Cenova V*. Edison Denisov. Moscow: Kompozitor, 1993.

19 *Shmel'c* [Schmelz] *P.J.* Andrey Volkonskiy i seriynaya tekhnika (kratkoe analiticheskoe vvedenie) [Andrey Volkonsky and serial technique (a brief analytical introduction)] // Uzelki vremeni. Ēpokha Andreya Volkonskogo [Knots of Time. The Era of Andrey Volkonsky]. P. 641–653.

20 *Shul'gin D*. Godï neizvestnosti Al'freda Shnitke. Besedï s kompozitorom [Alfred Schnittke's Years of Obscurity. Conversations with the Composer]. Moscow: Delovaya liga [Business League], 1993.

УДК 785
ББК 85.315

Ключевые слова
Поволжье, Урал, традиционная музыкальная культура, голос, музыкальный инструмент, татарская музыка, башкирская музыка, музыка финно-угорских народов, музыка тюркских народов.

Бахтияри Ф.Ф.

Из истории музыкальной культуры Волго-Уралья: инструментальная традиция региона

В статье рассматривается феномен инструментальной музыки Волго-Уральского региона и её позиции в социокультурной структуре жизнедеятельности общества. Автор опирается на идеи отечественного композитора и музыковеда Дж.К. Михайлова. Затрагиваются вопросы связи инструментальных и вокальных традиций региона, влияния разных мировоззренческих систем и религий на формирование бинарной оппозиции «голос — музыкальный инструмент». В частности, приводятся примеры многочисленных разноязычных названий музыкальных инструментов, распространённых в различные времена у этносов Волго-Уралья. Освещается музыка высокой традиции в период Казанского ханства (1438–1552) и место в ней инструментального начала. Автор останавливается на вопросе вокальных элементов в башкирском исполнительстве на курае, о его связях с татарской и башкирской вокальной традицией узун-кюй. Поднимается вопрос о соотношении вокального и инструментального начал в наигрышах на монгольских инструментах, родственных кураю. Материалом для исследования служат образцы инструментальной, а также вокальной музыки татар, башкир, коми, мордвы (мокша/эрзя), чувашей, марийцев и удмуртов.

Key Words
Volga region, Urals, traditional musical culture, voice, music instrument, Tatar music, Bashkir music, music of Finno-Ugric peoples, music of Turkic peoples.

Farhad Bakhtiiari

From the History of Musical Culture of the Volga-Urals: The Regional Instrumental Tradition

The article examines the phenomenon of instrumental music of the Volga-Ural region and its position in the sociocultural structure of society. The author relies on the ideas of the Russian composer and musicologist J.K. Mikhailov. The issues of the connection between the instrumental and vocal traditions of the region, the influence of different ideological systems and religions on the formation of the binary opposition “voice — music instrument” are touched upon. In particular, examples of numerous multilingual names of music instruments, common at different times among different ethnic groups of the Volga-Ural region, are given. The music of high tradition during the period of the Kazan Khanate (1438–1552) is surveyed, with special attention to the status of instrumental principle. The author dwells on the vocal elements in Bashkir performance on the kurai and its connections with the Tatar and Bashkir vocal tradition of uzun-kuy. The question is raised concerning the relationship between the vocal and instrumental principles in the tunes played on Mongolian instruments related to the kuray. The study is based on samples of instrumental and vocal music of the Tatars, Bashkirs, Komi, Mordovians (Moksha/Erzya), Chuvash, Mari and Udmurts.

Долгое время инструментальная культура Волго-Уралья была связана с языческой практикой, которая, несмотря на принятие ислама в высших слоях общества Волжской Булгарии, Казанского и других ханств, существовала параллельно с мусульманством на протяжении более десятка веков[1]. Даже при завоевании местных этносов другими народами, при создании новых государств и их разрушении, сопровождавшихся усилением христианского или исламского влияния, наиболее крупные изменения касались именно *высокой музыки*[2], *основная* же музыка[3] в большей мере оставалась верна язычеству.

С проникновением «голосоцентричных» религий[4] — ислама и христианства — в повседневной жизни народов Волго-Уралья происходят изменения. С исчезновением обрядов начинают прослеживаться различные перемены в традициях: за редким исключением

1 *Бахтияров Ф.Ф.* Проявление оппозиции «певческий голос — музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2022. С. 96.

2 Дж.К. Михайлов выделяет социокультурные слои музыки как «сопокупность её [музыки — *Ф. Б.*] типов, видов и стилей, специфика музыкального текста которых обусловлена их принадлежностью к определённой социальной группе и выполняемыми ими функциями»: *Михайлов Дж.К.* Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: структура музыкальной культуры и ее социокультурная обусловленность // PAX SONORIS: история и современность (памяти М.А. Этингера). Вып. IV–V. Астрахань: ГФЦ «Астраханская песня», 2011. С. 13. Под *высокой музыкой,* по определению Дж.К. Михайлова, понимаются «виды, стили и формы музыки придворной среды и среды феодалов и отдельные храмовые традиции» (там же). Данный слой получил название «высокой музыки» благодаря своей «приподнятости» над повседневностью и предназначенности для общения с такими высшими сферами духа и разума, как, к примеру, боги, духи, души предков, потусторонние силы.

3 Основной музыкой, по Дж.К. Михайлову, называются «музыкальные традиции большинства населения страны или региона»: *Михайлов Дж. К.* К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: Сборник научных трудов / Отв. ред. Т.Э. Цытович. М.: Московская государственная консерватория, 1986. С. 12. Данное определение нередко оказывается родственным термину «фольклор», распространённому в отечественном музыкознании.

4 *Бахтияров Ф.Ф.* Проявление оппозиции «певческий голос — музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала. С. 57.

инструментальное творчество уходит на второй план, главная роль передаётся вокальной музыке. Пожалуй, только в условиях Казанского ханства прослеживается противоположный процесс: с распространением ислама, наоборот, расцветает инструментальная культура. Она во времена Казанского ханства синтезирует явления общемусульманской культуры Ближнего и Среднего Востока с собственными традициями народов данного региона[5]. Многосоставность местной культуры подчёркивалась и другими исследователями. В частности, И. Нуриева называет регион «полиэтническим котлом», в котором на протяжении многих столетий взаимодействовали финно-угорские и тюркские, а несколько позже (с XVI века) и славянские культуры[6].

Отсутствие стабильной *высокой инструментальной традиции* в Волго-Уралье привело к тому, что на сегодняшний день в некоторых его районах инструментальная музыка оказалась почти полностью утрачена. Отдельные очаги в достаточной мере развитых форм рассматриваемой музыки стоит искать в окраинных районах: например, искусство *курая* у башкир[7] и ансамбли *чипсанистов* коми[8]. Однако отдельные традиции в силу их глубокой связи с вокальными жанрами нельзя назвать исключительно инструментальными. Основополагающей общей чертой для народов региона является преобладание певческой традиции. Так сложилось исторически, что у многих этносов Волго-Уралья уже к XIX веку традиция инструментального исполнительства потеряла свои наиболее яркие и оригинальные качества[9], что объясняется политическими, религиозными и другими факторами. По этой причине у большинства народов региона именно вокальные традиции функционируют

5 *Бахтияри Ф.Ф.* Традиции татарской инструментальной музыки: из прошлого в настоящее // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 2. С. 59.

6 *Нуриева И.М.* Удмуртская традиционная музыка в историко-культурном контексте // Историко-культурное наследие народов Урало-Поволжья. 2020. № 2 (9). С. 143.

7 Отметим, что исполнительство на народных инструментах коми доступно только в рамках Среднего профессионального образования (СПО) (Колледж искусств Республики Коми). В Республике Башкортостан доступна специализация по исполнительству на курае не только в рамках СПО, но и в высшем учебном заведении (УГИИ).

8 *Жуланова Н.И.* Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков. М.: Композитор, 2008.

9 *Кондратьев М.Г.* Музыкальная культура чувашей как часть Волго-Уральской музыкальной цивилизации // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Вып. 5: Межнациональное пространство художественной культуры. Чебоксары: ЧГИГН, 2003. С. 242.

в качестве «репрезентатов»[10], а в инструментальных существенную долю занимает вокальное начало.

На основе археологических раскопок[11] подтверждается продолжительное воздействие монгольской и древнекитайской цивилизации на население данного региона[12]. В этих цивилизациях отмечается либо доминирование «инструментоцентричной»[13] традиции, либо равноправие голоса и инструмента[14].

10 Там же.

11 *Яковлев В.И.* Традиционные музыкальные инструменты народов Волго-Уралья: Формирование, развитие, функционирование: дис. … докт. ист. наук. Казань, 2001. С. 28.

12 *Сузукей В.Ю.* Музыкальное наследие древних кочевников Центральной Азии (общее и особенное) // Материалы Первого Международного алтаистического форума «Тюрко-монгольский мир большого Алтая: историко-культурное наследие и современность». Барнаул–Горно-Алтайск, 12–14 сентября 2019. Барнаул: Издательство Алтайского университета, 2019. С. 131.

13 Идея бинарной оппозиции «голос — музыкальный инструмент» заключается в том, что в разных культурах мира исторически складывается предпочтение в *высокой музыке* к звучанию человеческого голоса либо музыкального инструмента. Идея сформулирована Дж.К. Михайловым на основе методологии Н.С. Трубецкого. См.: *Бахтияров Ф.Ф.* Проявление оппозиции «певческий голос — музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала. С. 6–7; *Ноуршаргх Х.Э.* Певческий голос как феномен культуры Ирана в контексте индоевропейской надцивилизационной общности: дис. … канд. культурологии. М., 2022. С. 45.

14 *Ноуршаргх Х.Э.* Певческий голос как феномен культуры Ирана С. 46. О влиянии монгольской цивилизации говорят некоторые названия музыкальных явлений, инструментов: татарская и башкирская труба *бырғы* / *борғо́* происходит от названия монгольской трубы *бхур* (*Макаров Г.М.* Традиционные духовые музыкальные инструменты татар Волго-Камья: проблема генезиса и исторической реконструкции. Казань: Алма-лит, 2006. С. 107), татарское и башкирское название колокольчика *кынгырау* (*кыңгырау, ҡыңғырау)* перекликается с буддийским *гхунгри*, большой колокол *чаң* — с сигнальным колоколом, используемым в буддийских пагодах (*Макаров Г.М.* Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура (по материалам музыкальной терминологии) // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность. Труды международной конференции, Казань, 9–13 июня 1992. Т. 2. М.: Инсан, 1997. С. 206). В распространенном среди татар и башкир дастане «Түләк вә Сусылу» (Тюляк и Су-слу) встречается наименование инструмента *кункау*, который связан с многострунным инструментом уйгур, применявшимся при исполнении поэм о подвигах Будды, а также со струнным китайским инструментов *кунхоу*. Впоследствии название *кункау* было вытеснено определием ятаган/жатаган *(ятаган/җатаган)*, этимология которого может быть трактована по-разному: *ете/җиде* — семь и *ахан* (*аһәң)* — гармония, звук; или ятак/жатак *(ятак/җатак)* — поэма, *ан/эн* (*ан/ән)* — песня, голос. При второй трактовке название инструмента также происходит от буддийских музыкальных терминов.

На протяжении многих веков сохранялись торговые и культурные связи между Волго-Уральем и монгольским миром; в годы существования Монгольской империи эти контакты ещё больше укрепились. Столицы Золотой Орды, преемницы Монгольской империи, располагались как раз в Поволжье: Болгар, Сарай аль-Махруса, Сарай аль-Джадид. При императорах и ханах существовала *высокая музыка*, и исходной точкой для неё была именно монгольская музыка. В это время с монгольской культурой приходит традиция изготовления некоторых инструментов из металла[15], что находит наибольшее отражение в военном оркестре.

Заимствование и обмен различными предметами между государствами предшествует собственно культурному обмену. Обучение *высокой традиции* другой культуры, технике игры на инструментах, искусству ансамблевого музицирования требует гораздо большего времени. Однако сам факт многовековой торговли между разными частями континента может служить косвенным подтверждением их культурных связей. Подобные контакты накладывают отпечаток, в первую очередь, именно на *высокую музыку*, регулируемую предпочтениями правителя и правящей верхушки. *Основная музыка* гораздо более стабильна и консервативна, подобные течения обмена традициями сказываются на ней лишь спустя многие века, как правило, уже будучи «закалёнными» в элитарной музыке.

Базой высокой музыки становились унифицированные звуковые модели разных этносов, принадлежащих к одной социокультурной общности. Высокая музыка предполагала и строгие критерии оценки и понимания красоты. Таким образом, в сложно разработанной грамматике рассматриваемого слоя складывалась многосторонняя концепция для организации тембра, лада, ритма и метра.

Разные этапы в истории музыкальной культуры Волго-Уралья ознаменовывались бытовыми контактами и дипломатическими отношениями со многими государствами. Отмеченная особенность наложила отпечаток и на изменение названий и конструкции музыкальных инструментов, а также техники игры на них. Так, в разные века в регионе были распространены варианты одного и того же цитровидного инструмента под несколькими названиями: к примеру, *ятаган-канун-гюсле (гөслә)* у татар (можно сравнить с инструментом *бру́нган* коми или марийским *кюсле* (*кӱсле́*)). Древнейшие исходные образцы цитровых инструментов связывают с Древним Вавилоном и Китаем, в волго-уральский регион их разновидности проникали

15 *Бахтияров Ф.Ф.* Проявление оппозиции «певческий голос — музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала. С. 99.

с культурными потоками со стороны Монголии и Ирана[16]. Также своё воздействие оказали русские гусли и прибалтийские цитры. Подобная история характерна для большинства музыкальных инструментов региона, если учитывать тот факт, что финно-угорские народы косвенно попадали под влияние исламской культуры[17]. Среди рассматриваемых инструментов можно выделить такие цепи: татарский и башкирский *кыл-кубыз* (*ҡылҡубы́з*) — коми *сигудэк* (*сигудэ́к*) — чувашский *серме купыс* (*сӗрме́ купӑс*)[18] — татарская *кеманча* (*кэманча́*) — *скрипка*[19]; татарский *танбу́р* — татарская и башкирская *думбыра́* — чувашская *тымра (тӑмра́*) — русская *домра* — коми *ле́тчан вудж* — коми *балалайка*; татарский и башкирский *дюнгюр* (*дөңге́р*) — татарский дэф (*дэф*) — татарский и башкирский *шюлдюрле* (*шөлдерле́*) *барабан* — чувашский *параппа́н* — марийский *тюмыр* (*тӱмыр*) и др. На этих цепочках отразился переход от местного языческого миропредставления (тюркские наименования *кыл-кубыз*, *дюнгюр*, *летчан вудж*, *серме купыс*, *тюмыр*) к мусульманскому средневосточному (*думбыра, кеманча*, *дэф*), а затем и распространение русско-европейского влияния (*шюлдюрле барабан*, *параппан*, *скрипка*, *сигудэк*, *балалайка*).

В целом инструменты *основной музыки* Волго-Уралья на протяжении многовековой истории региона сохраняли свои качества, будучи скреплёнными крепкими узами с явлениями эпического и вокального искусства. Различные изменения в конструкции и технике игры были связаны с социокультурными явлениями:

16 *Макаров Г.М.* Музыкально-инструментальная культура татар позднего средневековья // Музыка. Искусство, наука, практика. 2017. № 2 (18). С. 72.

17 Н.Ю. Альмеева подробно рассматривает специфику проведения отчётливой границы между собственно финно-угорскими и собственно тюркскими музыкальными традициями в силу их сложного переплетения, продолжающегося на протяжении многих веков. См.: *Альмеева Н.Ю.* Вопросы этнической специфики в фольклоре тюрков и финно-угров Волго-Камья (о мелодических аргументах в изучении истории) // Финно-угорская музыкальная культура и современный мир: материалы международной научной конференции. Казань: КГК им. Н.Г. Жиганова, 2013.

18 *Бояркин Н.И.* Об общности традиционной инструментальной музыки марийцев, мордвы и чувашей // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Вып. 5: Межнациональное пространство художественной культуры. Чебоксары: ЧГИГН, 2003. С. 254.

19 Д.А. Булатова, ссылаясь на композитора и музыковеда В. Виноградова, сопоставляет иранское название «кеманча» (охотничий лук), татарское «җәя кубыз», киргизский «кыяк». Оказывается, что данные термины имеют ряд связей, которые, вероятно, обусловлены заимствованиями разных исторических периодов: *Булатова Д.А.* Смычковый инструментарий тюркских народов: к вопросу о терминологии // Вестник культуры и искусств. 2017. № 4 (52). С. 153.

когда разрушалось государство, его *высокая музыка* через *сниженную высокую музыку*[20] попадала в область *основной*. По этой причине в поволжско-уральском регионе складываются цепочки из подобных инструментов. Начальный слой инструментов связан с языческими традициями, затем следует волна влияния монгольской и древнекитайской цивилизации, которая сменяется волной тюрко-монгольской культуры, после неё приходит мусульманская средневосточная традиция и, наконец, в эпоху Нового времени сменяется русской и европейской волной. Сама же *высокая* инструментальная традиция учитывала какие-то наиболее яркие формы *основной музыки*, что наблюдается при расцвете инструментального исполнительства при Казанском ханстве. Таким образом, с одной стороны, явления *высокой музыки* переплавлялись в *основную*, которая, в свою очередь, создавалась на *основной* с элементами других привнесённых традиций. С другой стороны, эти привнесённые элементы складывались в определённую последовательность.

Связь певческой и инструментальной традиции волго-уральского региона прослеживается с древнейших времён. Она способствовала сохранению звукого идеала, невзирая на различные деструктивные процессы, охватывающие традиционные музыкальные культуры. В случае с марийской культурой важная закономерность была выделена С. Косыревой[21]. В миропредставлении финно-угорских народов своего рода «сопряжение» заметно не только между процессами окружающего мира и музыкальным инструментом, но и в рамках неразрывной пары «музыкальный инструмент — певческий голос». В этом случае голос или голоса стремятся к звучанию, похожему на музыкальный инструмент. Гетерофонное интонирование мелодической линии по своим сонорным качествам очень близко к тембру марийского *шювыра* (*шӱвыр*)[22], а при интонировании в верхнем регистре к *ши́ялтыш* и *арама шюшпык* (*а́рама шӱшпык*). Помимо подобия звучания для вокальной музыки марийцев характерно использование *инструментальной артикуляции*[23]. Отмеченные

20 Сниженная высокая музыка — музыка, «сформировавшаяся в средних городских слоях, затем широко распространилась как в более высоких (культурный обиход феодалов), так и относительно низких слоях»: *Михайлов Дж.К.* Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки. С. 13.

21 *Косырева С.В.* Стилевые основы этнической музыки вятских мари: темброинтонирование и инструментальная артикуляция: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011. С. 23.

22 *Бахтияров Ф.Ф.* Проявление оппозиции «певческий голос — музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала. С. 255–256.

23 Там же. С. 113.

особенности нашли отражение в народной терминологии, о чём дальше и пойдёт речь.

Для финно-угорских культур весьма типично выделение красочности звучания, уподобление звукам природы. Так, среди коми и удмуртов важнейшее значение приобретает степень подобия звучания крикам и пению птиц, рёву животных. Ансамбль *ку́има чи́псан* (трёхствольных флейт) коми становится показателем многоголосия, не имеющим аналогов среди других народов региона (к примеру, записи ансамбля Чёрнышских чипсанисток). У коми распространены сравнения звуков *куима чипсан* с голосами птиц: «голоса, будто у клёста», «голосистые, как лебеди»[24]. При изготовлении инструмента мастера выстраивают трубки по трезвучиям, названия которых производны от наименований пальцев руки: *ыджыд* (большой), *нимтэм (нимтӧм)* (безымянный) и *чаль* (мизинец). Исходя из того, что звуковой идеал коми представляет именно двузвучие, в ансамбле важнейшую роль играет синхронность игры пар чипсанистов. Кроме того, каждый из исполнителей имеет при себе комплект из *гоз* (пары) инструментов: *ы́джыд* (большой) и *ичэт* (*и́чӧт*) (малый) чипсан, настроенных по смежным трезвучиям. Несмотря на то, что в музыкальной культуре коми на сегодняшний день инструментальное и вокальное начало представлено в равной мере, по мнению исследовательницы музыки данного региона Н. Жулановой в прошлом в культуре этого народа преобладало инструментальное начало[25].

Башкирское искусство исполнительства на *курае* могло бы считаться исключительно инструментальной традицией, однако в нём прослеживаются основополагающие признаки вокальной музыки. Многие произведения из репертуара для *курая* представляют несколько более развитые *узун-кюй* (*озын көй* / *оҙон көй*) без слов.

24 *Жуланова Н.И.* Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков.

25 Там же. С. 8. Подобная традиция сохранились и у башкир. Некогда утилитарные формы музыкального творчества, как, например, исполнительство на *кубызе* со звукоподражаниями, были разработаны в XX веке и заняли прочное место в современной концертной практике, хотя и вряд ли сопоставимы со сложной и многообразной традицией исполнительства на *курае*. Эта разработка касалась попыток по усовершенствованию конструкции инструмента (показательны экспериментальные кубызы с регулировкой высоты основного тона, см.: *Бахтияри Ф.Ф.* Традиционные татарские и башкирские музыкальные инструменты в фондах Российского национального музея музыки // Материалы научных сессий 2023 года в Государственном музее Л.Н. Толстого. М.: РГ-Пресс, 2024. С. 294]), выборочного усвоения технических приёмов саха и алтайских мастеров, возможности исполнять такие композиции на сценах европейского стандарта и др.

При внимательном рассмотрении напевы *узун-кюй* в исполнении *курая* приобретают ряд важных особенностей: украшения исполняются намного быстрее, долгие длительности — протяжённее, диапазон напевов значительно шире. По замечанию исследователя башкирской музыки Р. Зелинского, самая короткая и самая долгая длительность в композициях для *курая* относятся как 1:70[26]. При вокальном исполнении громкостной диапазон исполнителя заметно уступает инструментальному. При более громком инструментальном или вокальном (в большей мере) исполнении «украшения» теряют свою лёгкость, весьма искажается тембр (по этой причине в современной практике для больших пространств используется усиление звука при помощи микрофонов). Напевы *узун-кюй* в вокальном и инструментальном исполнении имеют свои отличительные особенности. При углублённом рассмотрении можно обратить внимание на различия в исполнении «украшений». При вокальном интонировании эти множества звуков не всегда дискретны, иногда, тесно соединяясь, эти звуки образуют глиссандо. При сравнении с другими родственными культурами (турецкий *uzun hava*, монгольский *уртын дуу*) едва ли можно назвать *узун-кюй* курая традицией инструментального происхождения. В связи с татарской и башкирской музыкальной культурой достаточно интересно звучит гипотеза, предложенная татарским музыковедом Р. Исхаковой-Вамбой[27] о том, что искусство исполнительства на *курае* — это именно башкирское явление, а вокальное искусство *узун-кюй* — татарское[28]. С одной стороны, такое разделение между двумя близкими этносами несколько схематично, а с другой стороны нельзя не согласиться полностью с данной точкой зрения. Граница между *узун-кюй* татар и башкир размыта, некоторые напевы бытуют среди обоих народов. При сравнении различных образцов можно лишь отмечать признаки, встречающиеся у одного этноса чаще, нежели у другого. Вокальные *узун-кюй* татар более устойчиво сохранили ангемитонность, нежели башкирские. В башкирских гораздо чаще встречаются протяжённые скачки, что отметил в своё время С. Габяши, и это может навести на мысль

26 *Зелинский Р.Ф.* Башкирская народная инструментальная традиция как музыкальный и духовный феномен // Музыковедение. 2005. № 3. С. 28.

27 *Маклыгин А.Л.* Арнольд Бренинг и казанские «пентатоновые страсти». К столетию со дня рождения Арнольда Арнольдовича Бренинга // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 4 (22). С. 31.

28 *Нигмедзянов М.Н.* Татарская народная музыка. Казань: Магариф, 2003. С. 221.

о более яркой выраженности в них инструментального начала[29]. Проявление инструментального начала можно усмотреть в самом факте дискретности тоновой шкалы ангемитонных напевов[30]: в *uzun hava* и *уртын дуу* тоновая система гораздо разнообразнее; присутствуют более броские глиссандо и форшлаги вне ангемитонной шкалы. На основе данных наблюдений мы считаем, что в татарских *узун-кюй* преобладает вокальный компонент, а в башкирских — инструментальный.

По мнению певца И. Газиева, в татарских *озын көй* можно усмотреть древнюю традицию высокой вокальной музыки, созданную на основе отбора долгих напевов кочевой культуры при Булгарском государстве[31]. Если согласиться с данной точкой зрения, можно увидеть ещё большее воздействие певческой традиции *узун-кюй* на инструментальное искусство *курая*. При сравнении монгольских наигрышей на *лимбэ*, *бурээ (бүрээ)*, *цуур*е с напевами на *курае*, отчётливо видно, что в первых преобладает инструментальное начало. Композиции на *курае* своей фразировкой, принципом чередования долгих и коротких звуков гораздо ближе к вокальной фразировке, хотя и отличаются указанными выше особенностями. При сравнении различных аудиозаписей игры на *курае* можно также проследить, что одна часть (к примеру, «Аӄháӄ ӄолá» — «Хромая чалая лошадь» в исполнении Х. Ахметшина) из них более инструментальна и близка к монгольской традиции, а другая — к певческой (к примеру, «Абдрахман» или «Урал» в исполнении Р. Юлдашева). По замечанию современного *курайсы* И. Хайруллина, Х. Ахметшин играет напев «Аӄhаӄ ӄола» ближе к южной инструментальной традиции, в стиле кураистов из Баймакского и Зиянчуринского районов Республики Башкортостан. Здесь преобладает гортанный звук с обилием призвуков, который менее знаком для рядового слушателя, в отличие от обычной манеры исполнительства на курае.

Техника игры на аэрофоне находится в тесной связи с фонетикой языка. Различные положения языка, увеличение-уменьшение объема резонатора — ротовой полости, гортани — являются общими для техники исполнительства на *курае* (а также *кубызе*) и башкирского обертонового пения *узляу* (*өзләү)*. На основе данной общности

29 *Габяши С.Х.* Ответы на вопросы журнала «Яңалиф» // Султан Габяши. Материалы и исследования. Казань: Фикер, 2000. С. 57–60.

30 *Зелинский Р.Ф.* Башкирская народная инструментальная традиция как музыкальный и духовный феномен. С. 28.

31 *Газиев И.М.* Формирование и развитие профессионализма в вокальной культуре волго-уральских мусульман: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2009. С. 64–65.

прослеживается и подобие в музыкальном материале: наличие выдержанного основного тона, который может быть назван «бурдоном», и мелодии из подвижных «обертонов». Одна из наиболее распространенных форм исполнительства на *курае* представляет собой соединение техники игры на *курае* и *өзләү*. В народной терминологии эта связь также запечатлена. Диалектным синонимом *өзләү* является *тамаӄ-ӄурай* (горло-курай), в отношении *өзләү* применяется выражение «тамаӄ ярҙамында уйнау» (игра при помощи горла), в отношении техники игры на *курае* от традиционных исполнителей можно услышать такие слова: «ӄурайҙа өзләп уйнау» (играть в манере *өзләү*)[32].

Башкирское исполнительство на курае — это, пожалуй, самая яркая из инструментальных традиций Волго-Уралья на сегодняшний день. Разработанность данного вида инструментального творчества проявляется с разных сторон: от особенностей изготовления до требовательной оценки исполнительства на состязаниях на протяжении многих веков. Во-первых, количество наигрышей для *курая* значительно превышает количество известных *узун-кюй* башкир, при этом наигрыш имеет ярко-характерное название, отсылающее к какой-либо легенде, событию, герою и т.д. Во-вторых, *курайсы* (*курайсы*) достаточно избирательны в отношении звука, поэтому при изготовлении инструмента (каким бы быстрым оно ни было) огромное внимание уделяется месту, в котором вырезается отверстие[33]. Хотя традиционными исполнителями не применяются измерительные приборы, точность при изготовлении достигается другими средствами, наработанными не только в процессе собственного опыта, но и благодаря мастерству предшественников. В-третьих, средством поддержания исполнительского мастерства среди татар и башкир считались различные соревнования *бэйге* (*бәйге*)[34], в которых состязались лучшие *курайсы* (*ӄурайсы* / *курайчы*) из разных областей[35].

В татарской музыке подобные яркие явления инструментальной традиции уже во второй половине XIX века оказались утрачены, по этой причине оказывается весьма ценен именно её исторический

32 Со слов башкирского кураиста Ильнура Хайруллина.

33 *Зелинский Р.Ф.* Башкирская народная инструментальная традиция как музыкальный и духовный феномен. С. 31–32.

34 С середины XX века их место заняли крупные фестивали и конкурсы, регулярно проводимые в разных уголках Республики Башкортостан.

35 *Рахимов Р.Г.* Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование: дис. ... докт. искусствоведения. Магнитогорск, 2006. С. 45.

контекст. Такая особенность требует краткого освещения старинной татарской музыки.

Высокая музыка Казанского ханства ещё более, нежели музыка Волжской Булгарии, была ориентирована на классическую модель «среднеазиатско-иранской мусульманской придворной культуры»[36]. В это время один из своих высших расцветов переживает вокальная и инструментальная музыка. При дворе складываются военно-церемониальные оркестры[37] и расцветают школы исполнительства на различных инструментах (к примеру, на *думбыре́* (татарской домбре́)[38]). В культуре «высокой музыки» Казанского ханства наблюдается синтез местных инструментальных традиций с новыми, принадлежащими среднеазиатско-иранской мусульманской культуре, с преобладанием последних. Некоторые инструменты из области языческой обрядовости постепенно смогли прижиться и при дворе, придерживающемся именно мусульманского мировоззрения. Если ранее *думбыра́* для сказителя, подобно бубну шамана, играла роль средства для перемещения в особые миры, то в новых условиях она стала инструментом восславления побед и успехов народных батыров, ханов. По замечанию Г. Макарова в этой культуре сочетается степная кыпчакско-ногайская, таджикская и чагатайская традиции[39].

Во времена Казанского ханства при дворе создаётся сильная школа обучения различным инструментам, среди которых были как инструменты общемусульманской традиции, так и характерные именно для данного региона. Появление этой школы было связано с распространением культуры восточных придворных военно-церемониальных оркестров. В этот период возрастает качество обучения и оценки исполнительства, формируются зачатки собственно-инструментальной музыки в регионе, которая обособлена от вокальной музыки, поэтики и сказительства. Казанское ханство, безусловно, не становится исключительным центром всего мусульманского тюркоязычного региона, где рождается данная инструментальная традиция. Подобные процессы происходят в городских культурах различных государств и государственных

36 *Макаров Г.М.* Музыкально-инструментальная культура татар позднего средневековья. С. 72.

37 *Макаров Г.М.* Музыка старотатарской письменной поэзии как составная часть средневековой элитарной культуры Волго-Камского региона // Музыка. Искусство, наука, практика. 2016. № 1 (13). С. 30.

38 *Макаров Г.М.* Домбра татар Среднего Поволжья // Страницы истории татарской музыкальной культуры. Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КНЦ АН СССР, 1991. С. 20.

39 *Макаров Г.М.* Музыка старотатарской письменной поэзии как составная часть средневековой элитарной культуры Волго-Камского региона. С. 31.

образований данного обширного региона, отличие между ними кроется лишь в том, что музыкальная культура каждого из этих государств отличается своим «местным» компонентом.

После падения Казанского ханства в регионе больше не создаются условия для функционирования сложных инструментальных традиций: как для развития собственных, так и для приживления других (в частности, центральноазиатских). Ислам и православное христианство способствуют доминированию вокального начала.

Однако нельзя видеть в усилении религиозного параметра главную причину исчезновения традиционных инструментов в регионе Волго-Уралья. Решающим фактором стало европейское влияние на рубеже XIX–XX веков, с которым распространились новые инструменты: тальянка, мандолина, скрипка и другие. Они зачастую перенимали названия инструментов-предшественников или родственных идиофонов, хордофонов, аэрофонов и других: тальянка — татарский *кубы́з*, чувашский *хуткупыс* (*хуткупӑс*), коми *гудэк* (*гудӧк*), удмуртский *арга́н, кубыз*, скрипка — татарская *кеманча* (*кәманча́*), чувашский *серме купыс* (*сӗрме́ купӑс*), удмуртский *крезь кубы́з* и т.д.

Отсутствие многовековой поволжско-уральской инструментальной традиции, шлифуемой и одновременно наделяемой своеобразными «адаптивными» формами, не позволили явлениям *высокой инструментальной музыки* Волго-Уралья на рубеже XIX–XX веков выдержать культурный натиск европейского мира.

Несмотря на то, что в некоторые периоды истории в регионе инструментальная традиция «высокой музыки» переживала расцвет, подобные взлёты прослеживались лишь временно. В целом эта традиция при своих достаточно ярких формах, таких как исполнительство на *курае* у башкир или многокрасочные комплексы музыкальных инструментов для охотничьих обрядов коми, не смогла развиться до уровня собственно *высокой музыки* наподобие той, которую мы встречаем в музыкальных культурах других регионов, имевших для высокой музыки соответствующую среду, а именно слой настоящей придворной культуры.

Сохранившиеся до нашего времени традиции составляют весьма пёструю картину. Исполнительство на *курае* у башкир смогло преодолеть различные культурно-политические перипетии и адаптироваться в современной музыкальной практике в своей довольно развитой форме. По этой причине на сегодняшний день проводится множество конкурсов и фестивалей по исполнительству на *курае*, инструмент активно изучается этномузыкологами и музыковедами. В татарской и башкирской культуре воссоздаются различные этнические ансамбли, они собирают большую аудиторию, однако весьма отличаются от своих аутентичных вариантов, утраченных

в далёком прошлом. В музыкальной культуре коми существуют единичные ансамбли, продолжающие свою традицию, однако они не имеют такой надёжной материальной базы, какая существует в среде татар и башкир.

Сама практика создания инструментов играет немаловажную роль в сохранении традиции. Временами финно-угорские музыканты вынуждены обращаться к родственным инструментам, созданным в различных регионах России и Финляндии или в других европейских странах. Тюркские музыканты часто приобретают казахские, якутские, монгольские и другие аналоги традиционных инструментов[40]. Подобная практика заметна и в школах преподавания. В некоторых регионах имеется большее количество музыкальных пособий по обучению игре на инструменте, что играет немаловажную роль для сохранения подобных угасающих традиций. Так, ансамбль может быть собран из якутского *хомуса* (варгана), казахской *домбыры*, башкирского *курая*, турецкого *дафа* и т.д. Такие разносоставные ансамбли в большинстве случаев исполняют европейские аранжировки на основе мотивов старинных композиций, далёких от самой традиции. Само аутентичное искусство сохраняется в среде музыкантов-энтузиастов, воссоздающих композиции на основе старинных записей. Гораздо чаще можно встретить сольные исполнения традиционной музыки Волго-Уралья, нежели ансамблевые формы.

Сольные исполнители, сочетая традиционную музыку с современной, способны собрать свою аудиторию, которая, в свою очередь, может материально обеспечивать их творчество. Ансамбли же нередко располагаются при фольклорных центрах и других учреждениях, деятельность которых направлена на удовлетворение потребностей узкого круга фольклористов и учёных, по этой причине такое искусство становится весьма уязвимым и нежизнеспособным вне фольклорных образований.

40 *Бахтияри Ф.Ф.* Традиции татарской инструментальной музыки: из прошлого в настоящее. С. 60, 62.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Альмеева Н.Ю.* Вопросы этнической специфики в фольклоре тюрков и финно-угров Волго-Камья (о мелодических аргументах в изучении истории) // Финно-угорская музыкальная культура и современный мир: материалы международной научной конференции. Казань: КГК им. Н.Г. Жиганова, 2013. С. 106–114.

2 *Бахтияров Ф.Ф.* Проявление оппозиции «певческий голос — музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2022.

3 *Бахтияри Ф.Ф.* Традиции татарской инструментальной музыки: из прошлого в настоящее // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 2. С. 56–65.

4 *Бахтияри Ф.Ф.* Традиционные татарские и башкирские музыкальные инструменты в фондах Российского национального музея музыки // Материалы научных сессий 2023 года в Государственном музее Л.Н. Толстого. М.: РГ-Пресс, 2024. С. 290–296.

5 *Бояркин Н.И., Бояркина Л.Б.* Мордовские инструментальные традиции: музыкально-этнографическое исследование. Том 1. Саранск: Издательство Мордовского университета, 2019.

6 *Бояркин Н.И.* Об общности традиционной инструментальной музыки марийцев, мордвы и чувашей // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Вып. 5: Межнациональное пространство художественной культуры. Чебоксары: ЧГИГН, 2003. С. 249–260.

7 *Булатова Д.А.* Смычковый инструментарий тюркских народов: к вопросу о терминологии // Вестник культуры и искусств. 2017. № 4 (52). С. 152–158.

8 *Габяши С.Х.* Ответы на вопросы журнала «Яңалиф» // Султан Габяши. Материалы и исследования. Казань: Фикер, 2000. С. 56–71.

9 *Газиев И.М.* Формирование и развитие профессионализма в вокальной культуре волго-уральских мусульман: дис. … канд. искусствоведения. Казань, 2009.

10 *Жуланова Н.И.* Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков. М.: Композитор, 2008.

11 *Зелинский Р.Ф.* Башкирская народная инструментальная традиция как музыкальный и духовный феномен // Музыковедение. 2005. № 3. С. 27–32.

12 *Кондратьев М.Г.* Музыкальная культура чувашей как часть Волго-Уральской музыкальной цивилизации // Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Вып. 5: Межнациональное пространство художественной культуры. Чебоксары: ЧГИГН, 2003. С. 233–248.

13 *Косырева С.В.* Стилевые основы этнической музыки вятских мари: темброинтонирование и инструментальная артикуляция: автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2011.

14 *Макаров Г.М.* Домбра татар Среднего Поволжья // Страницы истории татарской музыкальной культуры. Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КНЦ АН СССР, 1991. С. 6–26.

15 *Макаров Г.М.* Музыка старотатарской письменной поэзии как составная часть средневековой элитарной культуры Волго-Камского региона // Музыка. Искусство, наука, практика. 2016. № 1 (13). С. 29–40.

16 *Макаров Г.М.* Музыкально-инструментальная культура татар позднего средневековья // Музыка. Искусство, наука, практика. 2017. № 2 (18). С. 67–81.

17 *Макаров Г.М.* Традиционные духовые музыкальные инструменты татар Волго-Камья: проблема генезиса и исторической реконструкции. Казань: Алма-лит, 2006.

18 *Макаров Г.М.* Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура (по материалам музыкальной терминологии) // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность. Труды международной конференции, Казань, 9–13 июня 1992. Т. 2. М.: Инсан, 1997. С. 205–207.

19 *Маклыгин А.Л.* Арнольд Бренинг и казанские «пентатоновые страсти». К столетию со дня рождения Арнольда Арнольдовича Бренинга // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 4 (22). С. 30–35.

20 *Михайлов Дж. К.* К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: Сборник научных трудов / Отв. ред. Т.Э. Цытович. М.: Московская государственная консерватория, 1986. С. 3–20.

21 *Михайлов Дж.К.* Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: структура музыкальной культуры и ее социокультурная обусловленность // PAX SONORIS: история и современность (памяти М.А. Этингера). Вып. IV–V. Астрахань: ГФЦ «Астраханская песня», 2011. С. 12–15.

22 *Нигмедзянов М.Н.* Татарская народная музыка. Казань: Магариф, 2003.

23 *Ноуршаргх Х.Э.* Певческий голос как феномен культуры Ирана в контексте индоевропейской надцивилизационной общности: дис. … канд. культурологии. М., 2022.

24 *Нуриева И.М.* Удмуртская традиционная музыка в историко-культурном контексте // Историко-культурное наследие народов Урало-Поволжья. 2020. № 2 (9). С. 143–149.

25 *Рахимов Р.Г.* Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование: дис. … докт. искусствоведения. Магнитогорск, 2006.

26 *Сузукей В.Ю.* Музыкальное наследие древних кочевников Центральной Азии (общее и особенное) // Материалы Первого Международного алтаистического форума «Тюрко-монгольский мир большого Алтая: историко-культурное наследие и современность». Барнаул–Горно-Алтайск, 12–14 сентября 2019. Барнаул: Издательство Алтайского университета, 2019. С. 130–134.

27 *Яковлев В.И.* Традиционные музыкальные инструменты народов Волго-Уралья: Формирование, развитие, функционирование: дис. … докт. ист. наук. Казань, 2001.

REFERENCES

1 *Al'meeva N.* Voprosï etnicheskoy specifiki v fol'klore tyurkov i finno-ugrov Volgo-Kam'ya (o melodicheskikh argumentakh v izuchenii istorii). [Issues of ethnic specificity in the folklore of the Turks and Finno-Ugrians of the Volga-Kama region (on melodic arguments in the study of history).] // Finno-ugorskaya muzïkal'naya kul'tura i sovremennïy mir: materialï mezhdunarodnoy nauchnoy konferencii [Finno-Ugric Music Culture and the Contemporary World: Proceedings of the International Scholarly Conference]. Kazan: Kazan State Conservatoire, 2013. P. 106–114.

2 *Bakhtiyarov* [Bakhtiiarov] *F.* Proyavlenie oppozicii "pevcheskiy golos — muzïkal'nïy instrument" v muzïkal'no-kul'turnïkh tradiciyakh Povolzh'ya-Urala. [Manifestation of the Opposition "Singing Voice — Music Instrument" in the Musical and Cultural Traditions of the Volga–Urals Region]. Moscow: Moscow State Conservatoire, 2022.

3 *Bakhtiyari* [Bakhtiiari] *F.* Tradicii tatarskoy instrumental'noy muzïki: iz proshlogo v nastoyashchee [Traditions of Tatar instrumental music: from past to present] // Muzïkal'noe iskusstvo Evrazii. Tradicii i sovremennost' [Musical Art of Eurasia. Traditions and Modernity]. 2023. No. 2. P. 56–65.

4 *Bakhtiyari* [Bakhtiiari] *F.* Tradicionnïe tatarskie i bashkirskie muzïkal'nïe instrumentï v fondakh Rossiyskogo nacional'nogo muzeya muzïki [Traditional Tatar and Bashkir music instruments in the collections of the Russian National Museum of Music] // Materialï nauchnïkh sessiy 2023 goda v Gosudarstvennom muzee L.N. Tolstogo [Materials of the Scholarly Sessions of 2023 at the State L.N. Tolstoy Museum]. Moscow: RG-Press, 2024. P. 290–296.

5 *Boyarkin N., Boyarkina L.* Mordovskie instrumental'nïe tradicii: muzïkal'no-ētnograficheskoe issledovanie. [Mordovian Instrumental Traditions: An Ethnomusicological Study]. Volume 1. Saransk: Mordovian University Press, 2019.

6 *Boyarkin N.* Ob obshchnosti tradicionnoy instrumental'noy muzïki mariycev, mordvï i chuvashey [On the commonality of traditional instrumental music of the Mari, Mordovians and Chuvash] // Chuvashskoe iskusstvo: Voprosï teorii i istorii [Chuvash Art: Questions of Theory and History]. Issue 5: Mezhnacional'noe prostranstvo khudozhestvennoy kul'turï [Inter-Ethnic Space of Artistic Culture]. Cheboksarï: Chuvash State Humanitarian Institute, 2023. P. 249–260.

7 *Bulatova D.* Smychkovïy instrumentariy tyurkskikh narodov: k voprosu o terminologii [Bowed instruments of the Turkic peoples: on the issue of terminology] // Vestnik kul'turï i iskusstv [Bulletin of Culture and Arts]. 2017. No. 4 (52). P. 152–158.

8 *Gabyashi S.* Otvetï na voprosï zhurnala "Yañalif" [Answers to questions from the magazine "Yañalif"] // Sultan Gabyashi. Materialï i issledovaniya [Sultan Gabyashi. Materials and Studies]. Kazan: Fiker, 2000. P. 56–71.

9 *Gaziev I.* Formirovanie i razvitie professionalizma v vokal'noy kul'ture volgo-ural'skikh musul'man [Formation and Development of Professionalism in the Vocal Culture of Volga-Ural Muslims]: PhD dissertation (art history). Kazan, 2009.

10 *Zhulanova N.* Mnogostvol'nïe fleytï v tradicionnoy kul'ture komi-permyakov [Multi-Barreled Flutes in the Traditional Culture of the Komi-Permyaks]. Moscow: Kompozitor, 2008.

11 *Zelinskiy R.* Bashkirskaya narodnaya instrumental'naya tradiciya kak muzïkal'nïy i dukhovnïy fenomen [Bashkir folk instrumental tradition as a musical and spiritual phenomenon] // Muzïkovedenie [Musicology]. 2005. No. 3. P. 27–32.

12 *Kondrat'yev M.* Muzïkal'naya kul'tura chuvashey kak chast' Volgo-Ural'skoy muzïkal'noy civilizacii [Musical culture of the Chuvash as part of the Volga-Ural musical civilization] // Chuvashskoe iskusstvo: Voprosï teorii i istorii [Chuvash Art: Questions of Theory and History]. Issue 5: Mezhnacional'noe prostranstvo khudozhestvennoy kul'turï [Inter-Ethnic Space of Artistic Culture]. Cheboksarï: Chuvash State Humanitarian Institute, 2003. P. 233–248.

13 *Kosïreva S.* Stilevïe osnovï etnicheskoy muzïki vyatskikh mari: tembrointonirovanie i instrumental'naya artikulyaciya [Stylistic Foundations of Ethnic Music of the Vyatka Mari: Timbre Intonation and Instrumental Articulation]: abstract of PhD dissertation (art history). Saint Petersburg, 2011.

14 *Makarov G.* Dombra tatar Srednego Povolzh'ya [Dombra of the Tatars of the Middle Volga region] // Stranicï istorii tatarskoy muzïkal'noy kul'tury [Pages of the history of Tatar musical culture]. Kazan: Institute of Language, Literature, and Arts, 1991. P. 6–26.

15 *Makarov G.* Muzïka starotatarskoy pis'mennoy poēzii kak sostavnaya chast' srednevekovoy ēlitarnoy kul'turï Volgo-Kamskogo regiona [Music of ancient Tatar written poetry as an integral part of the medieval elite culture of the Volga-Kama region] // Muzïka. Iskusstvo, nauka, praktika [Music. Art, Science, Practice]. 2016. No. 1 (13). P. 29–40.

16 *Makarov G.* Muzïkal'no-instrumental'naya kul'tura tatar pozdnego srednevekov'ya [Instrumental music culture of the Tatars in the late Middle Ages] // Muzïka. Iskusstvo, nauka, praktika [Music. Art, Science, Practice]. 2017. No. 2 (18). P. 67–81.

17 *Makarov G.* Tradicionnïe dukhovïe muzïkal'nïe instrumentï tatar Volgo-Kam'ya: problema genezisa i istoricheskoy rekonstrukcii [Traditional Wind Instruments of the Volga-Kama Tatars: The Problem of Genesis and Historical Reconstruction]. Kazan: Alma-lit, 2006.

18 *Makarov G.* Formirovanie drevnetyurkskogo instrumentariya i tatarskaya muzïkal'naya kul'tura (po materialam muzïkal'noy terminologii) [Formation of ancient Turkic music instruments and the Tatar musical culture (based on musical terminology)] // Yazïki, dukhovnaya kul'tura i istoriya tyurkov: tradicii i sovremennost' [Languages, Spiritual Culture, and History of the Turks: Traditions and Modernity]. Proceedings of the International Conference. Kazan, June 9–13, 1992. Vol. 2. Moscow: Insan. P. 205–207.

19 *Maklïgin* [Maklygin] *A.* Arnol'd Brening i kazanskie "pentatonovïe strasti". K stoletiyu so dnya rozhdeniya Arnol'da Arnol'dovicha Breninga [Arnold Brening and Kazan "pentatone passions". To the centenary of the birth of Arnol'd Arnol'dovich Brening] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosï iskusstvoznaniya [Bulletin of the Saratov Conservatoire. Questions of Art History]. 2023. No. 4 (22). P. 30–35.

20 *Mikhaylov J.* K probleme teorii muzïkal'no-kul'turnoy tradicii [On the problem of the theory of music-cultural tradition] // Muzïkal'nye tradicii stran Azii i Afriki [Musical Traditions of Asian and African Countries]. Moscow: Moscow State Conservatoire, 1986. P. 3–20.

21 *Mikhaylov J.* Sovremennïe problemï razvitiya muzïkal'noy kul'turï stran Azii i Afriki: struktura muzïkal'noy kul'turï i ee sociokul'turnaya obuslovlennost' [Contemporary problems of the development of musical cultures in Asian and African countries: the structure of musical culture and its socio-cultural conditionality] // PAX SONORIS: istoriya i sovremennost' (pamyati M.A. Ētingera). [PAX SONORIS: History and Modernity (In Memory of M.A. Etinger)]. Issue IV–V. Astrakhan: State Folklore Centre "Astrakhanskaya pesnya" ["Astrakhan Song"], 2011. P. 12–15.

22 *Nigmedzyanov M.* Tatarskaya narodnaya muzïka [Tatar Folk Music]. Kazan: Magarif, 2003.

23 *Nourshargh H.* Pevcheskiy golos kak fenomen kul'turï Irana v kontekste indoevropeyskoy nadcivilizacionnoy obshchnosti [Singing Voice as a Cultural Phenomenon of Iran in the Context of the Indo-European Supra-Civilization Community]: PhD dissertation (cultural studies). Moscow, 2022.

24 *Nurieva I.* Udmurtskaya tradicionnaya muzïka v istoriko-kul'turnom kontekste [Udmurt traditional music in a historical and cultural context] // Istoriko-kul'turnoe nasledie narodov Uralo-Povolzh'ya [Historical and Cultural Heritage of the Peoples of the Ural-Volga Region]. 2020. No. 2 (9). P. 143–149.

25 *Rakhimov R.* Bashkirskaya narodnaya instrumental'naya kul'tura: etnoorganologicheskoe issledovanie [Bashkir Folk Instrumental Culture: An Ethno-Organological Study]: doctoral dissertation (art history). Magnitogorsk, 2006.

26 *Suzukey V.* Muzïkal'noe nasledie drevnikh kochevnikov Central'noy Azii (obshchee i osobennoe) [Musical heritage of the ancient nomads of Central Asia (general and special)] // Materials of the First International Altaic Forum "Turkic-Mongolian World of Greater Altai: Historical and Cultural Heritage and Modernity". Barnaul and Gorno-Altaysk, 12–14 September 2019. Barnaul: Altai University Press, 2019. P. 130–134.

27 *Yakovlev V.* Tradicionnïe muzïkal'nïe instrumentï narodov Volgo-Ural'ya: Formirovanie, razvitie, funkcionirovanie [Traditional Musical Instruments of the Peoples of the Volga-Ural Region: Formation, Development, Functioning]: doctoral dissertation (history). Kazan, 2001.

УДК 783
ББК 85.318

Ключевые слова
Музыкальное наследие Петровской эпохи, государевы певчие дьяки, двунадесятые праздники, инципитный каталог, певческие рукописи, партесное многоголосие, песнопения.

Кондрашкова Л.В.

Службы Богоявлению и Сретению Господню, Благовещению Пресвятой Богородицы и в Неделю ваий.

Описание рукописных источников, инципитный каталог, источниковедческие таблицы

Данные материалы представляют собой результат исследования нотных рукописей государевых певчих дьяков в Архиве Оружейной палаты в Российском государственном архиве древних актов, а именно песнопений четырех двунадесятых праздников: Богоявления Господня с предпразднством, Сретения Господня, Благовещения Пресвятой Богородицы и Входа Господня в Иерусалим, или Недели ваий. Впервые выполнено описание 44 певческих книг — партий дискантов, альтов, теноров и басов, с учетом их названий, формата, блока и переплета, использующихся ключей, имеющихся записей и особенностей состава. Специфика рукописного собрания государевых певчих отражается в источниковедческих таблицах с полистным описанием, указанием заголовков песнопений, их гласов, места в службе и т.п. Впервые публикуются инципиты всех песнопений, как многоголосных, так и одноголосных, а также фотокопии рукописей.

Key Words
The Musical Heritage of the Era of Peter the Great, His Majesty's singers, the Twelve Great Feasts, catalogue of incipits, singing manuscripts, partes polyphony, chants.

Lada Kondrashkova

Church Services for the Epiphany and Candlemas Day, the Annunciation to the Blessed Virgin Mary and Palm Sunday. *Description of Handwritten Sources, Catalogue of Incipits, Source Tables*

These materials are the result of a study of the manuscripts of His Majesty's singers in the Archive of the Armory Chamber in the Russian State Archive of Ancient Acts, containing the notation of chants sung during four of the Twelve Great Feasts: the Epiphany (with its Eve), the Candlemas Day, the Annunciation to the Blessed Virgin Mary, and the Palm Sunday. For the first time, 44 singing books have been described in detail, including the parts of trebles (descants), altos, tenors and basses; the titles, format, block and binding, keys used, marks, and composition features have been included into the description. The peculiarities of the manuscript collection of His Majesty's singers are shown in source tables with page-by-page descriptions, enumeration of the titles of chants, their modes (echoi), their position in the church service, etc. For the first time, the incipits of all chants, both polyphonic and monophonic, as well as the photocopies of manuscripts are published.

Описание рукописных источников служб предпразднства Богоявления (3–5 января) и Богоявления Господня (6 января)

РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731, 3731 а–з, 3732, 3749

В Архиве Оружейной палаты из РГАДА служба Богоявлению представлена в 11 рукописной партии, из них один экземпляр партия альта (3731-а), 8 экземпляров партии тенора (3731, 3731-б, в, г, д, е, ж, з) и два баса (3732, 3749). Одна из теноровых партий (3731-е) начинается как басовая, а продолжается как теноровая.

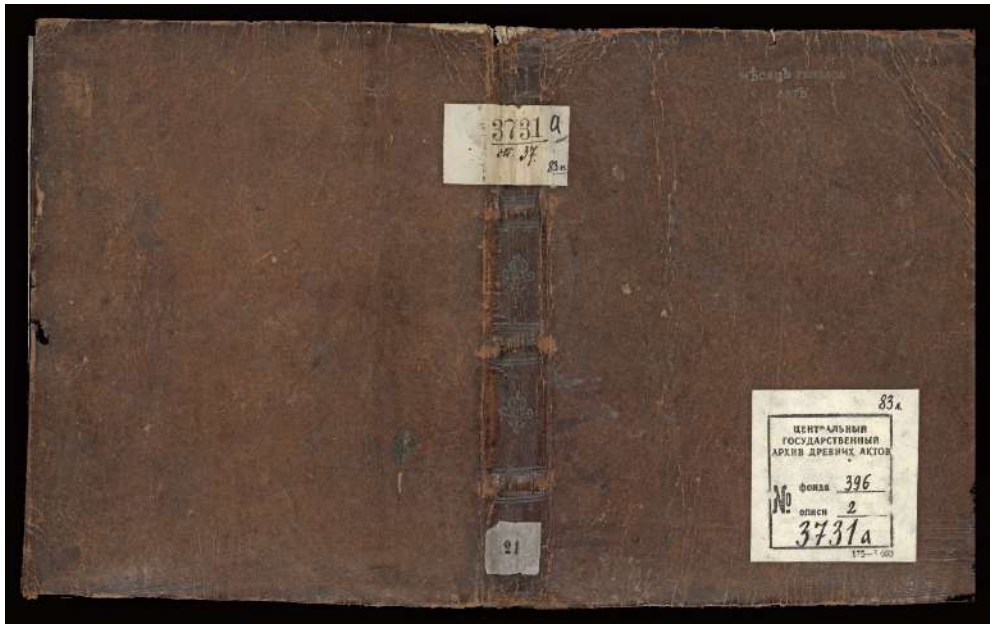
Девять партий, хранящихся под № 3731, 3731 а–з, представляют собой комплект книг, сходных по формату, оформлению переплета и составу. Все они, кроме одной, имеют одинаковый переплет из картона, обтянутого коричневой кожей, с серебряным тиснением на верхней крышке (название месяца и партии) и на корешке (изображение цветка, повторяющееся 4 раза). Одна партия 3731-ж — в другом переплете: картон, обклеенный снаружи бумагой с разноцветным рисунком «перья».

На корешках всех кожаных книг есть бумажные наклейки с отпечатанным номером 3731 / оп. 37, к которому небрежным почерком, карандашом или чернилами подписана литера и количество листов. На экземпляре 3731-ж наклейка на верхней крышке. Ряд наклеек на корешках кожаных книг расположены вверх ногами (3731, 3731-б, в). Переплетные листы белые, наклеены на крышки, в некоторых экземплярах частично отходят от основания по краям.

Книги под номерами 3732 и 3749 представляют собой особые партии баса, они больше по формату и переплетены в белый пергамен. На Л. 1 рукописи № 3732 есть надпись почерком XVIII в.: «По сей книге петь изволил его императорское величество Петръ Великий».

Все рукописи, включая царскую партию баса, за исключением баса № 3749, имеют сходное содержание: в них записаны песнопения служб на 1 января (Новолетия, Обрезания Господня и памяти свт. Василия Великого)[1], 3, 4, 5 января (предпразднства Богоявления Господня) и 6 января (самого праздника Богоявления).

1 Подробное описание состава службы 1 января в рукописях РГАДА и публикацию песнопений см. в кн.: *Кондрашкова Л.В.* Служба 1 января: Новолетию, обрезанию Господню и святителю Василию Великому. Служба Новолетию 1 сентября. Величания и прокимны. Исследование и публикация Л. Кондрашковой / Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужебное пение. Вып. 2. М.: РФФИ, 2022.



Ил. 1. Кожаная обложка с серебряным тиснением и архивными наклейками // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731-а, партия альта

Партия баса № 3749 имеет другой состав служб — это песнопения праздникам и святым зимнего периода, с 30 ноября (память ап. Андрея Первозванного) по 5 января (канон на повечерии предпразднства Богоявления).

К работе также была привлечена рукопись 1-й половины XVIII века, хранящаяся в Государственном историческом музее в Синодальном певческом собрании под № 1306/ 1. Это партия дисканта из полного четырехголосного комплекта (Син. певч. № 1306/ 1–4), необходимая для восстановления песнопений в виде полной четырехголосной партитуры. Ее описание находится в конце раздела.

3731, партия тенора.

«мѣсяцъ генварь /теноръ» (серебряное тиснение на верхней крышке переплета).

4^0 (19 х 15,4 х 1,6 см).

78 л., из них 65 л. пронумеровано, 12 непронумерованных листов между Л. 17 и 18, один непронумерованный лист между 37 и 38. Л. 65 и 28 отрываются от блока.

Переплет: картон в коричневой коже. На верхней крышке серые пятна от клея (?). Оклейка задней крышки отрывается от обложки,

внизу отпечаток черной печати с двуглавым орлом. Под оторвавшимся листом на нижней крышке виден фрагмент переплетного листа с печатным текстом.

Ключ: альтовый.

Записи: «тенор» или «тен» на Л. 1, 8, 18, 65; «Стеѳан Симонов» (л. 21 об., на левом поле внизу), «[б]ез литіи. Пѣлъ Іванъ Лисин» (л. 38 об., внизу). На Л. 28 на поле справа внизу: «Д̃ тетра[дь]/ Ã лист»; на Л. 31 справа внизу на поле: «Д̃ тет[радь]/ Д̃ лист». Верхние колонтитулы: «часы ц(а)рския» (на л. 22 об.–29), «Б(о)г(о)яв[ления] г(о) с(по)дня» (на л. 30 об.–35 об.). На Л. 4 об.–5 текст «благоверному царю споборствуй» переправлен на «благоверной императрице споборствуй». На Л. 39 об., 43 об. по одной зачеркнутой нотной строчке без подтекстовки. На Л. 30 большой киноварный инициал «П», украшенный растительными побегами.

Особенности: отсутствует блаженна на 1 января (есть только указание на Л. 17: «бл(а)жена на обороте»), тропари и кондаки Обрезанию и свт. Василию Великому; каноны на повечерии 3, 4, 5 января.

Содержание:

Л. 1: «Служба генваря въ Ã день. Тропарь Глас В̃».

Л. 18: «В навечери бог(о)явления Г(о)с(по)дня тропарь гласъ Д̃».

Л. 22: «Часы ц(а)рьския Б(о)гоявлению г(о)с(по)дню. Часъ Ã. тропарь Гласъ Й̃».

Л. 29: «Ст(и)х(и)ры Водны глас Й̃».

Л. 30: [Стихиры Богоявлению Господню]. В этом разделе пропущено большинство заголовков.

Л. 39: «Каноиъ на б(о)гоявление Г(о)с(по)дне Глас В̃. песнь Ã. ирмосъ».

Л. 65. Задостойник и причастен Богоявлению.

3731-а, партия альта.

«мѣсяцъ генварь / алтъ» (серебряное тиснение на верхней крышке переплета).
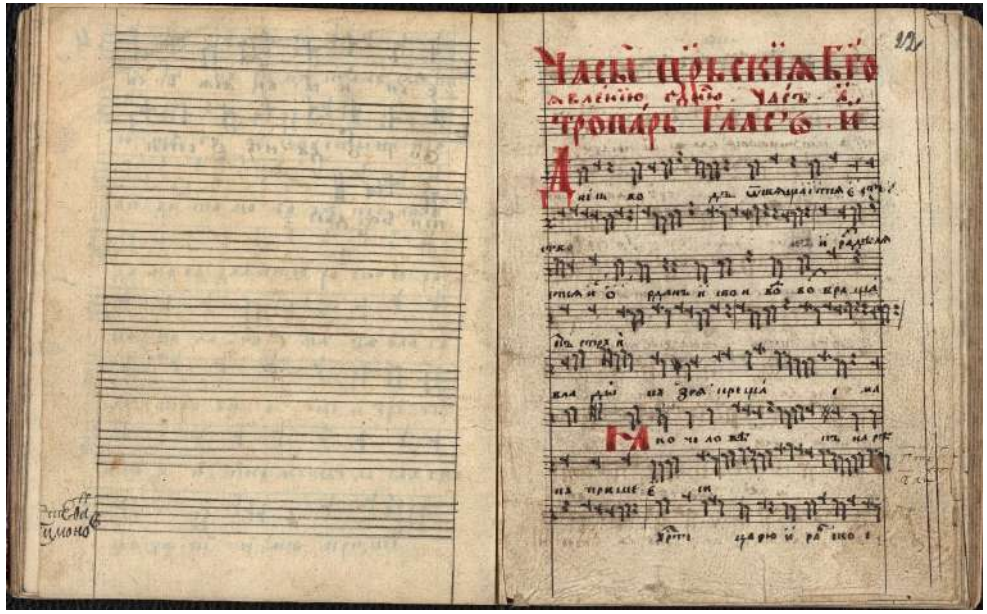
4^0 (19,1 х 15,5 х 1,7 см).

84 л., из них 81 л. пронумерован, 1 непронумерованный чистый лист между 33 и 34, 2 непронумерованных чистых листа между 45 и 46. Л. 33 об. чистый
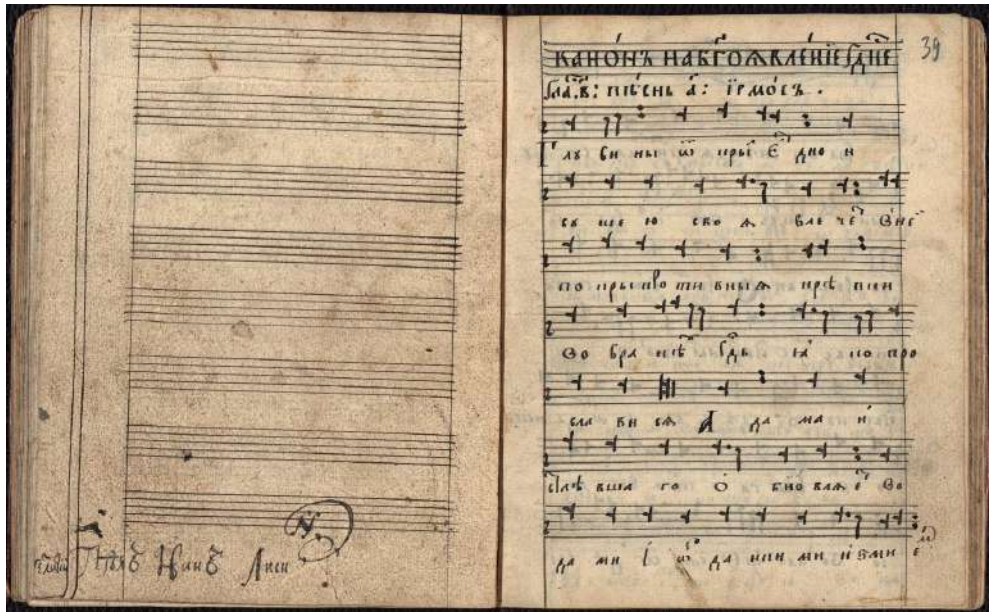
Переплет: картон в коричневой коже. К верхней крышке на шнурке пришита картонная бирка с красной сургучной печатью и номерами «№ 2. № 1897. № 1503. Книгъ 10 [переправлено на 9 карандашом]».

Ключ: альтовый.

Записи: «альт» на Л. 1, 7, 25, 29 об., 34, 46, «тенор» на Л. 19. Надпись карандашом на внутренней стороне верхней крышки: «№ 1703



Ил. 2. Подпись Стефана Симонова и начало Царских часов на Богоявление // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731, партия тенора. Л. 21 об.–22



Ил. 3. Подпись Ивана Лисина и начало канона на Богоявление // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731, партия тенора. Л. 38 об.–39

9-ть книг»; там же — наклейка на серой цветной бумаге с записью чернилами, почерком XIX века: «1503. Вечерния и утренния песнопения в Новый год и на день Обрезания Господня (1 января), и в день Богоявления Господня (6 янв.), а также каноны на повечерии в 4-й и 5-й день января — в нотнолинейном положении на 2 голоса. Ркп. в 4 д.л. в 9-ти книжках, из которых одна в папке, а прочие в кожаном переплете. 10-я книга: Служба в Новый год (1 янв.) — ненотная». На Л. 46 внизу на поле надпись: «Миха…» (обрезана). На задней крышке обложки надпись чернилами: «зри причастенъ перед стихирами».

Особенности: в партии отсутствуют тропарь и кондак в навечерие Богоявления, тропарь, кондак и седальны Богоявлению. Тропарь, кондак и антифоны Новолетию изложены дважды.

Содержание:

Л. 1: [Служба 1 января].

Л. 25: «М(е)с(я)ца ианннуария в Г҃ ден Трипеснец на повечерии, Глас S̃, песнь Ѣ, Ирмос».

Л. 26: «На повечерии канон, песнь А҃, ирмос».

Л. 29 об.: «В Ѣ ден на повечерии канон, глас S̃, песнь А҃, ирмос».

Л. 34: «В навечери Б(о)гоявления Г(о)с(под)ня часы ц(а)рския, тропари по В҃-ж(ды), глас Й».

Л. 43 об.: «Глас Й. Ст(и)х(и)ры водныя».

Л. 45: Причастен Богоявлению.

Л. 46: «М(е)с(я)ца ианнуария в S̃ де(нь) Б(о)гоявлению Г(ос)п(о)дню на Г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(ихи)ры глас В҃»;

Л. 53 об.: «Канон Б(о)гоявлению Г(о)с(по)дню, глас В҃, Песнь А҃, ирмос»;

Л. 81 об. Задостойник Богоявлению.

3731-б, партия тенора.

«мѣсяцъ генварь /теноръ» (серебряное тиснение на верхней крышке переплета).

4^0 (19,2 х 15 х 1,8 см).

99 л., из них 95 пронумеровано, 2 чистых непронумерованных листа между 22 и 23, 2 чистых непронумерованных листа между 58 и 59.

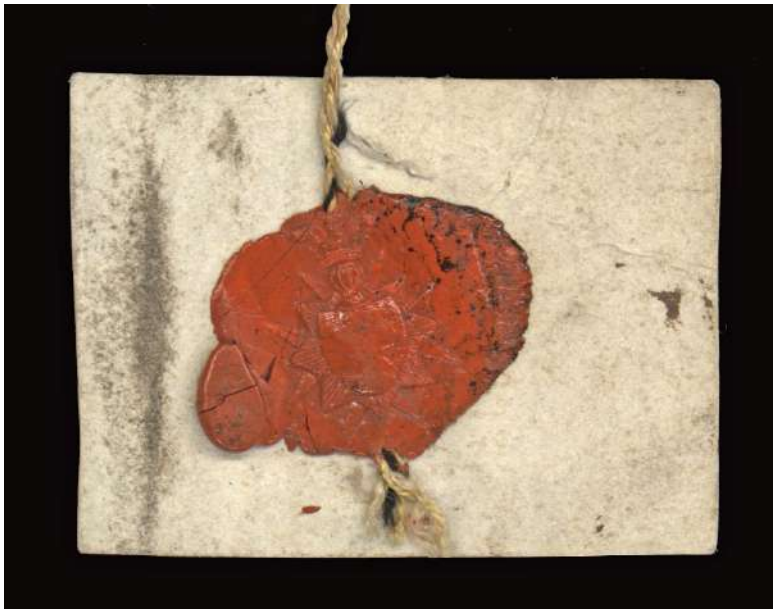
Переплет: картон в коричневой коже. Верхняя крышка переплета имеет сквозное отверстие возле правого края. Корешок разбит.

Ключ: альтовый.

Записи: «тенор» на Л. 1, 8, 23, 46, 95.

Особенности: отсутствуют тропарь и кондак в навечерие Богоявления, тропарь, кондак и седальны Богоявлению. Тропарь, кондак и антифоны Новолетию изложены дважды.

Содержание:



Ил. 4. Красная сургучная печать на картонной бирке, прикрепленной шнурком к верхней крышке обложки // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731-а, партии альта

Л. 1: «Служба Генваря в А҃ ден. Тропарь Глас В҃».

Л. 23: «М(е)с(я)ца яннуария в Г҃ д(е)нь. Трипеснец на повечерии, Глас S̃. Песнь Ѣ, ирмос».

Л. 24: «В Д҃ д(е)нь канон, глас S̃, песнь А҃».

Л. 27: «В Ѣ д(е)нь на повечерии канон, Глас S̃, песнь А҃».

Л. 31: «Последование часов певаемых в навечерии просвещения. Тропари по В҃-ж(ды). Глас Й, Час А҃-й».

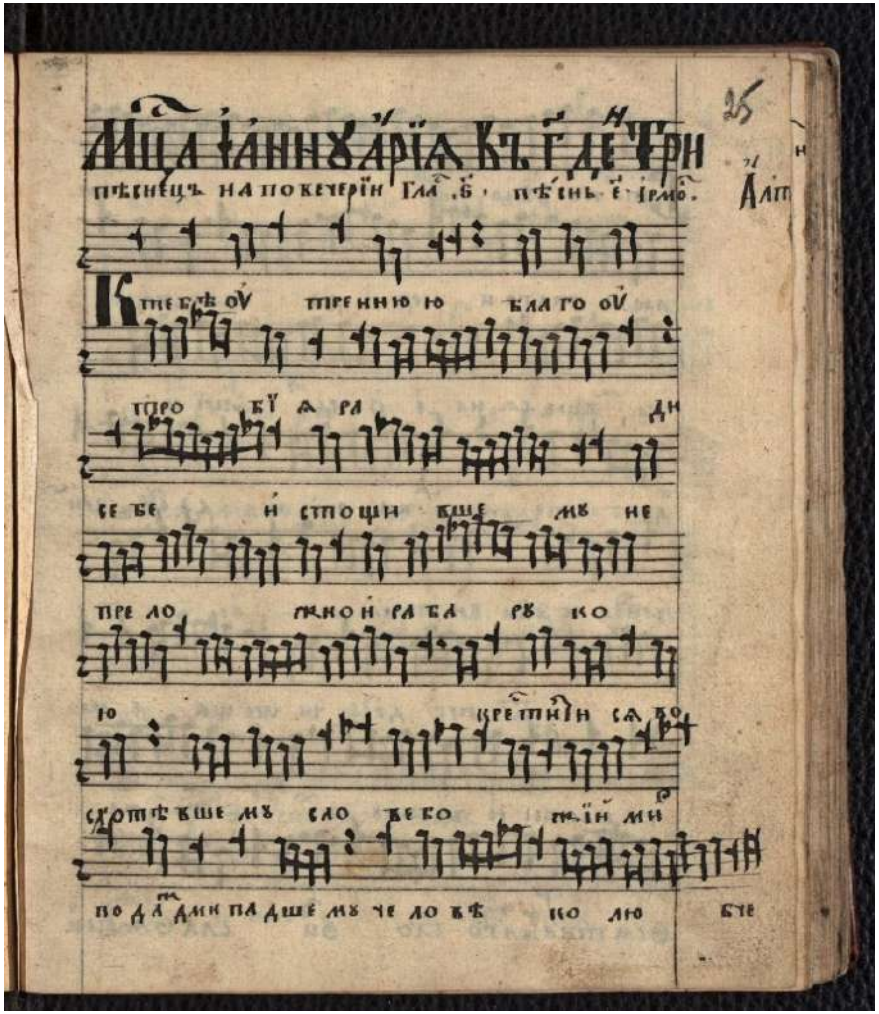
Л. 44 об.: «На ос(вя)щение вод ст(и)х(и)ры, глас осмыи».

Л. 46: «М(е)с(я)ца яннуария в S̃ д(е)нь с(вя)тое б(о)гоявление г(о)с(по)да б(о)га и сп(а)са н(а)шего иис(ус)а хр(и)ста, на велицей вечерни ст(и)х(и)ры, глас В҃».
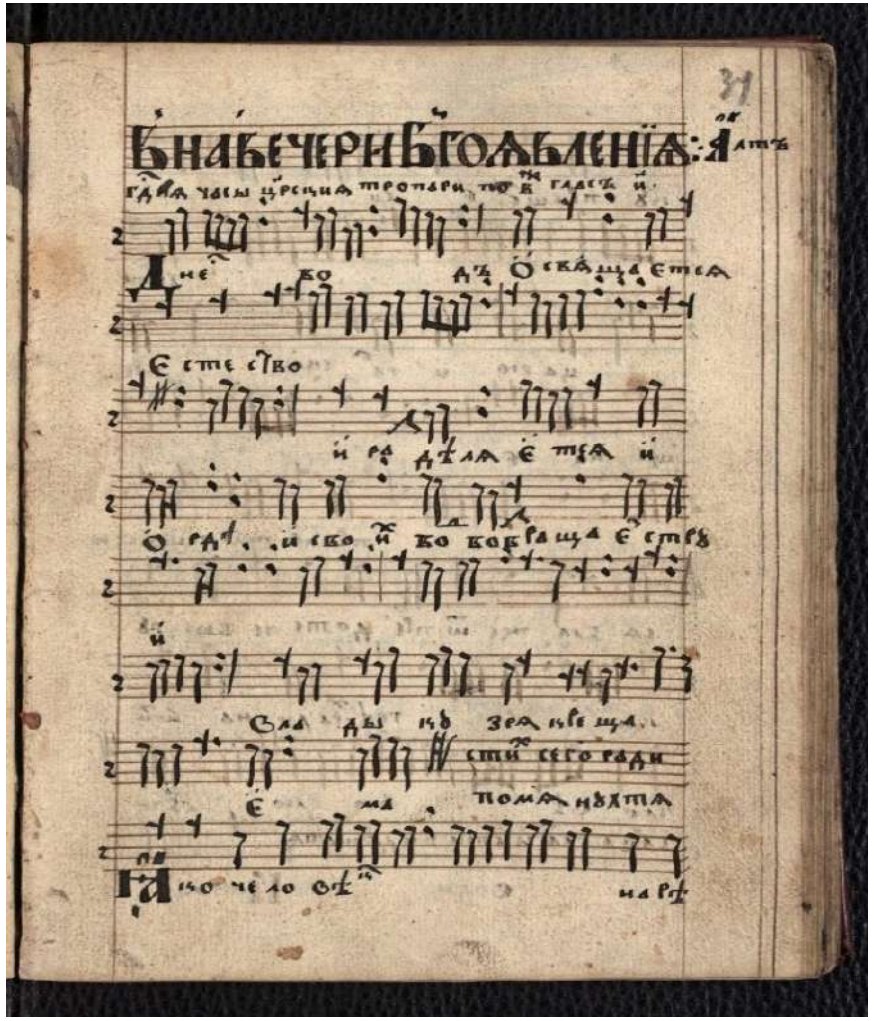
Л. 57 об.: Причастен Богоявлению.

Л. 59: «Канон Б(о)гоявлению г(о)с(по)дню, глас В҃, песнь А҃, ирмос».
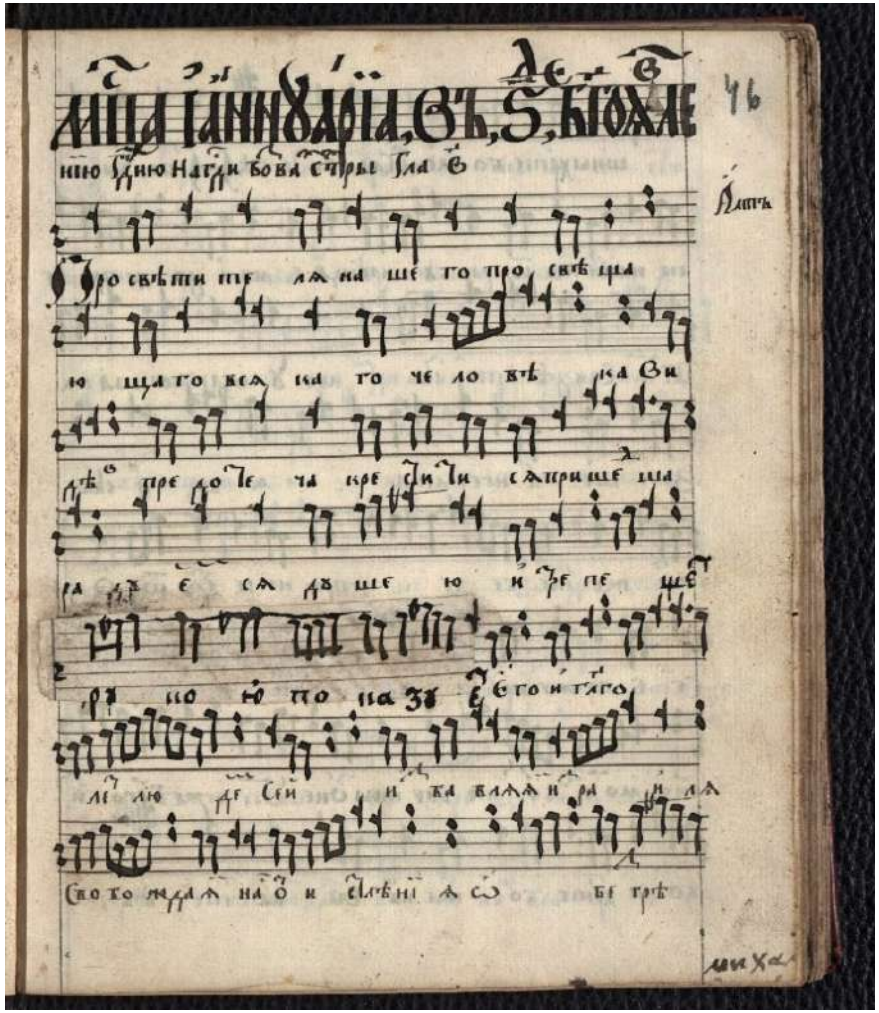
Л. 95. Задостойник. На Л. 95 об. указание: «причастен пред каноном».



Ил. 5. Начало канона-трипесница 3 января //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731-а, партия альта. Л. 25



Ил. 6. Начало Царских часов в навечерие Богоявления //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731-а, партия альта. Л. 34



Ил. 7. Начало службы Богоявлению 6 января //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731-а, партия альта. Л. 46

3731-в, партия тенора.

«мѣсяцъ генварь /теноръ» (серебряное тиснение на верхней крышке переплета).

4^0 (19 х 15,5 х 1,8 см).

87 л., из них 85 л. пронумеровано, по одному непронумерованному чистому листу между 22 и 23, 54 и 55.

Переплет: картон в коричневой коже.

Ключ: альтовый.

Записи: «тенор» на Л. 1, 18, 23, 31, 44, 85. На обороте пустого листа между Л. 54 и 55 буквы «с и т с».

Особенности: в партии отсутствуют тропарь и кондак в навечерие Богоявления. Антифоны Новолетию изложены дважды.

Содержание:

Л. 1: «Генваря Ā-го, новому лету Троп(а)р глас Д̃».

Л. 23: «М(е)с(я)ца Ианнуариа в Г̃ де(нь) трипеснец на повечерии глас S̃ песнь Ē ирмос».

Л. 24: «В Д̃ де(нь) На повечерии Глас S̃ песнь Ā ирмос».

Л. 27: «В Ē де(нь) На повечери песнь Ā».

Л. 31: «Последование часов певаемым в навечерии Просвещения. Тропари сия поем во глас осмый».

Л. 42 об.: «На осв(я)щении вод(ы) ст(и)х(и)ры (стихеры) глас Ѝ».

Л. 44: «М(е)с(я)ца яннуария в S̃ ден с(вя)тое Б(о)гоявление Г(о)с(по)да Б(о)га И сп(а)са Нашего Иис(ус)а Хр(и)ста На велицей вечерни ст(и)х(и)ры Глас В̃».

Л. 55: Тропарь и седальны Богоявлению.

Л. 58 об.: «Канон, глас В̃». Кондак выписан после 6-й песни канона. После 3-й песни канона выписан текст ипокои без нот, заголовок: «Ипокои глас Ē» (л. 62): «Егда явлением своим просветил еси». В конце 8-й песни канона выписан текст без нот: «Хвалим благословим» (л. 78 об.);

Л. 84: Причастен и задостойник Богоявлению.

3731-г, партия тенора.

«мѣсяцъ генварь /теноръ» (серебряное тиснение на верхней крышке переплета); «Генварь» (надпись чернилами на передней крышке).
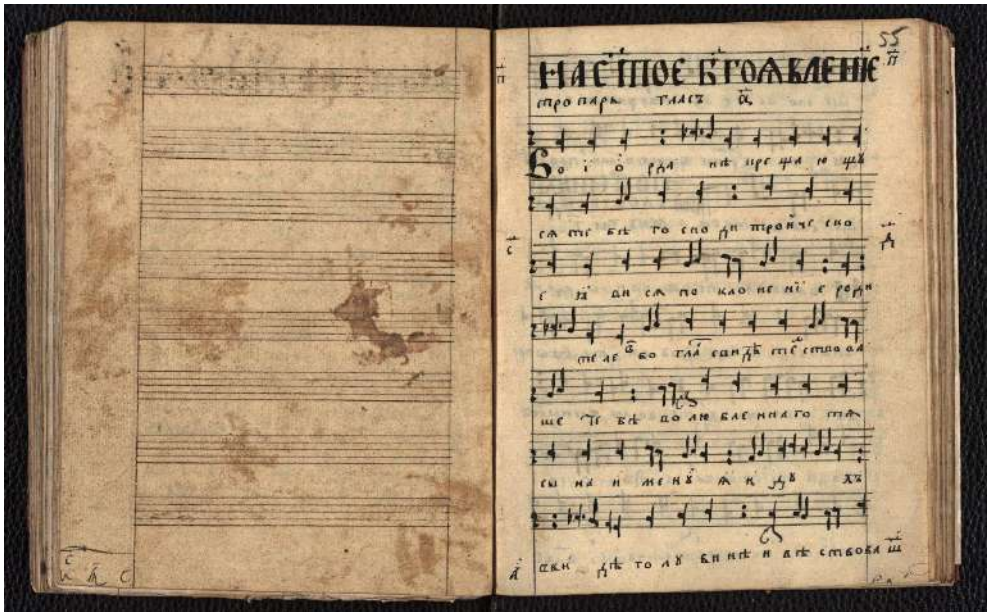
4^0 (19,3 х 15 х 1,3 см).

65 л., из них 62 л. пронумерованы, 3 непронумерованных чистых листа между 15 и 16.

Переплет: картон в коричневой коже.

Ключ: альтовый.

Записи: «тенор» на Л. 7, 62. На Л. 32 на нижнем поле в углу надпись, обрезанная по краю: «Писа(л) лука (?) …»; на Л. 48 в нижнем



Ил. 8. Тропарь Богоявлению и запись на поле слева: буквы «с и т с» //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731-в, партия тенора. Л. 54а об.–55

правом углу: «Писал Иван …» (обрезано по нижнему краю). На Л. 4 об. текст «благоверному царю» исправлен на «благоверной императрице».

Особенности: отсутствует блаженна 1 января, тропари и кондаки Обрезанию и Святителю, каноны на повечерии 3, 4 и 5 января.

Содержание:

Л. 1: «Служба генваря в Ѧ де(нь), Троп(а)р, Глас Ѣ».

Л. 16: «Часы ц(а)рьския б(о)гоявлению г(о)с(по)дню. Час Ѧ. Троп(а)рь глас Ѩ».

Л. 23: «Ст(и)х(и)ры водны Глас Ѩ».

Л. 24. [Стихиры Богоявлению Господню]. В этом разделе пропущено Большинство заголовков.

Л. 32: «Канон Б(о)гоявлению Г(о)с(по)дню, ирмос».

Л. 57 об.: «В навечери тропар глас Ѫ». Тропари, кондаки и седальны в Сочельник и на Богоявление.

Л. 60 об.: Причастен и задостойник Богоявлению.

3731-д, партия тенора.

«мѣсяцъ генварь /теноръ» (серебряное тиснение на верхней крышке переплета), «А М П / новаго лета»[2] (надпись чернилами на верхней крышке переплета).

4^0 (19 х 15,5 х 1,8 см).

90 л. 89 л. пронумерованы, один непронумерованный лист между 7 и 8. Л. 15–16 вкладные, Л. 89 вынимается из переплета. К л. 49 об. приклеена нотная строчка, пронумерованная как Л. 50.

Переплет: картон в коричневой коже. Верхняя крышка деформирована по правому краю, на бумаге следы от воды.

Ключ: альтовый.

Записи: «тенор» на Л. 22, 23, 31, 89. На Л. 58 об. внизу запись «С, в-г». На Л. 88 об. внизу запись «Канон Іванов». На Л. 5 текст «благоверному царю» исправлен на «благоверной императрице».

Особенности: в партии отсутствуют припевы на 9-й песни канона 1 января, тропарь, кондак и седальны Богоявлению. Благодаря вкладному двойному листу 15–16 тропари и кондаки Обрезанию и свт. Василию Великому выписаны дважды, второй раз на Л. 19–21.

Содержание:

Л. 1: «Иануариа в Ѧ де(нь) новому лету. Тропарь глас Ѣ».

Л. 23: «М(е)с(я)ца иануария в Ґ де(нь) Трипеснец На павечерии глас Ѕ, песн(ь) Ѥ, Ирмос». На Л. 23 об. читается ошибочный заголовок: «В Ѫ де[нь] канон. Песн Ѳ», после которого следует 9-я песнь канона-трипеснца 3 января «Честнейшую Херувим».

Л. 24: «В Ѫ де(нь) канон глас Ѕ песнь Ѧ».

Л. 27: «В Ѥ де(нь) на павечерии канон, глас Ѕ песн Ѧ».

Л. 31: «Последование часов, певаемых в навечерии с(вя)тых Б(о)гоявлений. Тропари по Ѣ-ж(ды) глас Ѩ».

Л. 43 об.: «На ос(вя)щение воды Глас Ѩ».
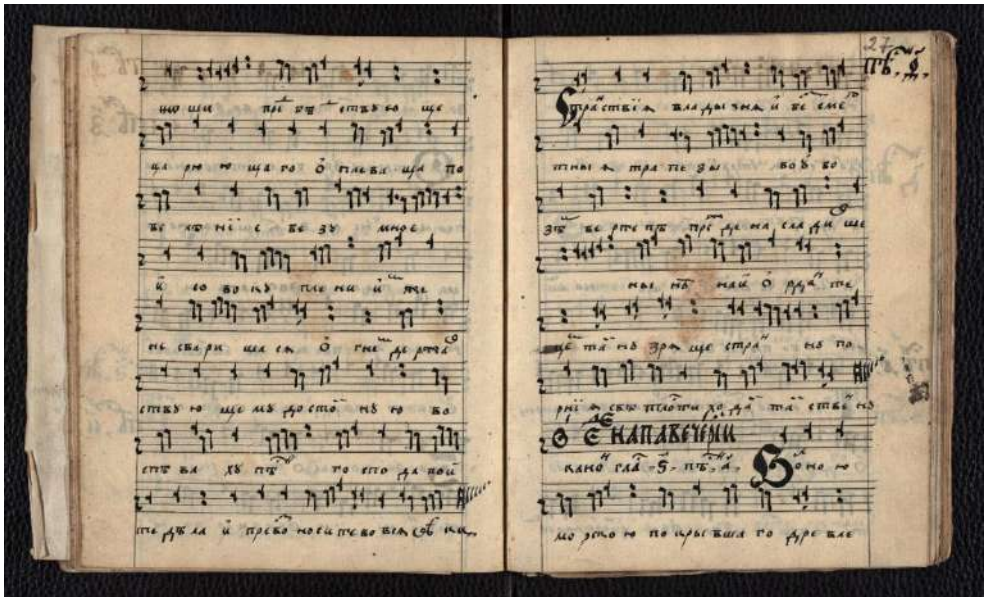
Л. 45: «М(еся)ца иануариа в Ѕ день с(вя)тое б(о)гоявление г(о)с(по)да б(о)га и сп(а)са н(а)шего Иис(ус)а Хр(и)ста, на велицей вечерни ст(и)х(и)ры, Глас Ѣ».

Л. 57 об.: Тропарь и кондак в навечерие Богоявления.
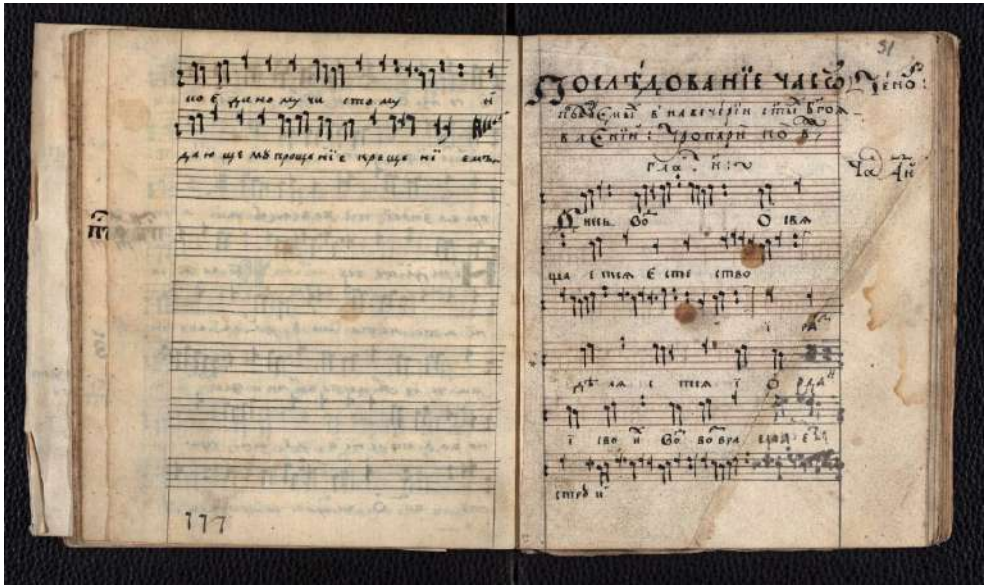
Л. 59: «Канон б(о)гоявлению Г(о)с(по)дню, глас вторы(й), песнь Ѧ, ирмос».

Л. 89: Задостойник и причастен Богоявлению.
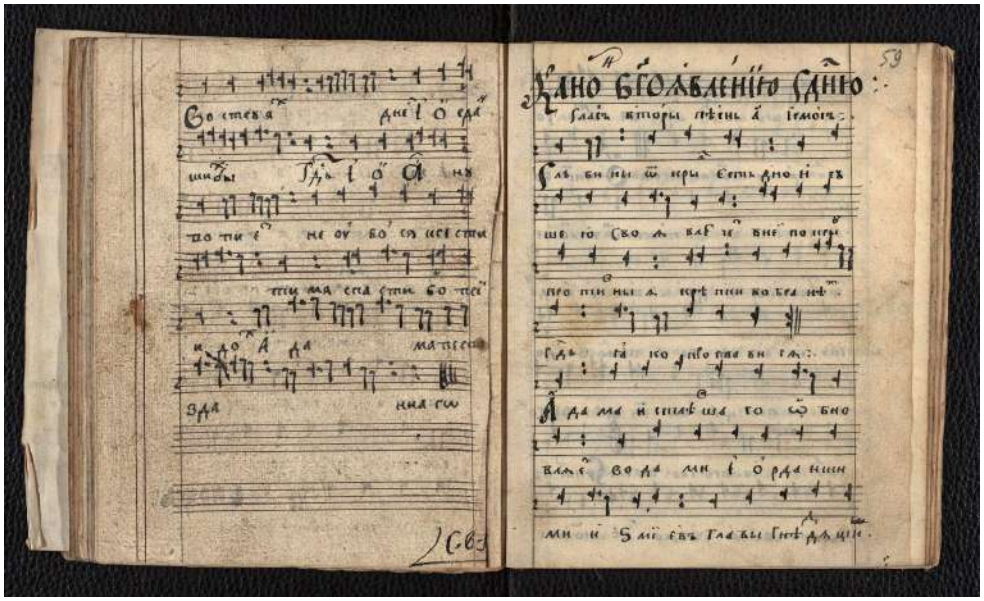
2 Инициалы А М П мы расшифровываем как «Алексей Михайлович Протопопов»: это государев певчий дьяк, которому также принадлежала рукопись четырехголосных Праздников из Синодального певческого собрания ГИМ, № 924. Биографические сведения о нем изложены в книге: *Плотникова Н.Ю.* Партесные гармонизации знаменного и греческого роспевов. Исследование и публикация. М.: Композитор, 2003. С. 17.
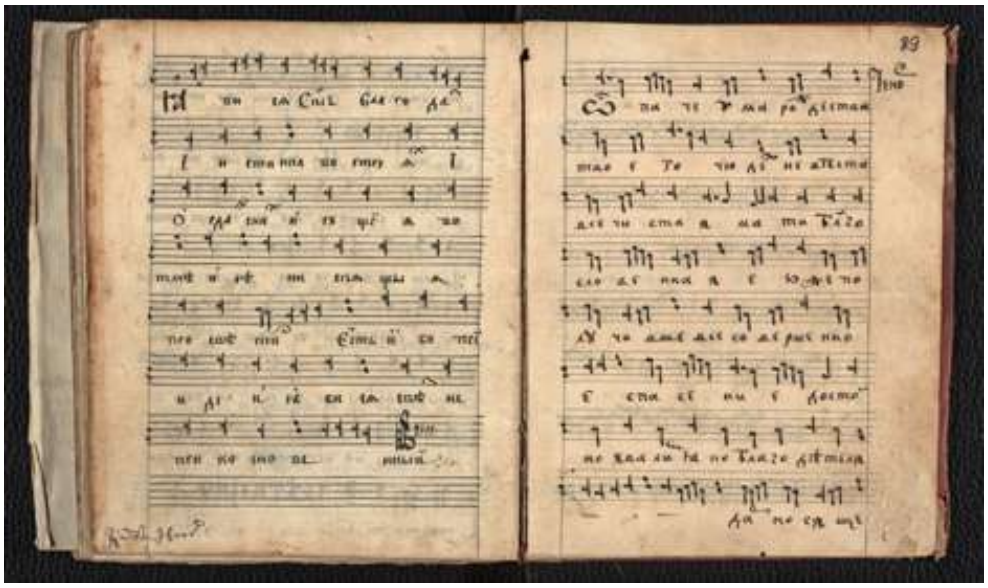


Ил. 9. Окончание канона на 4 января и начало канона на повечерии 5 января // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731-д, партия тенора. Л. 26 об.–27



Ил. 10. Начало Царских часов в навечерие Богоявления // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731-д, партия тенора. Л. 30 об.–31



Ил. 11. Кондак в навечерие Богоявления «Во струях днесь» и буквы «С, в-г» на нижнем поле; начало канона Богоявлению // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731-д, партия тенора. Л. 58 об.–59



Ил. 12. Светилен и задостойник Богоявлению. На нижнем поле слева запись: «Канон Іванов» // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731-д, партия тенора. Л. 88 об.–89

3731-е, партии баса и тенора.

«мѣсяцъ генварь /теноръ» (серебряное тиснение на верхней крышке переплета).

4^0 (19,2 х 15,6 х 1,5 см).

73 л., из них 70 л. пронумерованы, после Л. 70 в конце 3 непронумерованных листа.

Переплет: картон в коричневой коже. Конец книги и нижняя крышка имеют следы от воды.

Ключи: теноровый (л. 1–8), альтовый (л. 9–70).

Записи: «тенор» на Л. 9; смытые или стертые остатки пометы «бас» на Л. 1 киноварью на поле.

Особенности: начало книги (л. 1–8) представляет собой басовую партию в теноровом ключе. С л. 9 начинается партия тенора, написанная другим почерком, меняется ключ, появляется указание «тенор». В книге отсутствуют тропарь, кондак, стихиры и антифоны Новолетию, припевы на 9-й песни канона на 1 января. Отсутствуют тропарь и кондак в навечерие Богоявления, тропарь, кондак и седальны Богоявлению.

Содержание:

Л. 1: «Іаннуарія в Ѧ д(е)нь обрезанию ст(и)х(и)ры глас Ѝ».

Л. 14 об.: «М(е)с(я)ца іаннуария в Ѓ день на повечерии трипеснец, глас Ѕ, песнь Ѐ, ирмос».

Л. 15 об.: «В Ѓ день канон, Глас Ѕ, песнь Ѧ, ирмос».

Л. 18 об.: «В Ѐ день на павечерии канон, Глас Ѕ, песнь Ѧ».

Л. 22: «Последование часов, певаемых в навечери просвещения, тропари сия поем во глас осмыи».

Л. 32 об.: «На осв(я)щении воды стихеры глас Ѝ».

Л. 33 об.: «Стихеры Б(о)гоявлению».

Л. 45 об.: [Канон Богоявлению].

Л. 69: Задостойник и причастен Богоявлению.

3731-ж, партия тенора.

Название на обложке отсутствует.

4^0 (20,2 х 15,8 х 1,8 см).

75 л., из них 72 л. пронумеровано, один непронумерованный лист между Л. 43 и 44, два непронумерованных листа в конце рукописи.

Переплет: картон, обклеенный цветной бумагой с рисунком «перья». Корешок потрепан. Л. 10 выпадает.

Ключ: альтовый.

Записи: «тенор» на Л. 1, 13, 17, 44, 72. На обороте верхней крышки запись чернилами, почерком XIX в.: «В сей Книге сначала обрезанию и Василию ст(и)х(и)ры. Припевы и Блаженна, тропари и кондаки По блаженне, Б(о)гоявлению на часехъ тропарь и кондакъ. Потом

настояще[го] праз(д)ника тропарь и кондак с каноном, Часы Царские и все следующее на последи, в конце задостойникъ».

Особенности: в партии отсутствуют все песнопения Новолетию, каноны на 3, 4 и 5 января, второй распев богоявленской стихиры на Хвалитех «Днесь Христос» и причастен Богоявлению. Канон Богоявлению помещен перед Царскими часами и стихирами.

Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца іаннуариа в Ѧ ден(ь) еже по плоти обрезание г(о)с(по)да н(а)шего иис(ус)а хр(и)ста и памят(ь) св(я)таго Василиа великаго, ст(и)х(и)ры праз[днику] Ѓ, глас Ѝ».

Л. 13: «В навечерий Богоявления Г(о)с(по)дня Тропарь, Глас Ѓ». Тропари, кондаки и седальны в Сочельник и на Богоявление.

Л. 17: «Канон на Б(о)гоявление Г(о)с(по)дне, глас Ѕ, песнь Ѧ, Ирмос». Перед 4-й песнью канона включен текст ипокоя 5 гласа «Егда явлением своим» (л. 21 об.), приготовлен к нотации, но не нотирован.

Л. 45: «Последование часов, певаемых в навечерие Просвещения. Тропари по Ѕ-ж(ды), Глас Ѝ, час Ѧ».

Л. 58: «На ос(вя)щение вод ст(и)х(и)ры Глас Ѝ».

Л. 60: «На г(о)с(по)ди воззвах ст(и)х(и)ры, глас Ѕ». Стихиры Богоявлению.

Л. 72: Задостойник Богоявлению.

3731-з, партия тенора.

«мѣсяцъ генварь /теноръ» (серебряное тиснение на верхней крышке переплета).

4^0 (19,5 х 15,5 х 1,8 см).

86 л., из них 85 л. пронумеровано, один непронумерованный лист между 7 и 8, вложен обрывок нотного листа неправильной формы, примерно 6 х 5 см, под номером 85а.

Переплет: картон в коричневой коже.
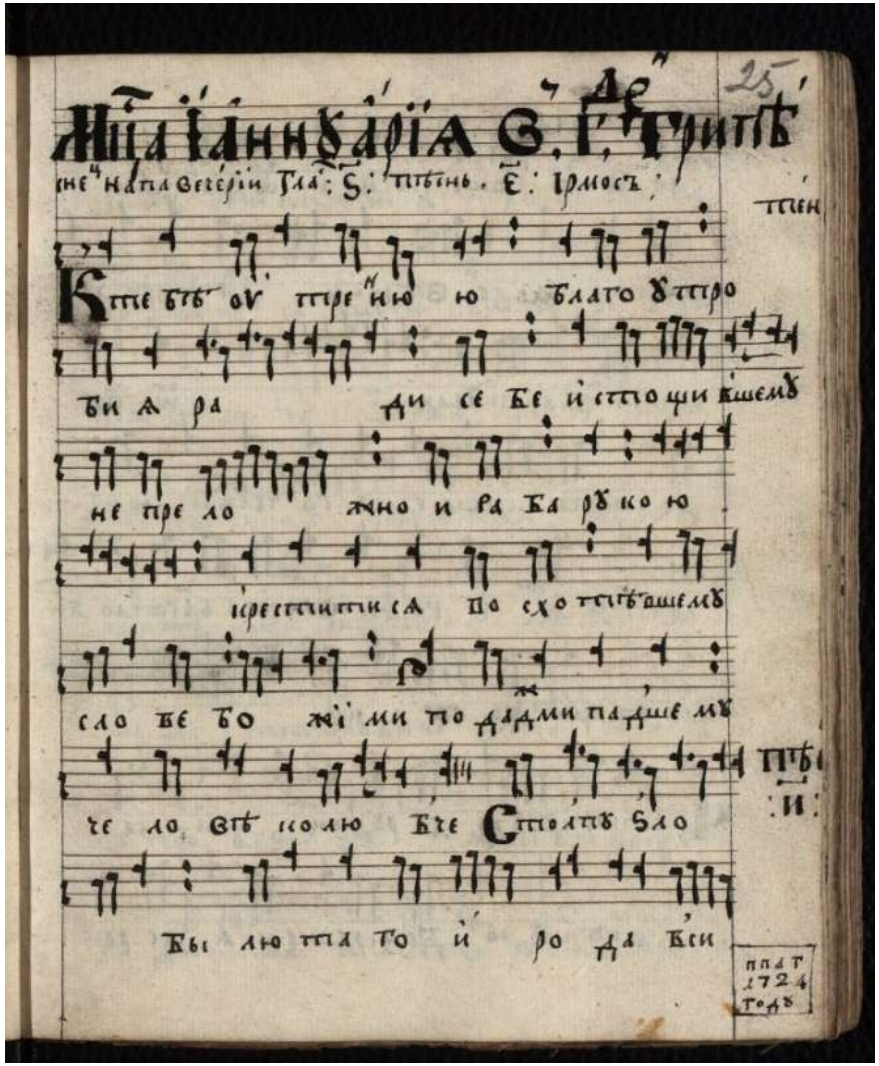
Ключ: альтовый.

Записи: «тенор» на Л. 25, 85. На Л. 25 запись на нижнем поле в углу: «п п а г 1724 году». На Л. 33 внизу на поле запись «С др». На Л. 4 об. текст «благоверному царю» исправлен на «благоверной императрице».

Особенности: в партии дважды выписаны тропари и антифоны Новолетию. В службе Богоявлению кондак помещен после 6 песни канона, а тропарь соединен в один раздел с седальнами, этот раздел помещен между стихирами и каноном. Отсутствует тропарь и кондак в Навечерии Богоявления.

Содержание:

Л. 1: «Служба генваря в Ѧ де(нь) тропарь Глас Ѕ».



Ил. 13. Начало канона-трипесница на 3 января. На поле внизу запись в рамке: «п п а г 1724 году» // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731-з, партия тенора. Л. 25

Л. 25: «М(е)с(я)ца иануария в Г̃ ден, Трипеснец на павечерии Глас S̃, песнь Ё. Ирмос».

Л. 26: «В Д̃ де(нь) канон, глас S̃, песнь Ā».

Л. 29: «В Ё де(нь) на павечерии Канон, Глас S̃, песнь Ā».

Л. 33: «Часы ц(а)рьския б(о)гоявлению г(о)с(по)дню, час Ā, тропарь, глас Й».

Л. 42 об.: «Ст(и)х(и)ры водны глас Й».

Л. 44: [Стихиры Богоявлению Господню].

Л. 55: «На с(вя)тое Б(о)гоявление тропарь глас Ā». Тропарь и седальны Богоявлению.

Л. 58 об.: «Канон глас В̃». Перед 4-й песней канона заголовок «Ипокой Глас Ё» (л. 63), не выписаны ни текст, ни ноты, для них оставлено место до середины Л. 63 об. (8 нотных строчек). Внутри канона кондак в двух распевах, после 8-й песни канона текст без нот: «Хвалим, благословим, покланяемся Господеви», приготовлено к нотации (л. 78 об.).

Л. 84: Причастен и задостойник Богоявлению. Перед причастным стихом надпись: «Задостойник на обороте».

3732, партия баса[3].

«мѣсяцъ генварь басъ» (серебряное тиснение на верхней крышке переплета).

4^0 (23,7 х 19 х 1,3 см).

42 л., из них 36 л. пронумеровано, два листа литерные (л. 3а, 11а), два непронумерованных листа между 1 и 2, два непронумерованных листа в конце рукописи.

Переплет: картон в белом, слегка пожелтевшем пергамене.

Ключи: теноровый (л. 2–7, 11 об.–36), альтовый (л. 7–11 об.).

Записи: Л. 1: «По сей книге / Петь изволил /Его императорское / Величество ПЕТР / ВЕЛИКИЙ», лист без нотных линеек, чернилами, почерком XVIII в. Карандашные пометки возле начала ряда песнопений с номерами славянскими цифрами и комментариями, почерком XIX в., на Л. 7, 21 об., 23–35, наподобие: «ѯ̃з̃. На об.» (л. 31), «ᾱ̃ Пре… 283 на об» (л. 7).

3 В фонде В.Ф. Одоевского (НИОР РГБ. Ф. 210. № 22. С. 1–47) хранится список с настоящей партии 3732, сделанный в третьей четверти XIX века Одоевским. Сведения о рукописном списке партии баса из РГАДА опубликованы в каталоге: *Кудрявцев И.* М. Рукописные собрания Д.В. Разумовского и В.Ф. Одоевского и архив Д.В. Разумовского. Описания. М.: [б.и.], 1960, с. 151. После с. 47 в копии следуют чистые с. 48–50, далее начинаются рождественские песнопения из другой рукописи (Царские часы, с. 51–68; Служба Рождеству Христову 25 дек., с. 68–97), без указания источника, в альтовом и теноровом ключе.

Особенности: в партии отсутствуют тропарь и кондак, стихиры и антифоны Новолетию, все каноны, а также тропари, кондаки и седальны Богоявлению и в Сочельник.

Содержание:

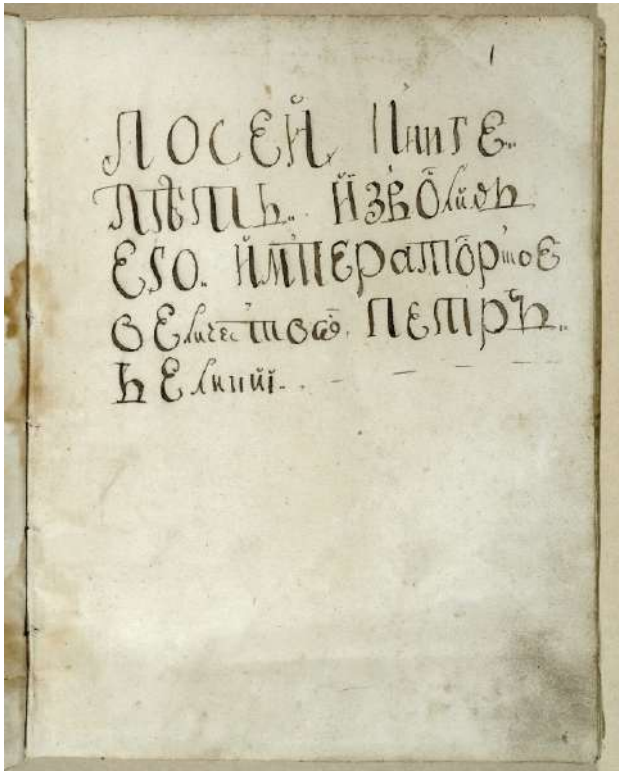
Л. 2: «М(е)с(я)ца іаннуариа в Ã д(е)нь еже по плоти обрезание Г(о)с(по)да Іи(су)са Хр(и)ста и памят(ь) с(вя)таго Василиа Великаго. Ст(и)х(и)ры на Й праздника на Д̃. Глас Й», киноварью.

Л. 12: «Последование часов, певаемых в навечерии с(вя)тых Б(о)гоявлений, тропари по В̃-ж(ды), глас Й».
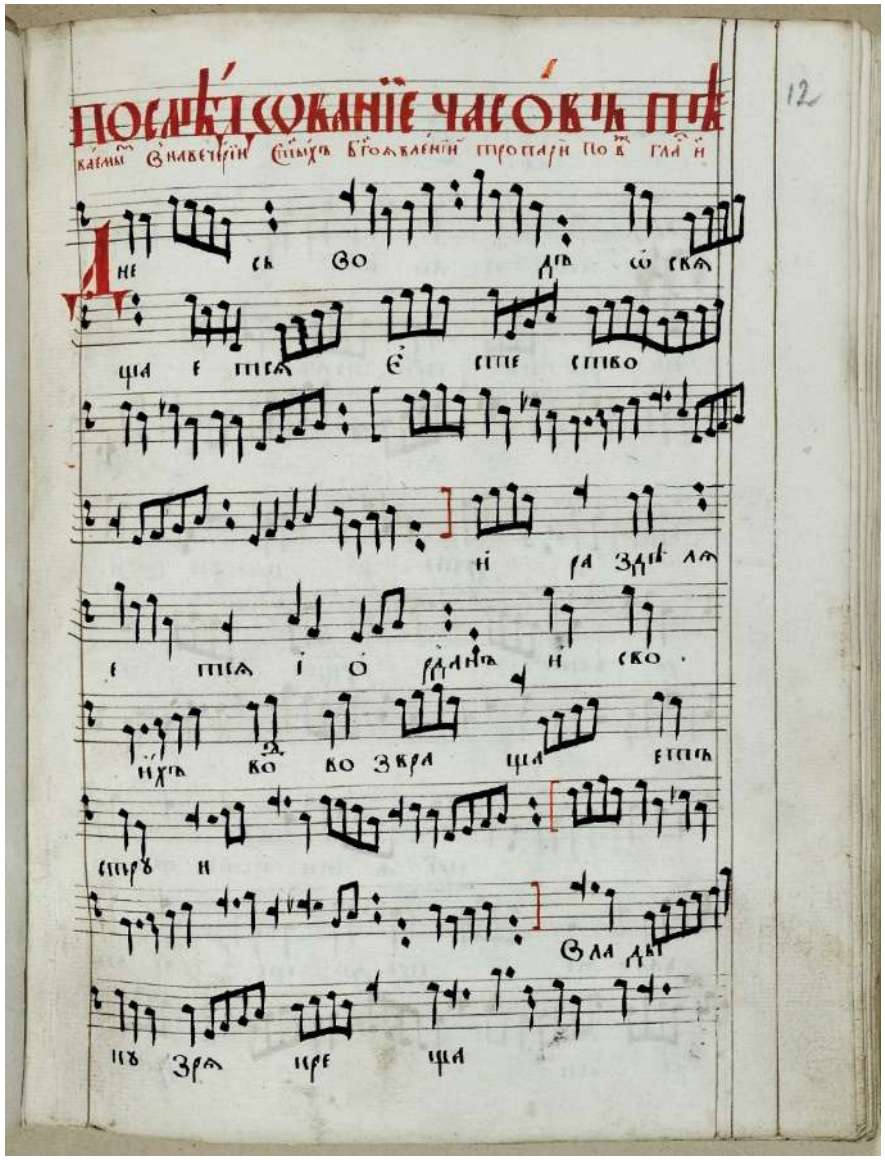
Л. 23: «Ст(и)х(и)ры водныя Глас Й».

Л. 24: «М(еся)ца иануариа в З̃ день с(вя)тое б(о)гоявление Г(оспо)да Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. На г(оспо)ди воззвах ст(ихи)ры глас В̃».
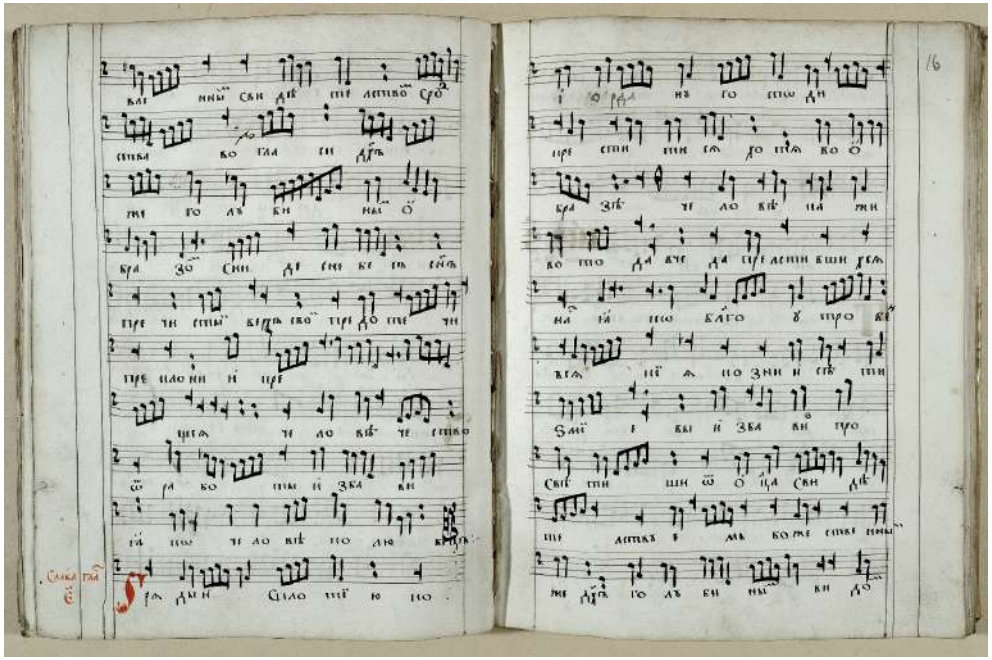
Л. 35: Задостойник и причастен Богоявлению.
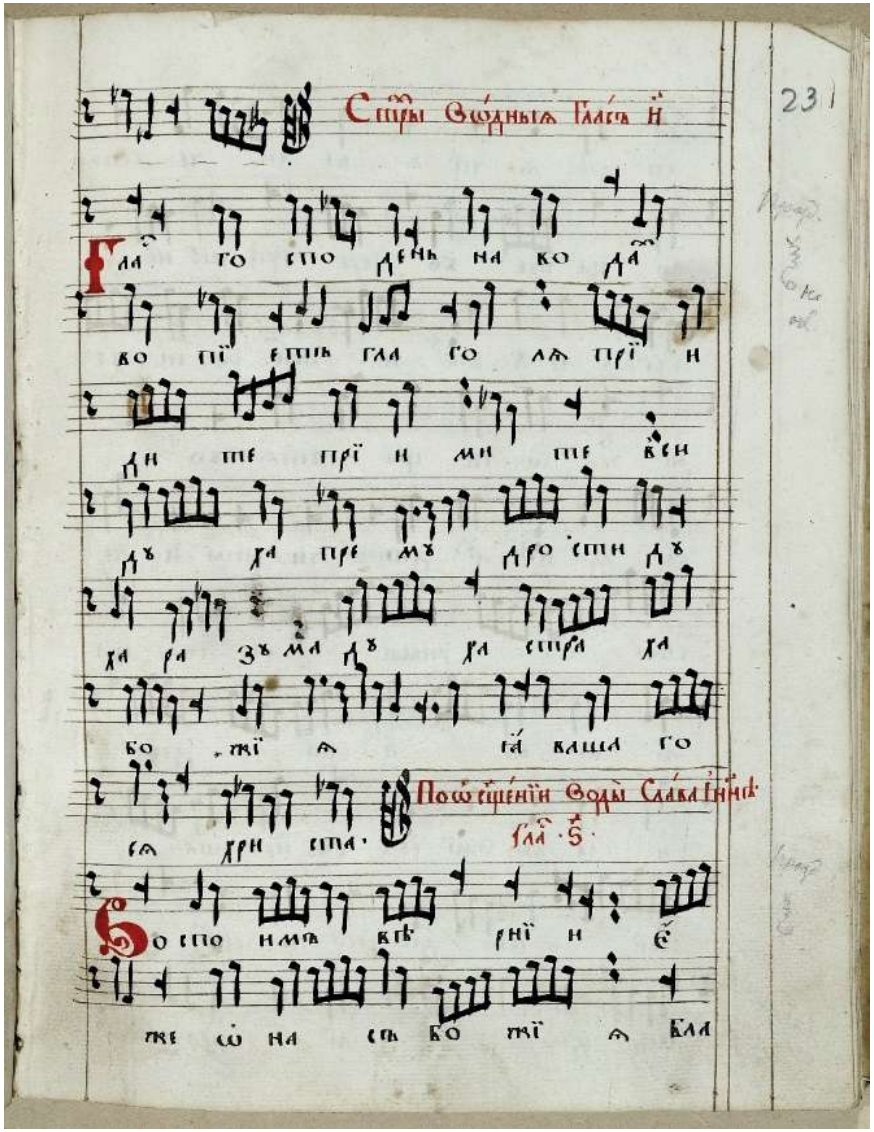


Ил. 14. Запись: «По сей книге / Петь изволил /Его императорское / Величество ПЕТР / ВЕЛИКИЙ», почерком XVIII в. //РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3732, партия баса. Л. 1
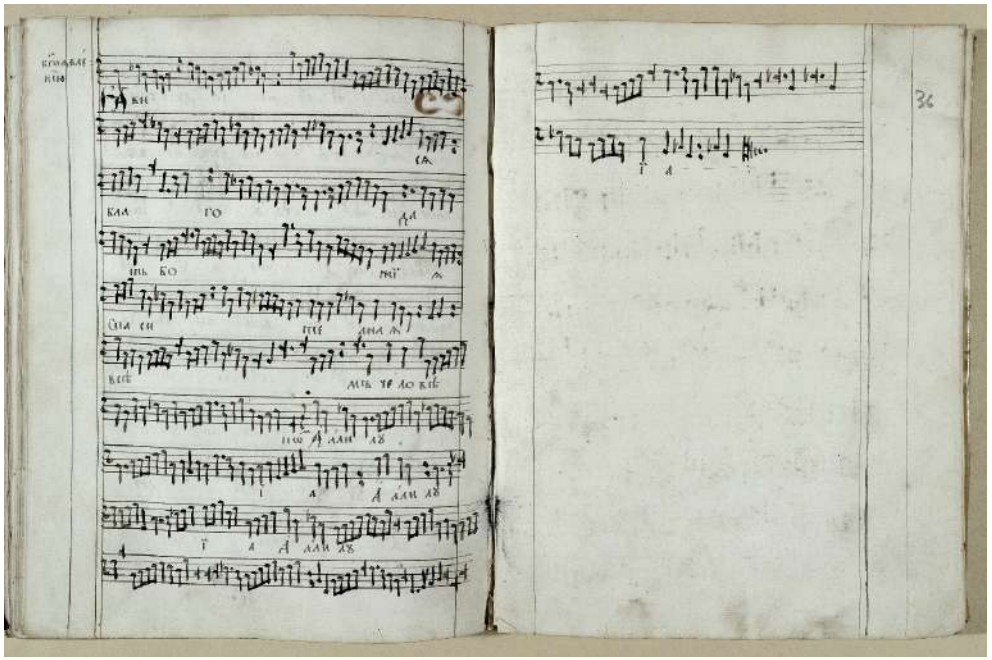


Ил. 15. Начало Царских часов в навечерие Богоявления. Скобками выделены возможные сокращения распева // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3732, партия баса. Л. 12



Ил. 16. Час 3-й из Царских часов. Слава, глас 5: «Грядый с плотию». На третьей нотной строчке Л. 16 выписан знак фиты как обозначение сокращенного (пропущенного) фитного распева // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3732, партия баса. Л. 15 об.–16



Ил. 17. Стихиры на освящение воды, глас 8. На поле неразборчивые записи карандашом почерком XIX в. // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3732, партия баса. Л. 23



Ил. 18. Причастен Богоявлению «Явися благодать Божия» большого распева (без указания на распев) // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3732, партия баса. Л. 35 об.–36

3749, партия баса.

Название на обложке отсутствует.

4^0 (22,8 х 20 х 1,4 см).

60 л., Л. 18 об.–20 об., 28, 46–48, 59–60 чистые.

Переплет: картон в белом пергамене. Первая тетрадь (л. 1–8) несколько меньше, чем остальной блок (22,3 х 18,2). Л. 28 об. сильно загрязнен.

Ключи: теноровый, местами альтовый (л. 49–49 об., 52 об.–58 об.).

Записи: «бас» на Л. 1, 9, 21, 29.

Особенности: не входит в комплект рукописей с январскими службами № 3731 и 3732, содержит другие службы.

Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца Ноемврия, в Л̃ день, с(вя)таго Ап(о)ст(о)ла Андреа Первозваннаго; На Г(о)с(по)ди Воззвахъ ст(и)х(и)ры Гласъ Д̃; Басъ». Служба 30 ноября ап. Андрею Первозванному: три стихиры и Славник на «Господи, воззвах», Славник на стиховне, Славник на Хвалитех.

Л. 7, «Слава, глас Г̃». «Иосифе рцы нам». Тропарь из третьего часа чина Великих часов в навечерие Рождества Христова.

Л. 8: «Вместо достойно есть. Ирмосъ, Глас А̃». «Образ чистаго рождества Твоего». Ирмос 9-й песни канона ап. Андрею Первозванному.

Л. 9: «М(е)с(я)ца декемврия в S̃ день; Иже во с(вя)тых О(т)ца Н(а)шего Николая архиеп(и)ск(о)па Мирликийских чюдотворца; Ст(и)х(и)ры Глас В̃. Бас», киноварью. Служба 6 декабря, свт. Николаю Чудотворцу: стихиры и Славник на Великой вечерне, на «Господи, воззвах».

Л. 13 об.: «Послан бысть с небесе Архангел». На Благовещение, на «Господи, воззвах», Слава, глас 6.

Л. 15 об. Стихиры святителю Николаю из службы 6 декабря, продолжение: на стиховне, «Слава», глас S̃: «Человече божии верный рабе»; «И ныне», богородичен «Безневестная Дево»; на хвалитех, «Слава», глас 5, «Вострубим трубою песней».

Л. 21: «В Неделю святых праотцев стихиры», на великой вечерне, на «Господи, воззвах», «Слава», глас 6, «Иже прежде закона»; на литии, «Слава», глас 1, «Лучами облиставшеся»; на стиховне, «Слава», глас 3, «Праотцев собор»; на хвалитех, «Слава», глас 7, «Приидите вси верно».

Л. 24 об.: «В н(е)д(е)лю Прежде р(о)ж(е)ства хр(и)стова». Канон в Неделю перед Рождеством Христовым, ирмосы.

Л. 29: «М(е)с(я)ца декемврия в КВ̃ д(е)нь на повечерии канона глас S̃. Песнь А̃. Ирмос. Бас». Канон на 22 декабря, ирмосы.

Л. 32 об.: «В КГ̃ де(нь) трипеснецъ». Канон-трипеснец на 23 декабря, ирмосы.

Л. 33 об.: «Канон глас S̃». Канон на 24 декабря, ирмосы.

Л. 37: «М(е)с(я)ца ианнуариа в Г̃ д(е)нь трипеснец на повечерии глас S̃. Песнь Е̃ ирмос». Канон-трипеснец на 3 января, ирмосы.

Л. 38 об.: «Въ Д̃ де(нь) канонъ на повечери глас S̃. Песнь А̃ ирмос». Канон на 4 января, ирмосы.

Л. 42: «В Е̃ д(е)нь канон на повечерии, глас S̃. Песнь А̃ ирмос». Канон на 5 января, ирмосы.

Л. 49: «Новому лету тропарь». Служба на 1 января.

ГИМ. Син. певч. № 1306 / 1, партия дисканта из четырехголосного комплекта.

«Б(о)гоявлению г(о)с(по)дню / дышкантъ» (надпись на верхней крышке переплета).

4^0 (20,2 х 16,5 х 2 см).

102 л.

Переплет: картон, обклеенный розовой бумагой, кожаный корешок. На корешке наклейка с номером. Том дисканта поврежден больше всех из комплекта, края обложки ветхие, рассыпаются. Корешки всех томов потертые, ветхие, с повреждениями.

Ключ: дискантовый.

Записи: у всех партий на Л. 1 возле заголовка на верхнем поле запись: «№ 69-й» (чернила, почерком XIX в.), она повторяется на Л. 4, 7.

Особенности: все песнопения в настоящем комплекте изложены в виде четырехголосных гармонизаций. Состав службы Богоявлению в целом более полный, чем в рукописях РГАДА, но ряд песнопений не дублируется. Вначале помещена служба знаменного распева, без канона, затем — служба греческого распева, с каноном (название распева не указано). Есть указания на большой и малый распев (л. 52, 54), иной распев (л. 50, 87 об.).

Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца иануариа въ S̃ д(е)нь / с(вя)тое б(о)гоявление г(о)с(по)да б(о)га и спаса н(а)шего / иис(ус)а хр(и)ста. Последование часовъ пева/емыхъ в навечении с(вя)таго б(о)гоявления. / Тропарь. Гласъ Д̃ по дважды», киноварью. Тропарь и кондак предпразднству, часы Царские на Богоявление.

Л. 20: «На ос(вя)щении вод стихиры Гласъ Й».

Л. 21 об.: «НА ВЕЛИЦЕЙ ВЕЧЕРНИ НА Г(О)С(ПО)ДИ/ воз(з)вахъ поставимъ стиховъ Й. / стихиры самогласны. Гласъ В̃. / Иоанна монаха». Служба Богоявлению: стихиры на «Господи, воззвах» полностью, с двумя распевами славника; стихиры на литии, полностью; стихиры на стиховне, полностью; величание, «Всяческая днесь», стихира по 50-м псалме, припевы на 9-й песни канона, стихиры на хвалитех, полностью, с двумя распевами «И ныне».

Л. 52: «Г̃ болшой роспевъ»; «малый». Два дополнительных распева славника на «Господи, воззвах» «Преклонил еси главу».

Л. 56: «ЧАСЫ Ц(А)РСКИЯ С(ВЯ)ТЫХЪ Б(О)ГО/явлении тропари по-дважды, часъ А̃ / тропарь Гласъ Й./ Днесь». Греческого распева (не указан). Распеты также стихи между тропарями.

Л. 70: «М(е)с(я)ца иануариа въ S̃ день с(вя)тое б(о)гоявлению г(о)с(по)дню стихиры Гласъ В̃». Стихиры Богоявлению (греческого распева): на «Господи, воззвах» полностью, с распетыми стихами псалма; стихиры на литии полностью, на стиховне стихира первая и «Слава».
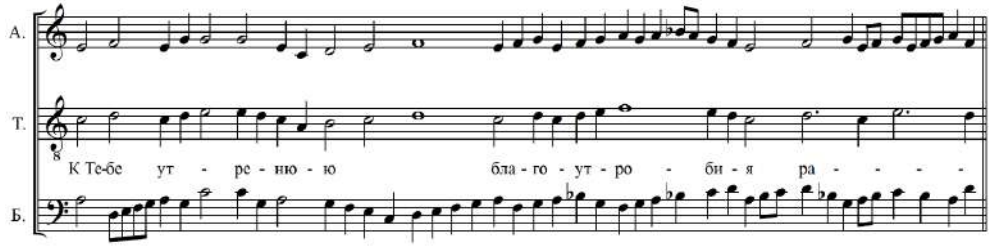
Л. 80: «На утрени троп(а)рь. Гласъ А̃». Песнопения утрени на Богоявление, все греческого распева (не указано): «Бог Господь», тропарь празднику, седальны, величание, «Всяческая днесь», стихира по 50-м псалме в двух распевах, второй с заголовком «Ины роспев глас S̃».

Л. 88 об.: «КАНОНЪ ГЛАСЪ В̃/ ПЕСНЬ А̃/ ирмосъ». Канон Богоявлению (греческого распева). В каждой песни содержится по два ирмоса, без тропарей. После 3-й песни распет ипакои 5-го гласа «Егда явлением Твоим», после 6-й песни распет кондак 4-го гласа «Явился еси днесь», после 8-й песни припевы, в конце канона светилен «Явися Спас».
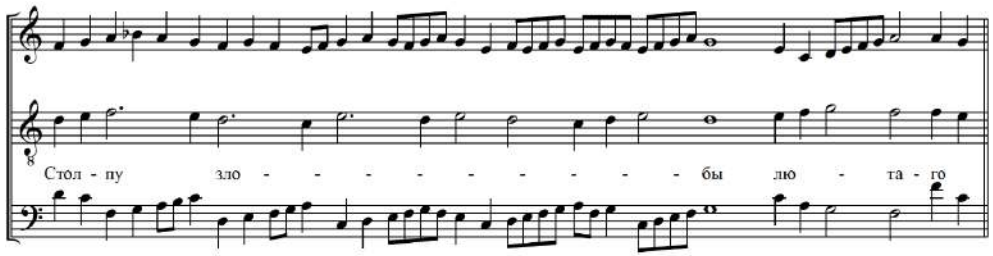
Инципиты песнопений служб предпразднства Богоявления (3–5 января)

Ирмосы канона-трипеснца на повечерии 3 января, глас 6

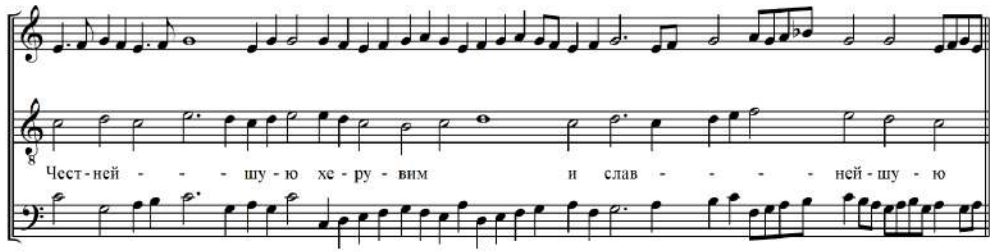
«К Тебе утренюю», песнь 5-я



«Столпу злобы», песнь 8-я
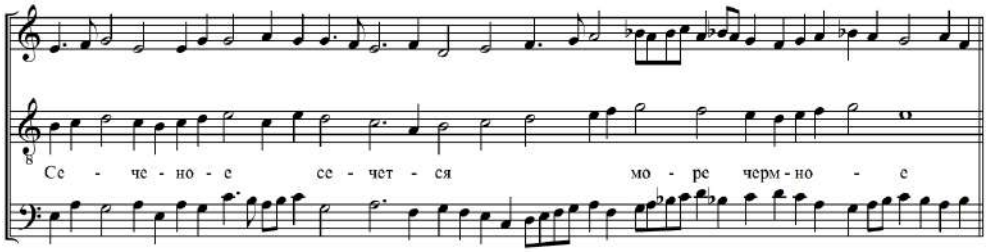


«Честнейшую херувим», песнь 9-я
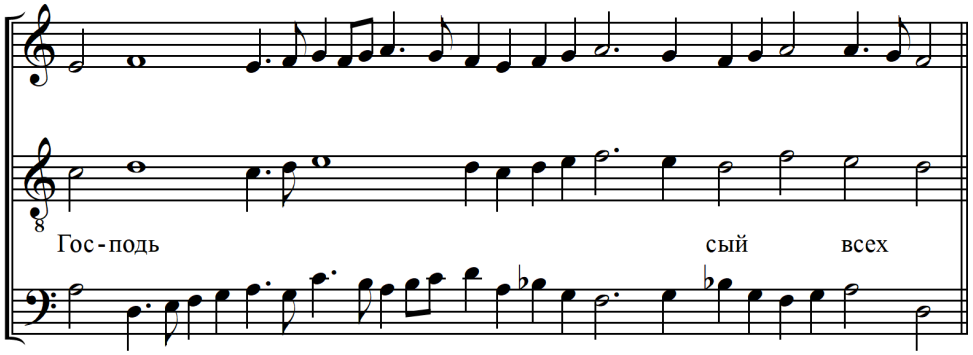


Ирмосы канона на повечерии 4 января, глас 6
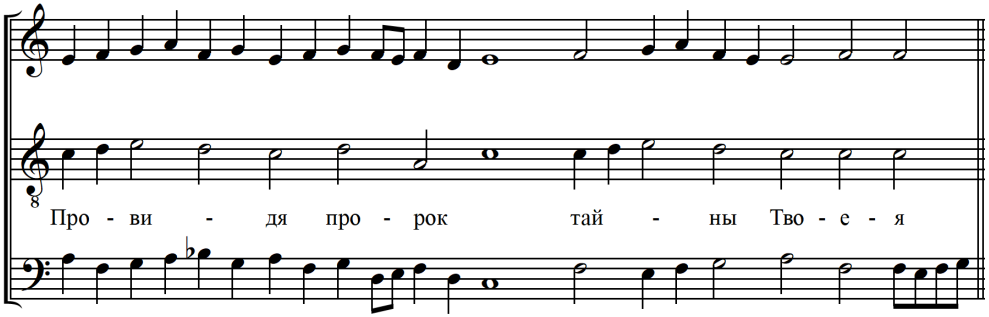
«Сеченое сечется», песнь 1-я



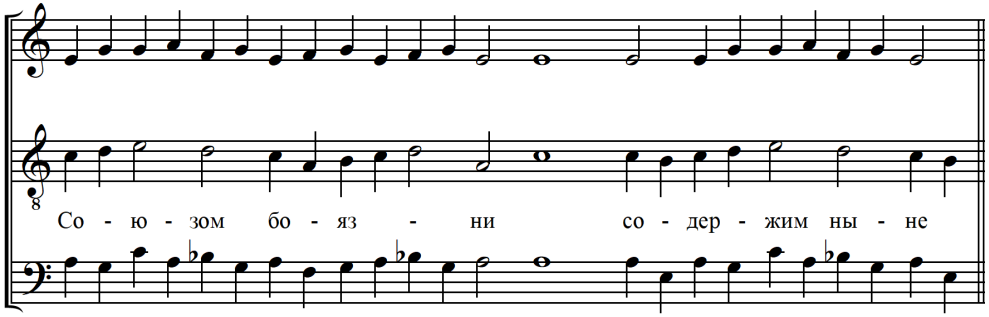
«Господь сый всех», песнь 3-я
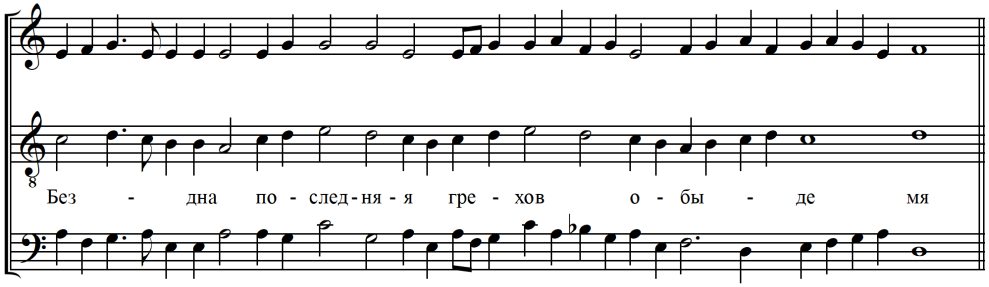


«Провидя пророк», песнь 4-я
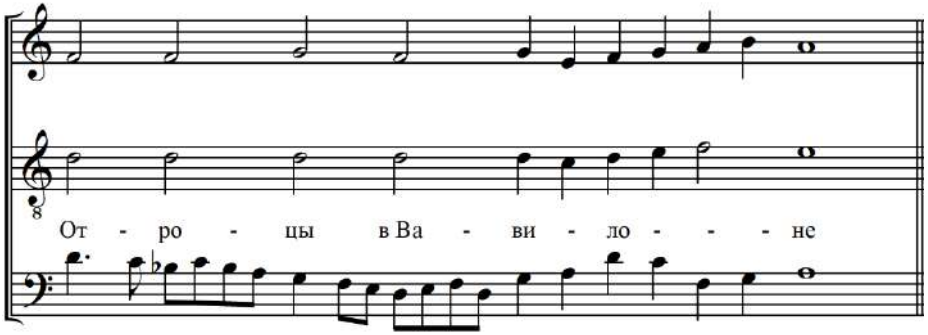


«Союзом боязни», песнь 5-я
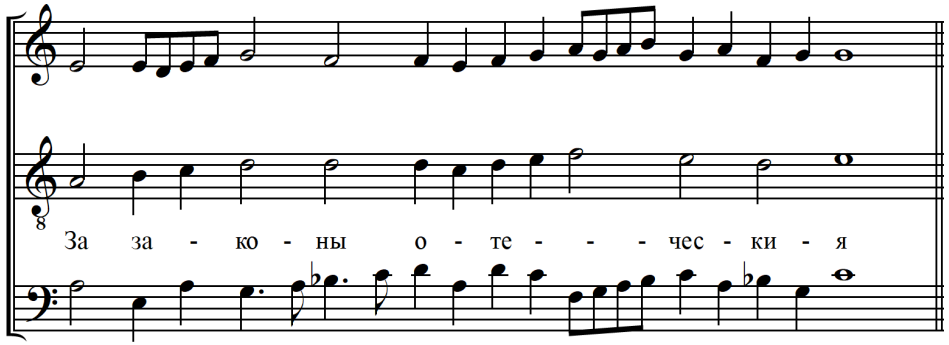


«Бездна последняя», песнь 6-я
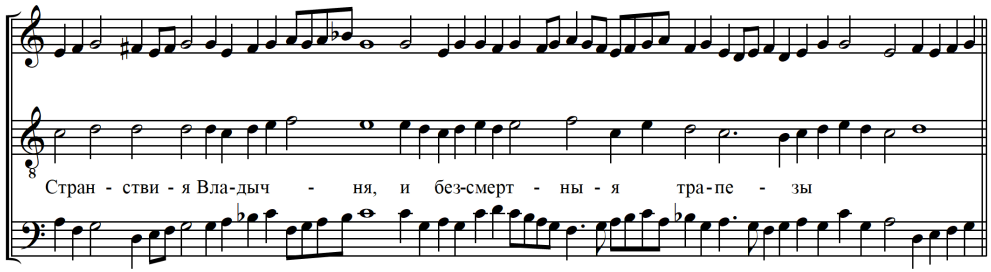


«Отроцы в Вавилоне», песнь 7-я



«За законы отеческия», песнь 8-я
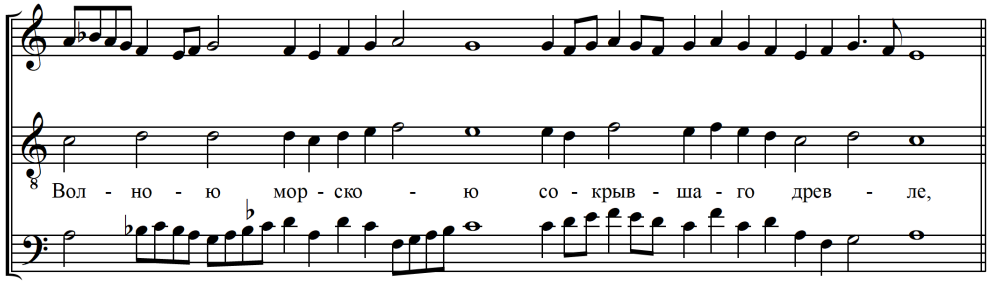


«Странствия Владычня», песнь 9-я
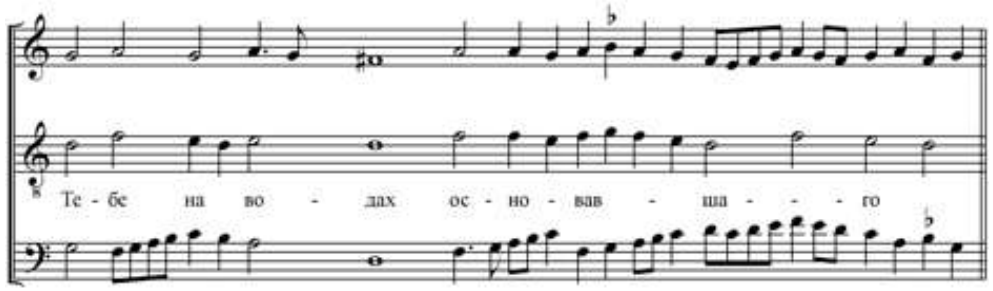


Ирмосы канона на повечерии 5 января, глас 6
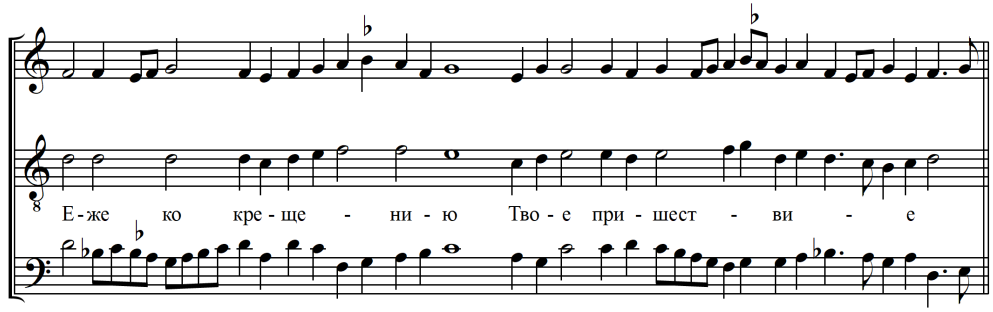
«Волною морскою», песнь 1-я
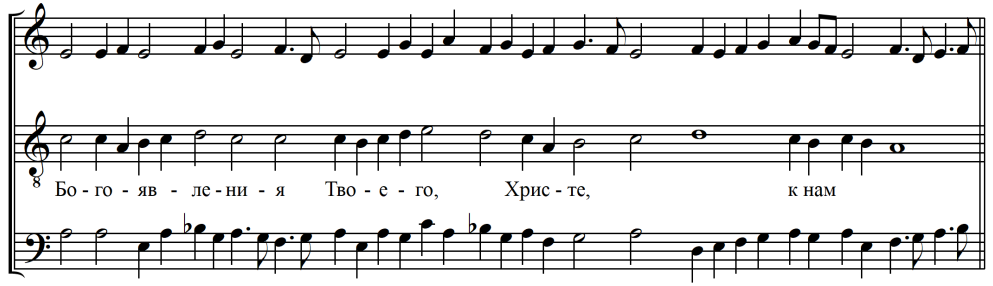


«Тебе на водах», песнь 3-я
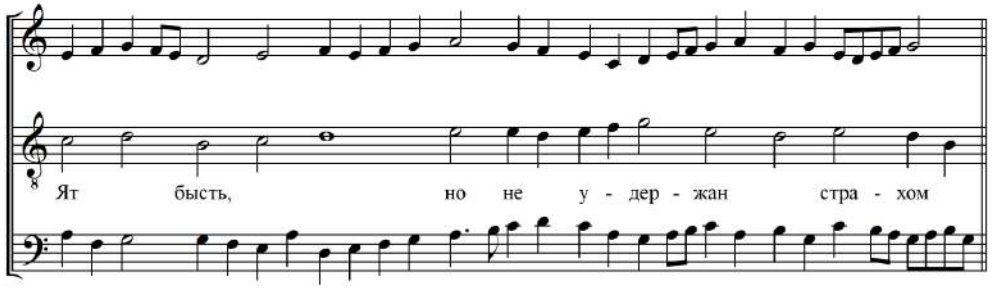


«Еже ко крещению», песнь 4-я
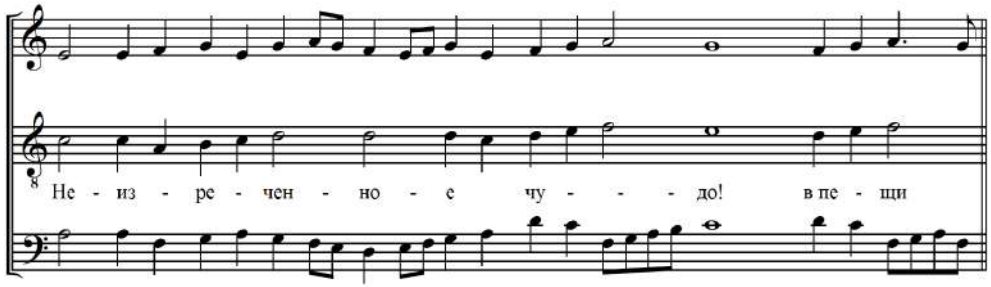


«Богоявления Твоего», песнь 5-я
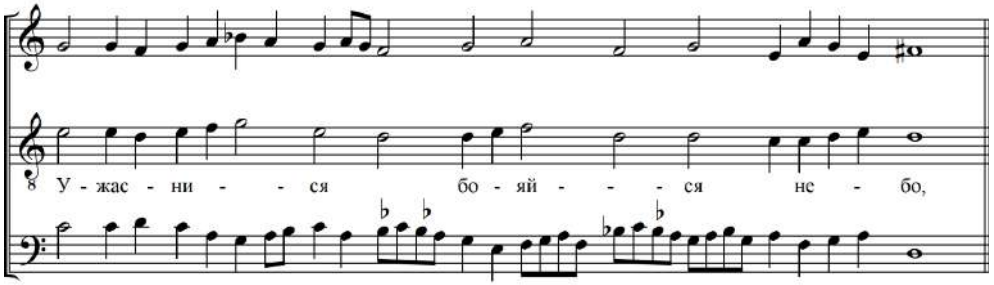


Ят бысть, но не удержан», песнь 6-я
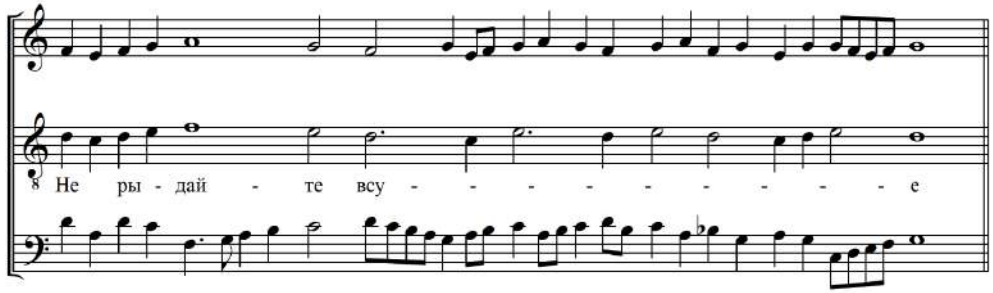


«Неизреченное чудо», песнь 7-я



«Ужаснися бояйся небо», песнь 8-я
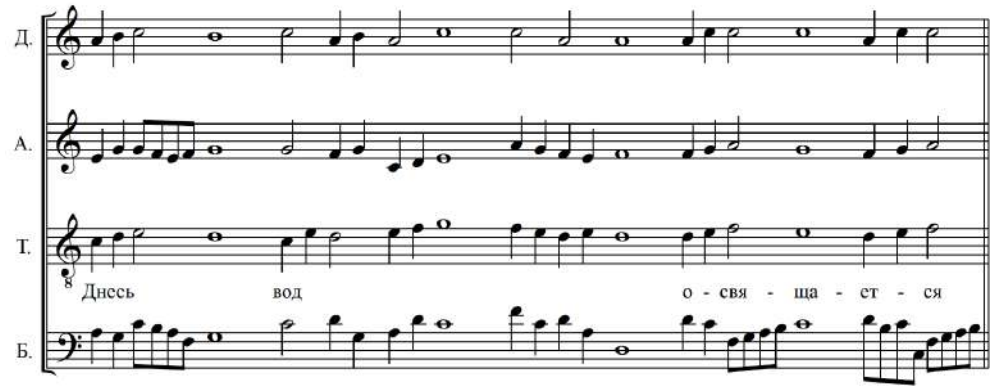


«Не рыдайте всуе отчаяния», песнь 9-я



Часы Царские в Сочельник (навечерие) Богоявления Господня 5 января

Час 1-й
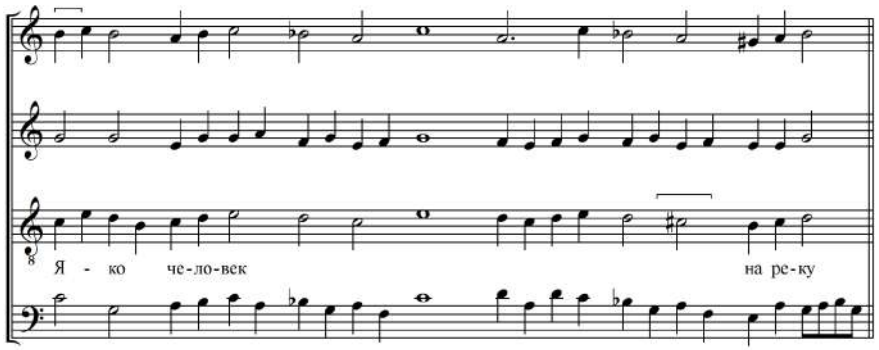
«Днесь вод освящается», тропарь 1-й, глас 8[4]
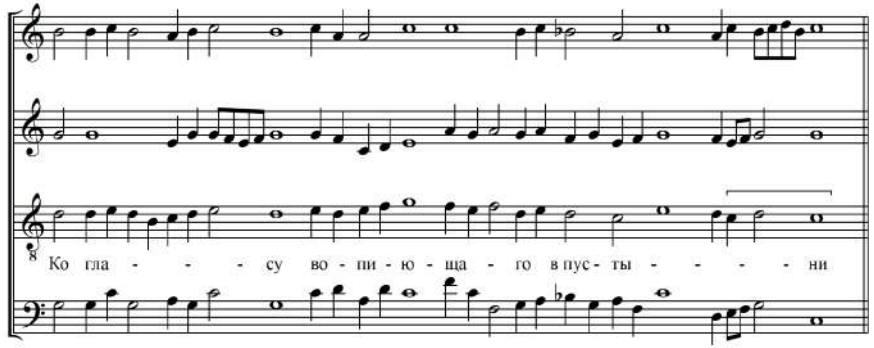


4 В Царских часах, стихирах на Водоосвящение и в стихирах службы Богоявлению добавлен дискант по рукописи ГИМ. Син. певч. 1306/1. Те случаи, когда дискант не подходит к партитуре, оговорены особо.

«И другая страна тойже тропарь без стиха»[5]
Перед вторым тропарем выписан стих (припев): «стих: Сего ради помянух тя от земли Иордански».

«Яко человек на реку», тропарь 2-й, глас 8. Две первые четверти в дисканте выделены, поскольку не соответствуют партитуре. Диез в теноре нуждается в коррекции
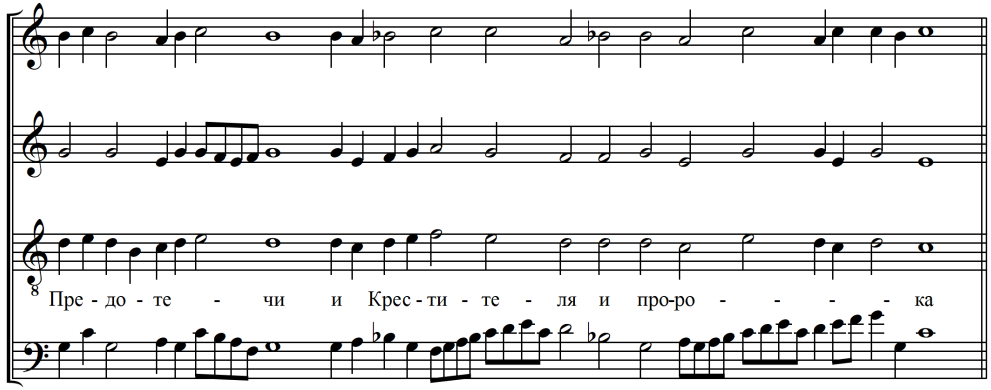


«Стихъ: Видеша Тя воды, Б(о)же. Тойже тропар(ь)»
«Ко гласу вопиющаго». «Слава», глас 8. «И ныне, паки тойже». В выделенном окончании у тенора оба раза стоит ошибочный знак «до-диез»
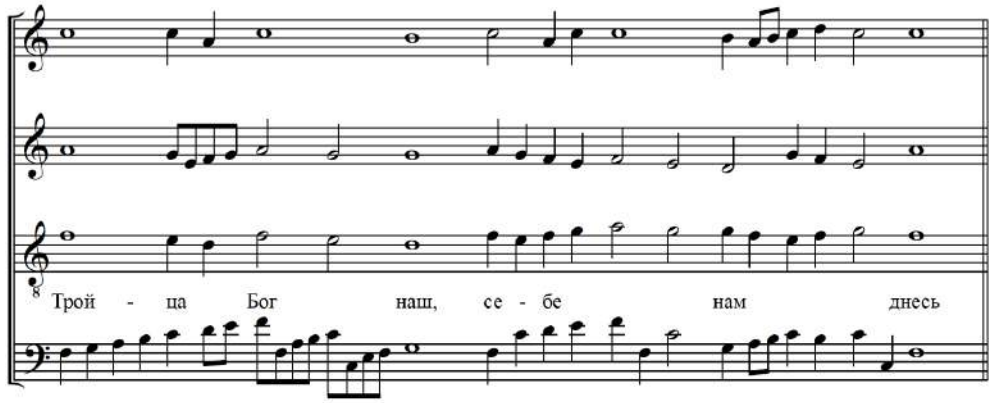


5 Ремарки цитируются по партии 3731-д, где они выписаны подробно. Тропари (иногда их называют стихирами) первого часа на Богоявление исполняются следующим образом: 1-й тропарь поет сначала первый (правый) лик, потом второй (левый) лик, затем 1-й лик поет первый припев (стих) «Сего ради помянух» и 2-й тропарь, 2-й лик пропевает 2-й припев «Видеша Тя воды» и повторяет 2-й тропарь. Далее дважды звучит Славник, первый лик пропевает «Слава... Ко гласу вопиющаго», второй лик — «И ныне... Ко гласу вопиющаго». Тропари 3-го, 6-го и 9-го часа исполняются аналогичным образом.
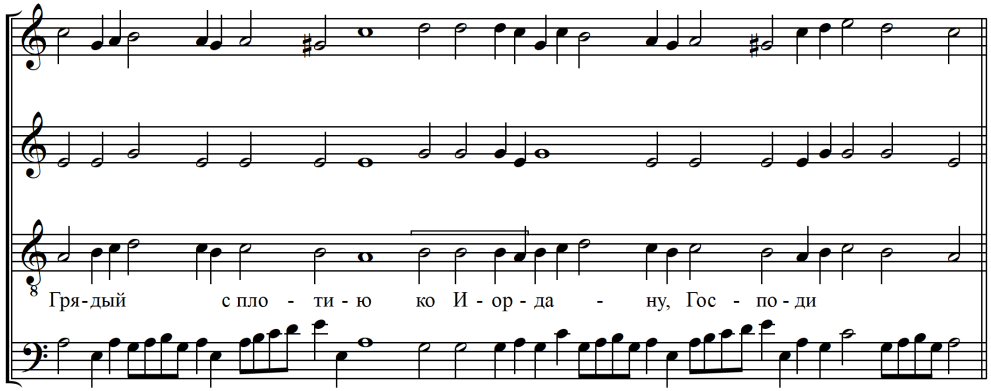
Час 3-й
«Предотечи и Крестителя», тропарь 1-й, глас 8

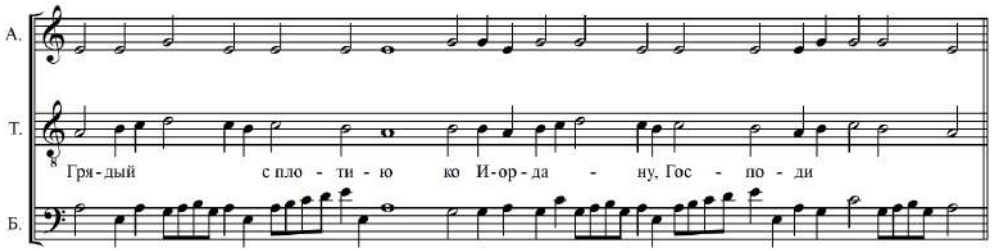


Стих «Сего ради помянух тя от земли»
«Тройца Бог наш», тропарь 2-й, глас 4
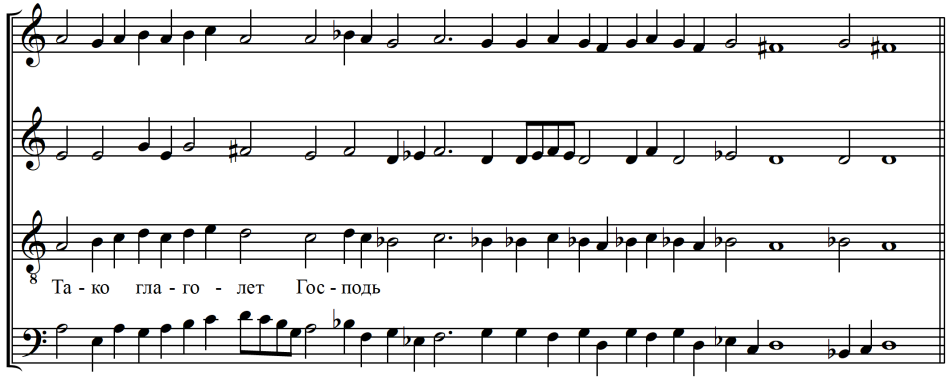


«Стих видеша Тя воды, Б(о)же, видеша Тя воды, и убояшася, и паки тойже тропарь»
«Грядый с плотию». «Слава», глас 5. «И ныне, тойже»
В комплекте рукописей ГИМ. Син. певч. 1306 / 1–4 выписан несколько иной ритм на словах «ко Иордану» (верхний 4-голосный пример). В рукописях из РГАДА ритм более сжатый (нижний трехголосный пример)
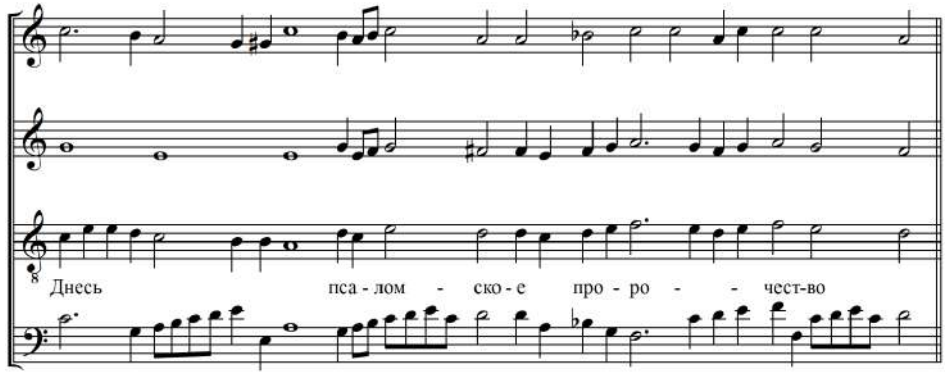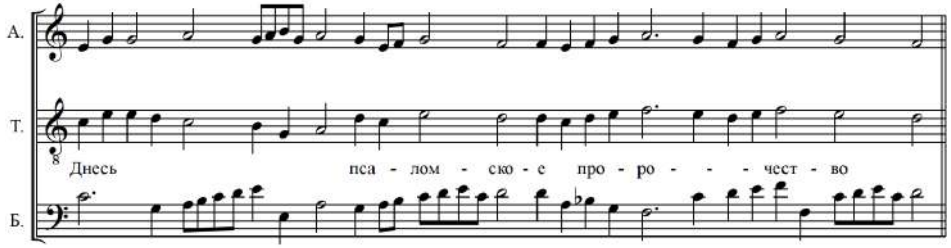




Час 6-й
«Тако глаголет Господь». Тропарь 1-й, глас 8
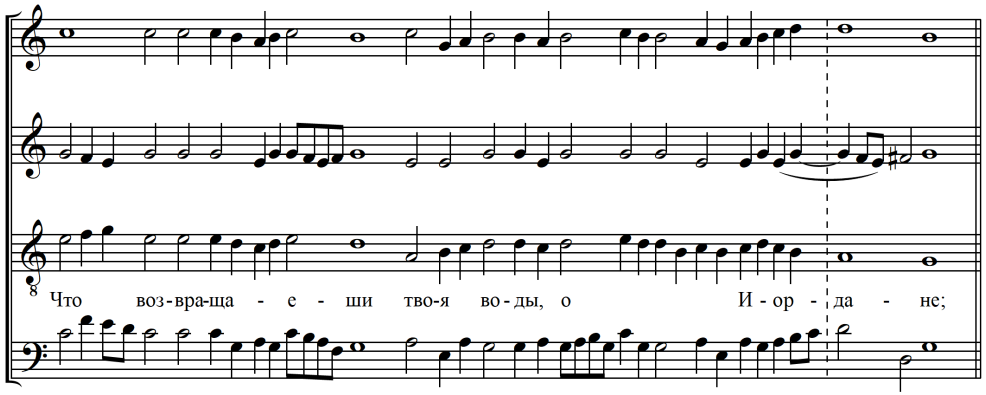


«Стих: Сего ради помянух тя от земли Иорански и Еромониимски»
«Днесь псаломское пророчество». Тропарь 2-й, глас 6
В комплекте рукописей ГИМ. Син. певч. 1306/1–4 представлен отличающийся вариант начала на слове «днесь» (верхний 4-голосный пример), по сравнению с РГАДА (нижний 3-голосный пример) мы видим иной вариант тенора и альта
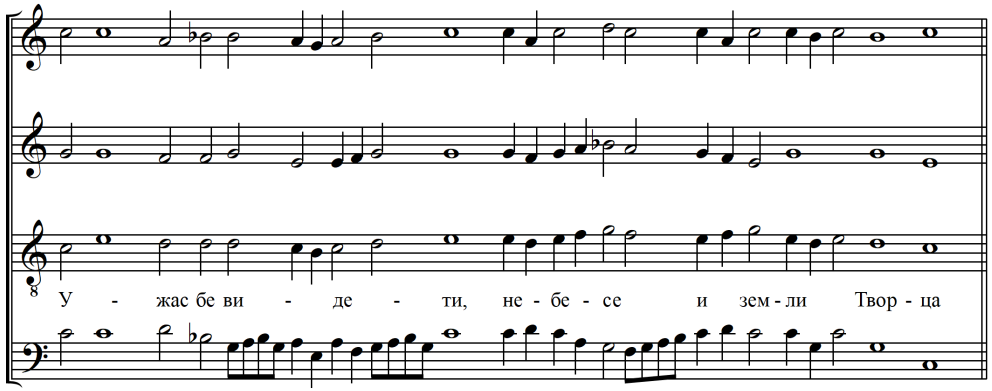




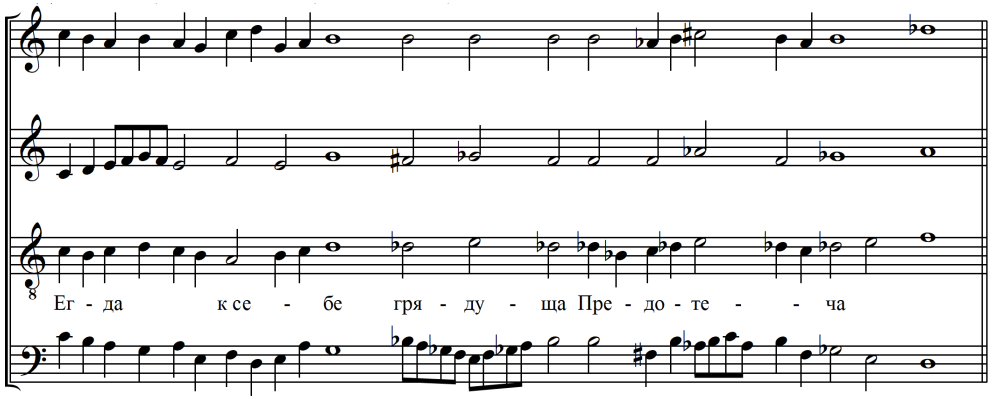
«Стих: Видеша Тя воды, Бже, видеша Тя воды, и убояшася. И паки тойже тропар»
«Что возвращаеши твоя воды». «Слава», глас 5. «И ныне, тойже»
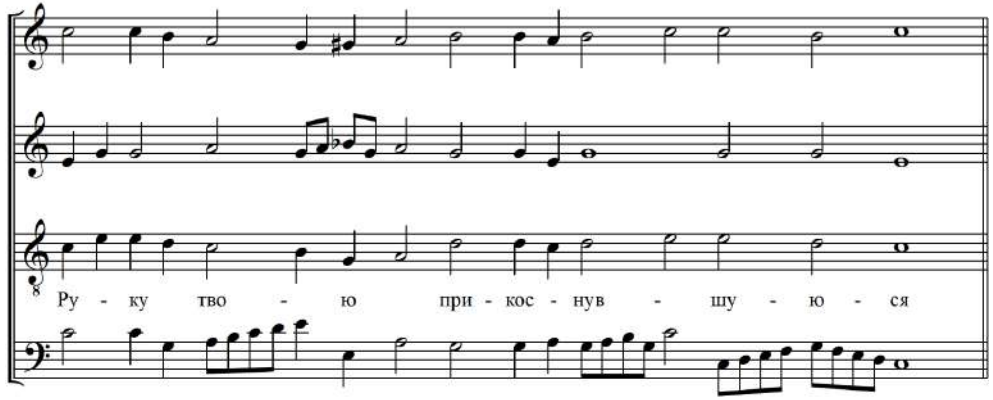


Час 9-й
«Ужас бе видети». Тропарь 1-й, глас 7



«Таже глас B̃. Стих: Сего ради помянух тя»
«Егда к себе грядуща»[6], тропарь 2-й, глас 2
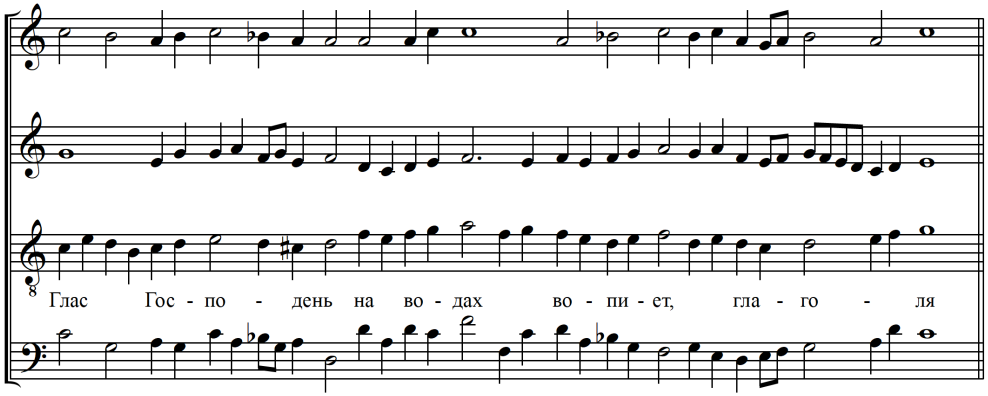


«Стих: Видеша Тя воды, Б(о)же, видеша Тя воды, и убояшася»
«Руку твою прикоснувшуюся». «Слава», глас 5. «И ныне, тойже»
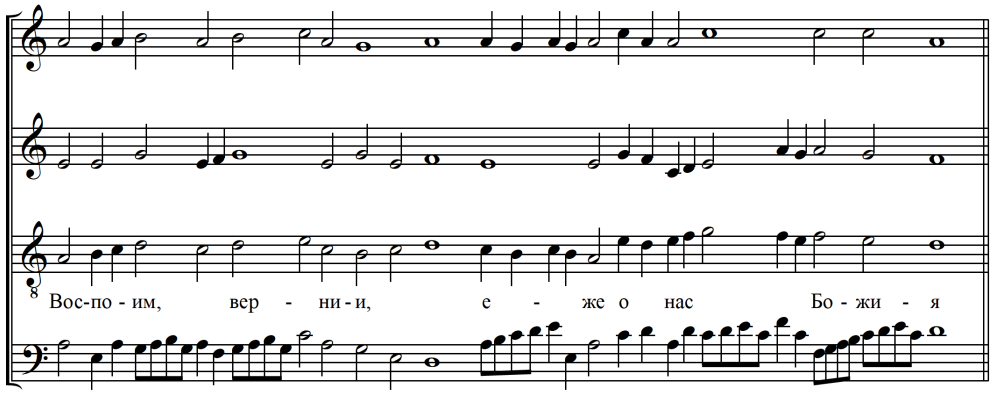


6 В нотном тексте встречается множество знаков альтерации в модальном значении, по нашему мнению, здесь выписана мутация на тон вверх.

На освящение воды стихиры

«Глас Господень», глас 8[7]
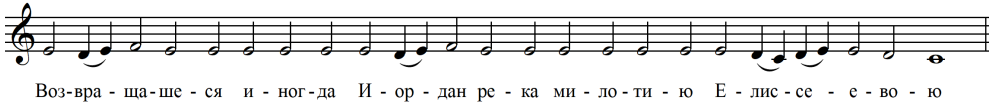


«Воспоим вернии». По освящении воды стихира, «Слава, и ныне», глас 6
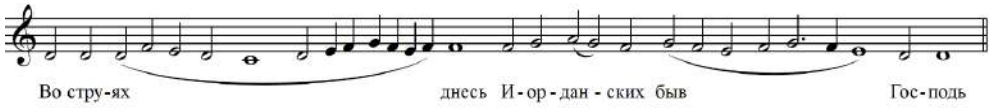


7 На Великое освящение воды после 1-й стихиры (тропаря) «Глас Господень» пропеваются еще два тропаря 8-го гласа «Днесь вод освящается» и «Яко человек на реку», а также «Слава» того же гласа «Ко гласу вопиющаго», все они выписаны ранее, в 1-м часе «Царских часов Богоявлению», а здесь традиционно не выписываются.

«Возвращашеся иногда». Тропарь в навечерие Богоявления, глас 4
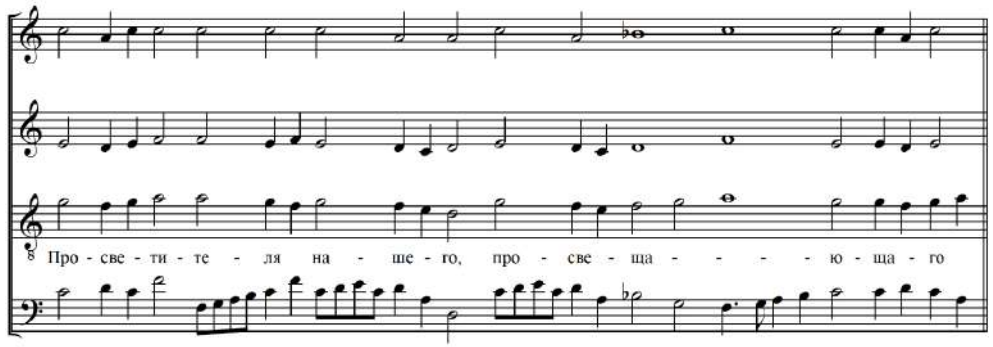


«Во струях днесь». Кондак в навечерие Богоявления, глас 3
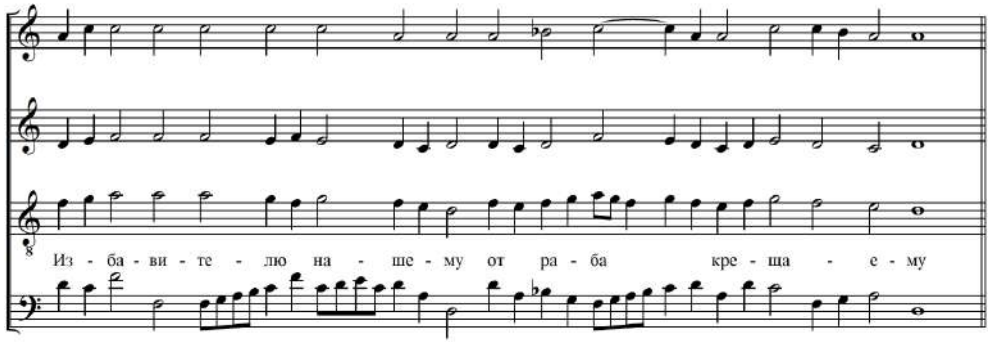


Инципиты песнопений службы Богоявления Господня (6 января)

Стихиры на «Господи, воззвах», глас 2[8]
«Просветителя нашего»
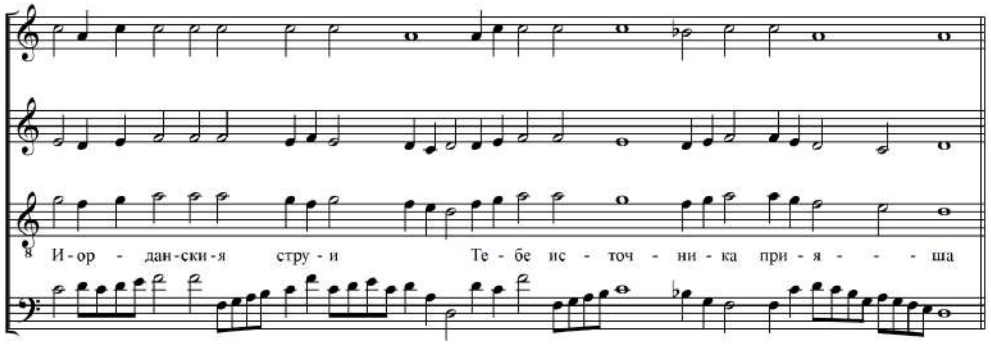


8 В стихирах Богоявлению дискант отсутствует в комплекте РГАДА, он восстановлен по рукописи ГИМ. Син. певч. 1306/1. Листы указаны в таблице источников.
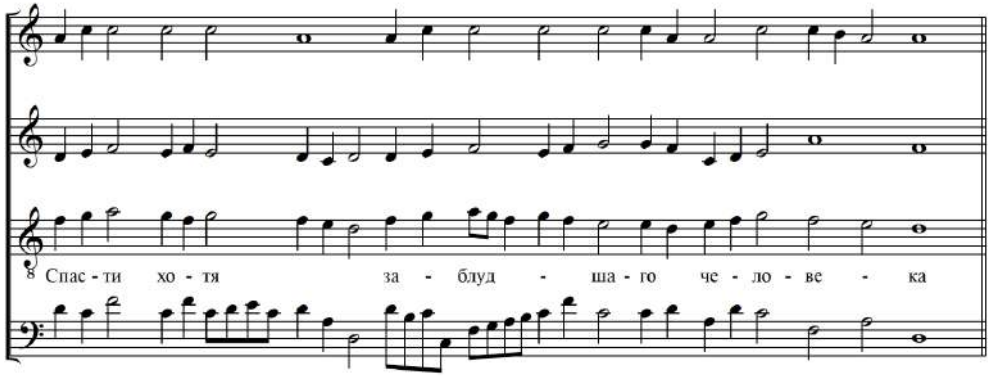
«Избавителю нашему»



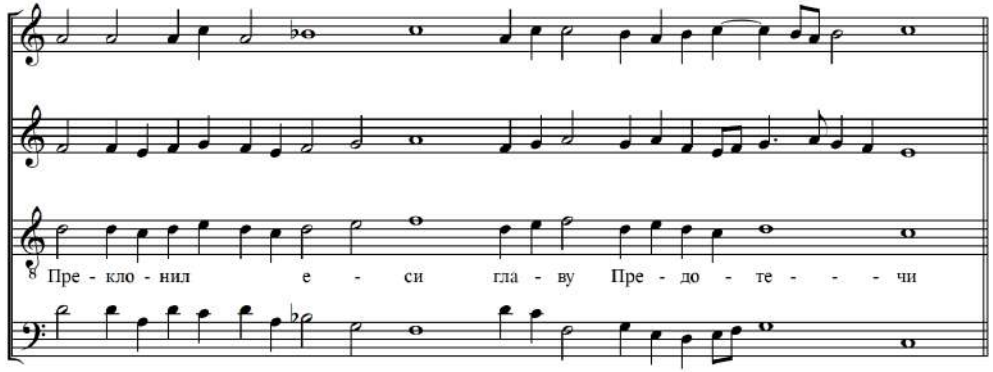
«Иорданския струи»
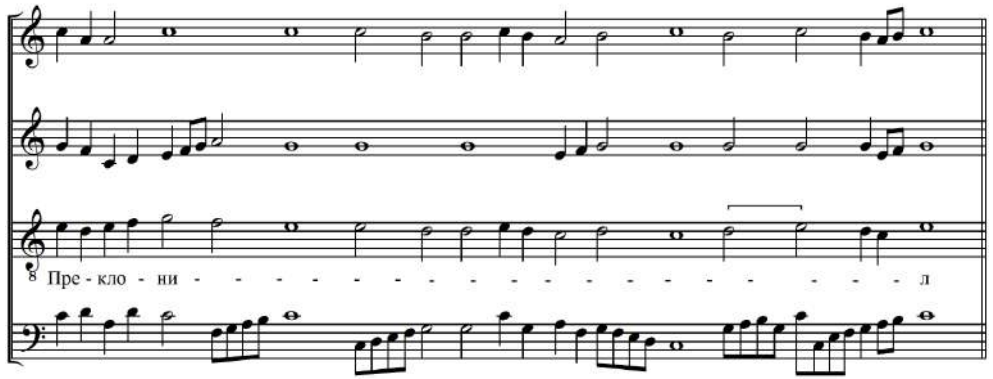


«Спасти хотя заблудшаго»



«Преклонил еси главу»[9], «Слава и ныне» на «Господи, воззвах», глас 2

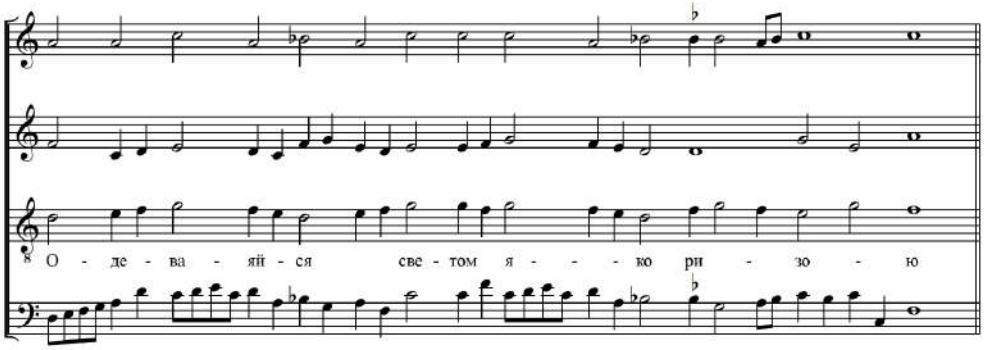


«Ин роспев», «Большой роспев» (ГИМ. Син. певч. 1306)
В партии тенора № 3731-д пропущены две половинные ноты, выделенные скобкой
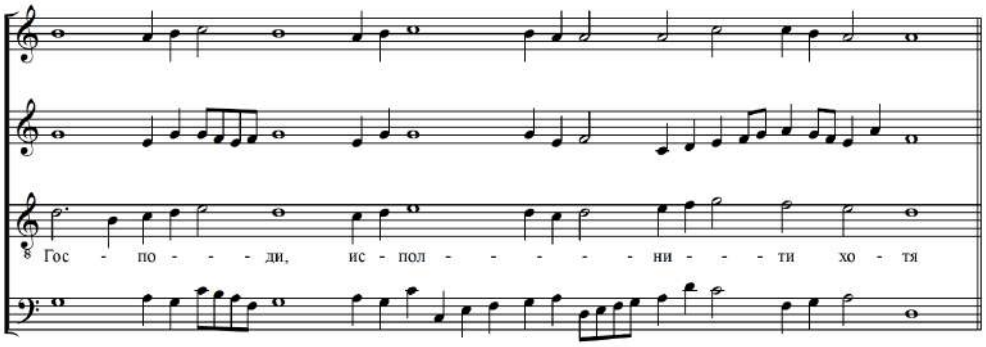


9 В современных изданиях принят другой вариант написания: «Приклонил еси».
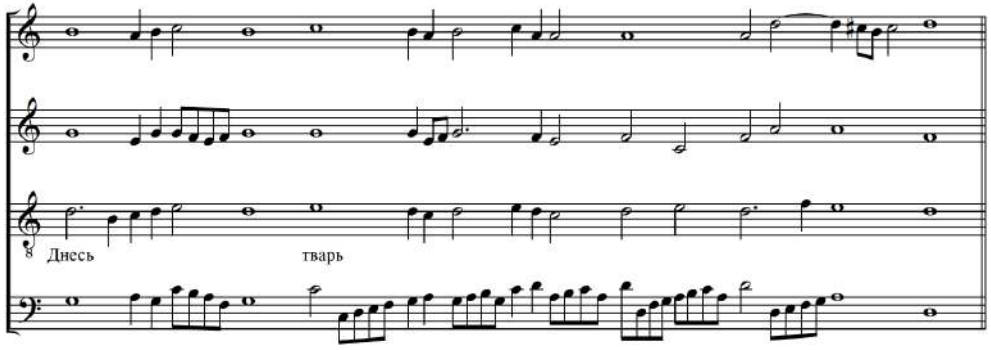
«Одеваяйся светом». На литии стихира, глас 4
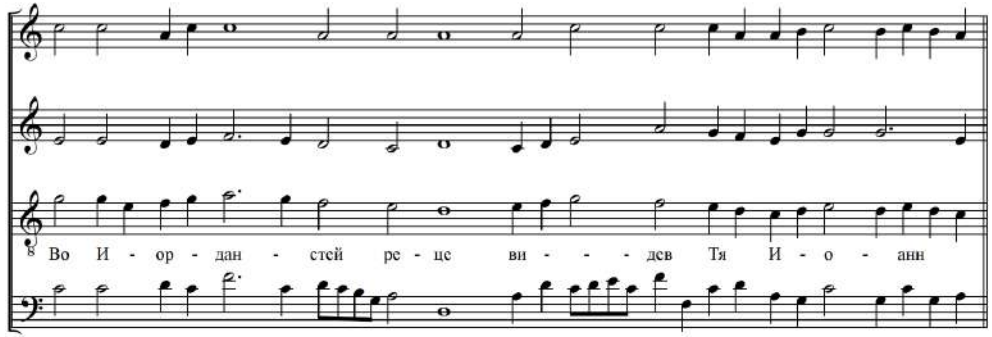


«Господи, исполнити хотя». «Слава» на литии, глас 8
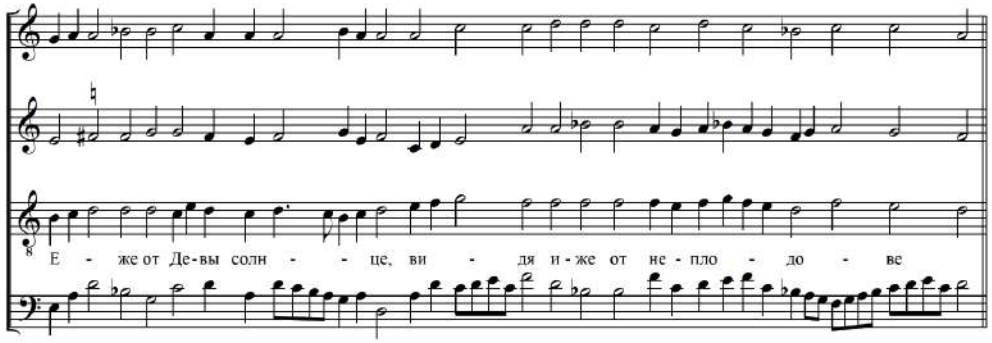


«Днесь тварь просвещается». «И ныне» на литии, глас тойже
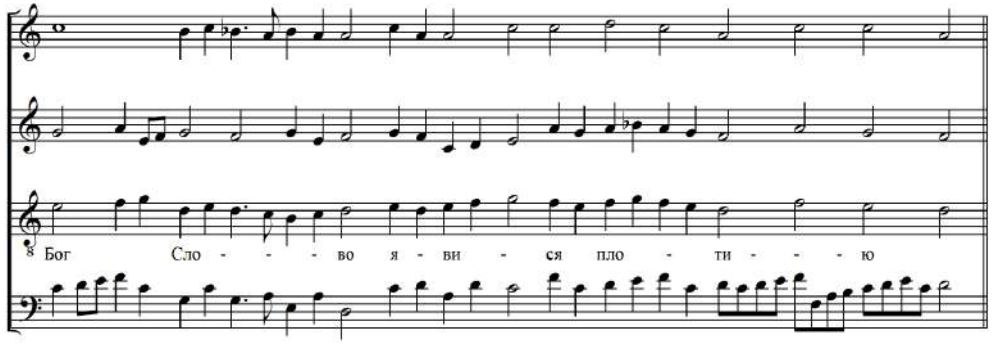


«Во Иорданстей реце». На стиховне стихира, глас 2
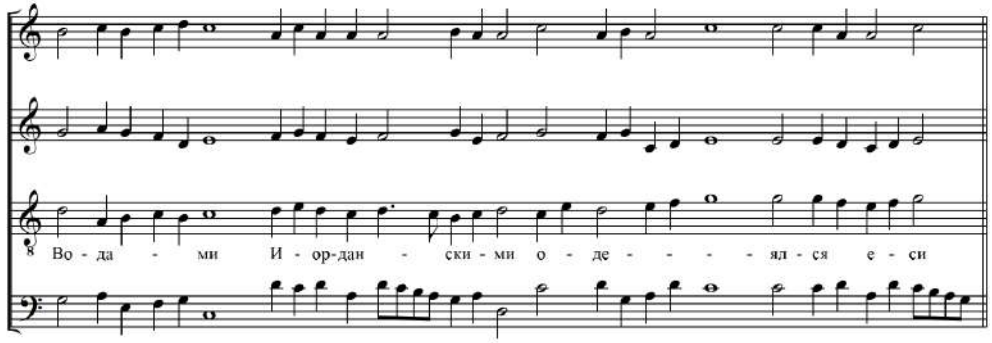


«Еже от Девы Солнце». «Слава, и ныне» на стиховне, глас 6
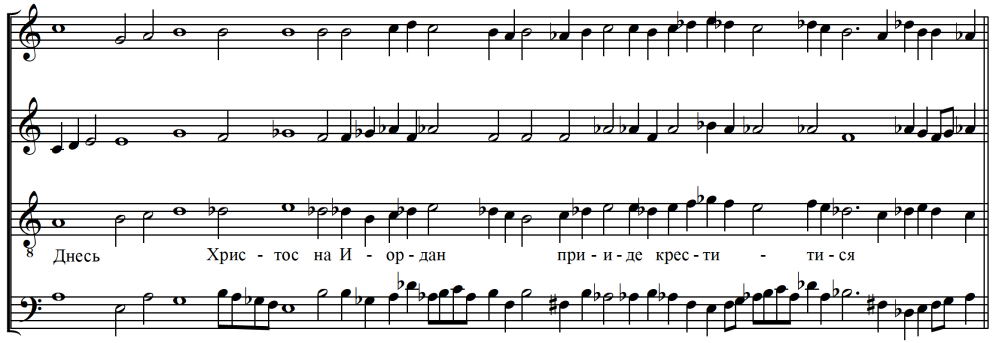


«Бог Слово явися». По 50-м псалме стихира, глас 6



«Водами Иорданскими». На хвалитех, «Слава», глас 6
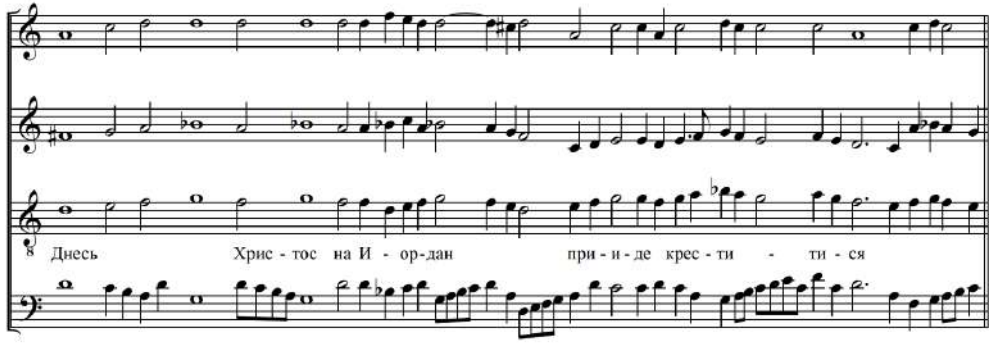


«Днесь Христос на Иордан». «И ныне» на хвалитех, глас 2[10]
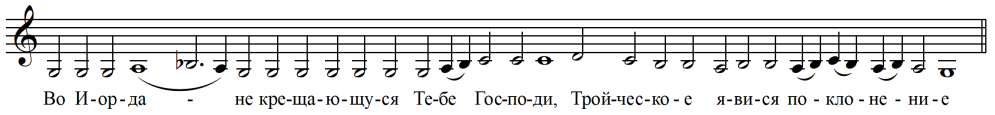


10 В подлиннике стихиры выписано множество случайных знаков альтерации в модальном значении; на наш взгляд, в настоящей стихире выписана мутация на тон вверх.

«Днесь Христос на Иордан». «Ин роспев»
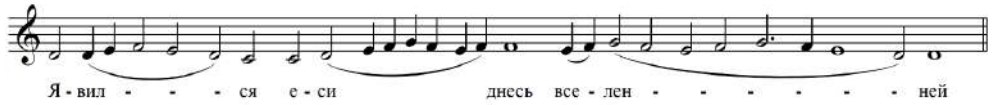


Тропари, кондаки и седальны Богоявления
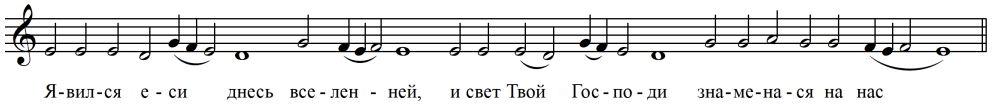
«Во Иордане крещающуся». Тропарь Богоявлению, глас 1



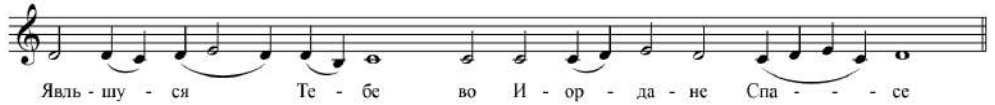
«Явился еси днесь вселенней». Кондак Богоявлению, глас 3
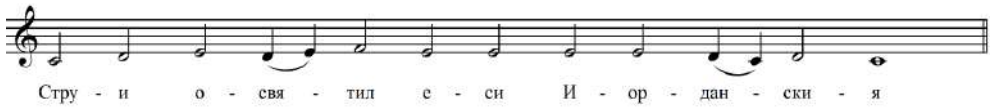


«Явился еси днесь вселенней». Кондак Богоявлению, второй вариант распева
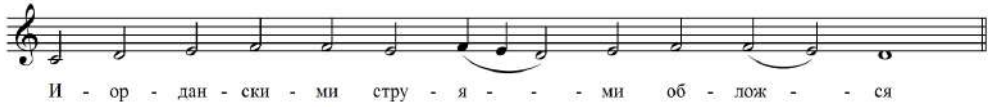


«Явльшуся Тебе во Иордане». Седален по 1-м стихологии, глас 3
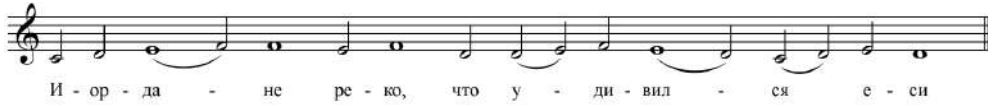


«Струи освятил еси». «Слава и ныне», глас 4
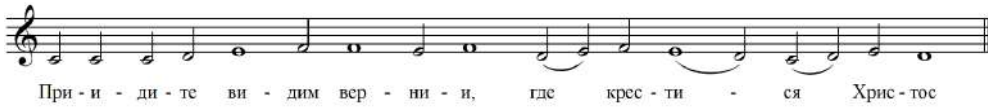


«Иорданскими струями». Седален по 2-м стихологии, глас 5



«Иордане реко, что удивился еси». «Слава и ныне», глас 4
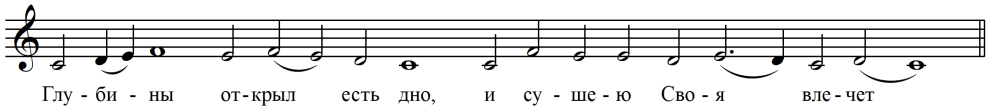


«Приидите видим вернии». Седален по полиелеи, глас 4
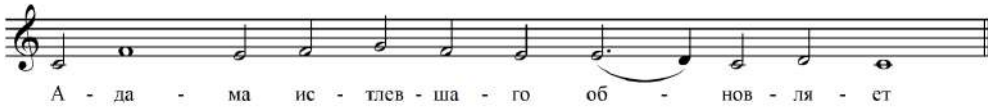


Канон на Богоявление Господне, глас 2
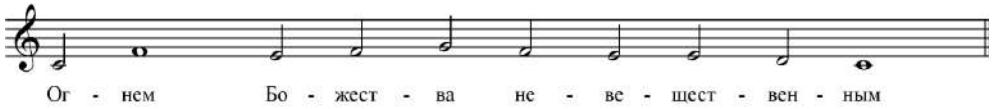
Песнь 1-я, ирмос первого канона
«Глубины открыл есть дно»
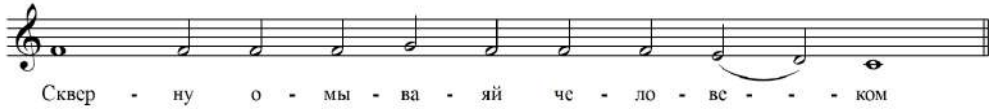


«Адама истлевшаго обновляет», тропарь 1-й
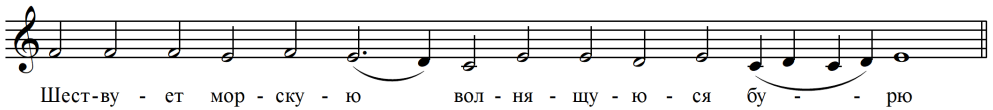


«Огнем Божества невещественным», тропарь 2-й
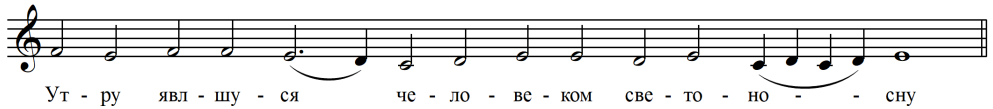


«Скверну омываяй человеком», тропарь 3-й
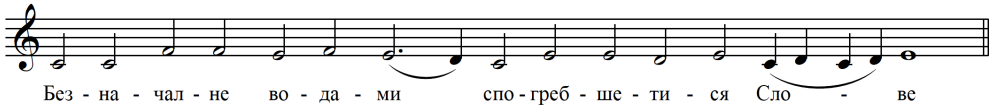


Ин канон, глас 2. Песнь 1-я, ирмос
«Шествует морскую волнящуюся»
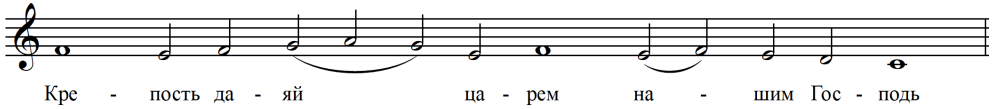


«Утру явльшуся человеком», тропарь 1-й
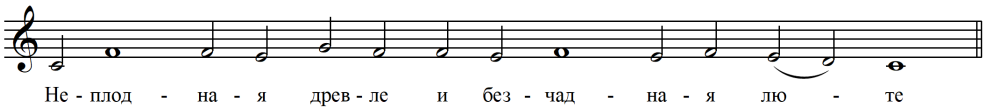


«Безначальне водами спогребшетися», тропарь 2-й
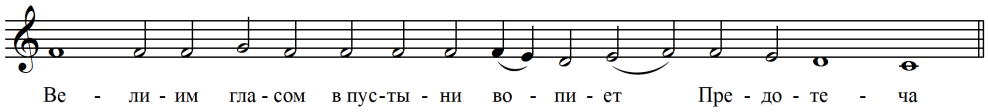


Песнь 3-я, ирмос первого канона
«Крепость даяй царем нашим»
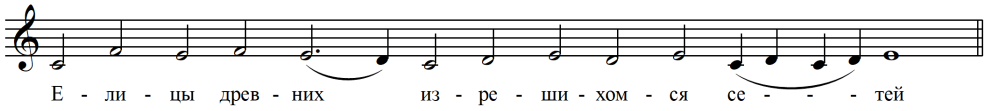


«Неплодная древле и безчадная», тропарь 1-й
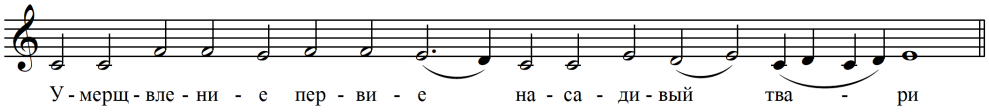


«Велиим гласом в пустыни», тропарь 2-й
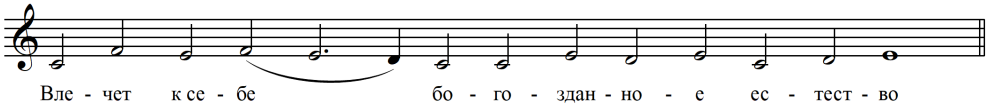


Песнь 3-я, «Ин ирмос»
«Елицы древних изрешихомся»



«Умерщвление первие насадивый», тропарь 1-й
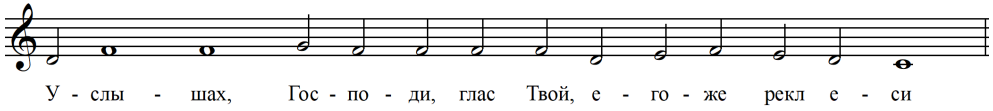


«Влечет к себе богозданное», тропарь 2-й
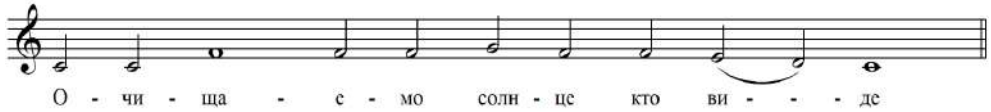


Ипокой, глас 5. Текст без нот, приготовлен к нотированию
«Егда явлением Своим просветил еси»
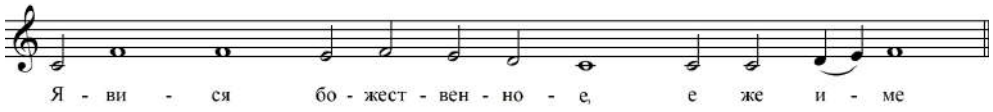
Песнь 4-я, ирмос первого канона
«Услышах, Господи, глас Твой»
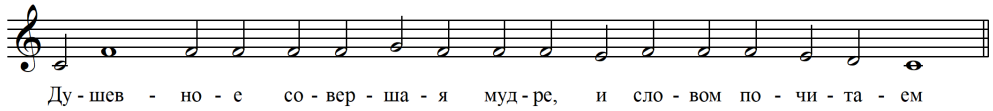


«Очищаемо солнце», тропарь 1-й



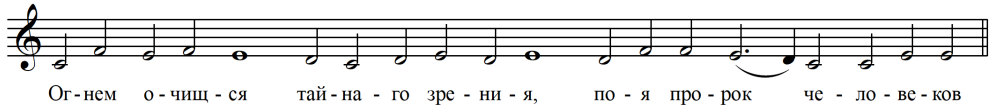
«Явися божественное, еже име», тропарь 2-й
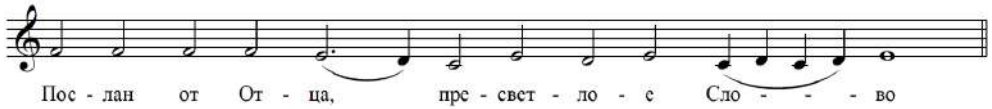


«Душевное совершая мудре», тропарь 3-й
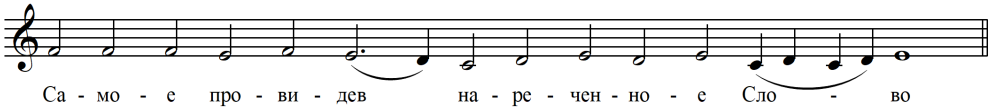


Песнь 4-я, «Ин ирмос»
«Огнем очищься тайнаго»
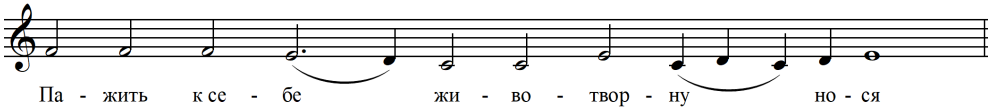


«Послан от Отца»[11], тропарь 1-й
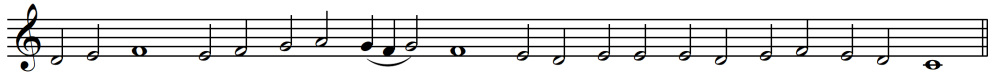


«Самое провидев нареченное», тропарь 2-й
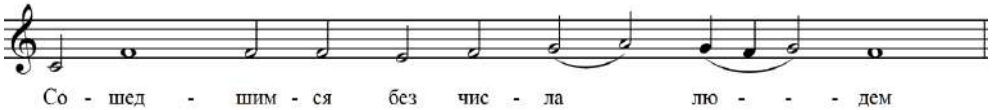


«Пажить к себе животворну»[12], тропарь 3-й



Песнь 5-я. Ирмос первого канона
«Иисус живота начальник»
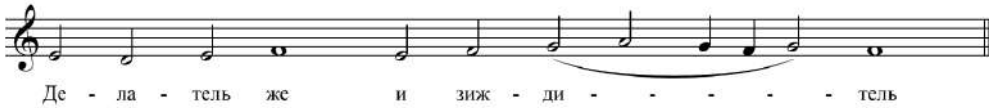


«Сошедшимся без числа людем», тропарь 1-й



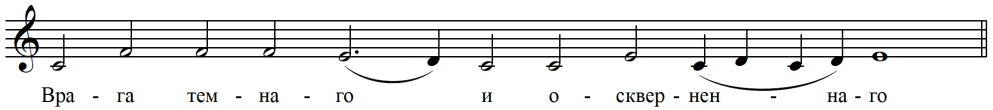
11 Первая нота в некоторых партиях «ре» (3731-д, л. 66 об.), в большинстве партий «фа», в некоторых списках «ре» переправлено на «фа».

12 В современном печатном тексте: «Пажить у себе».
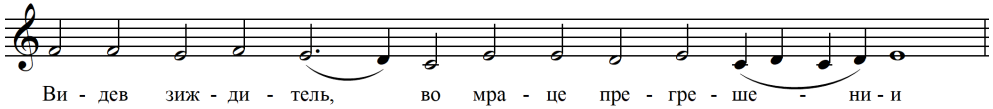
«Делатель же и зиждитель», тропарь 2-й
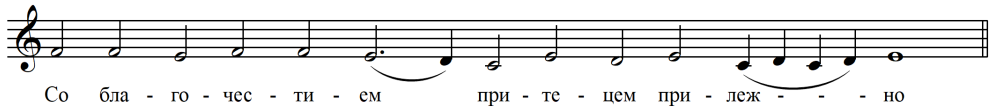


Песнь 5-я, «Ин ирмос»
«Врага темнаго и оскверненнаго»
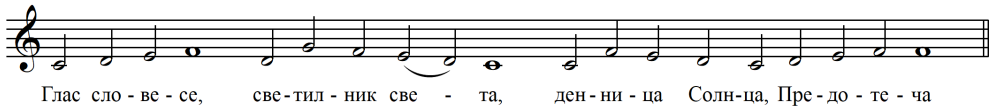


«Видев Зиждитель, во мраце», тропарь 1-й



«Со благочестием притецем», тропарь 2-й
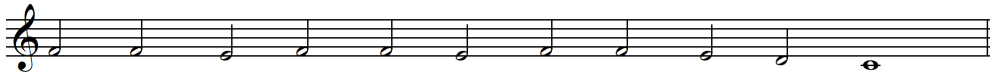


Песнь 6-я. Ирмос первого канона
«Глас словесе, светильник света»[13]
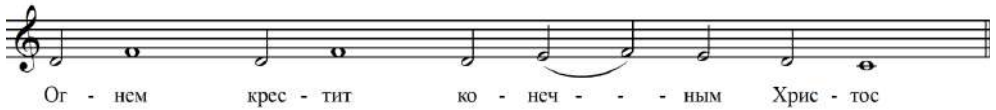


13 Нота на слоге «све-(тильник)» в разных списках записана по-разному, или «ре», или «до».
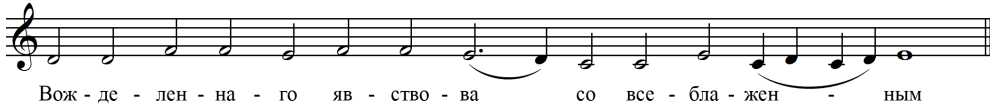
«Рождься нетленно от Бога», тропарь 1-й
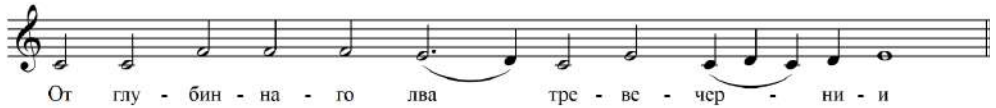


«Огнем крестит конечным», тропарь 2-й
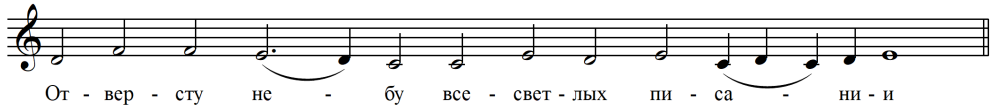


Песнь 6-я, «Ин ирмос»
«Вожделеннаго явствова»
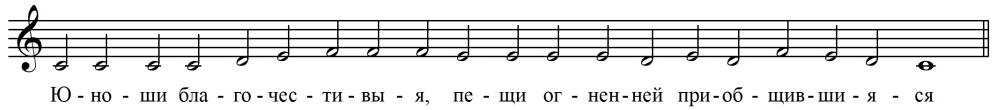


«От глубиннаго льва, тревечернии» (вар.: превечернии), тропарь 1-й
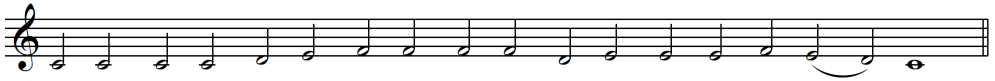


«Отверсту небу всесветлых», тропарь 2-й



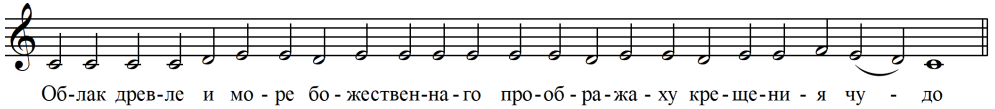
Песнь 7-я. Ирмос первого канона
«Юноши благочестивыя»
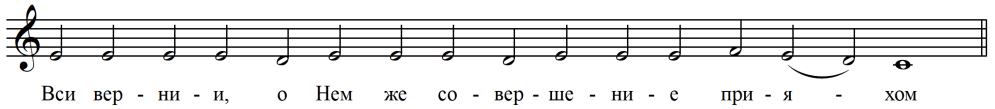


«Якоже на небеси с трепетом», тропарь 1-й



«Облак древле и море», тропарь 2-й
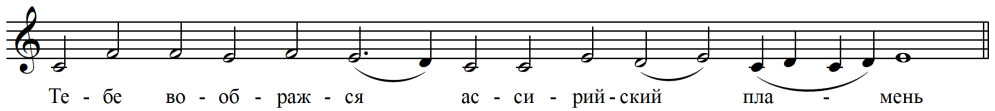


«Вси вернии, о нем же», тропарь 3-й



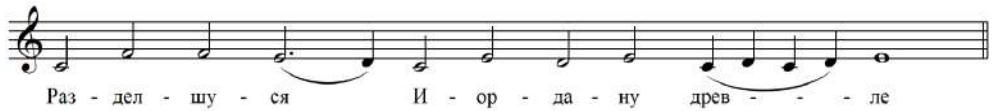
Песнь 7-я, «Ин ирмос»
«Опали струею змиевы»



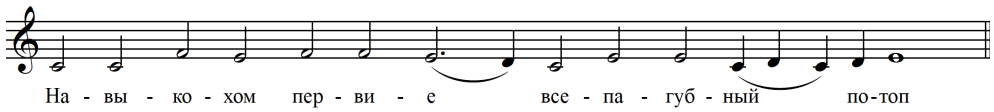
«Тебе воображься ассирийский пламень», тропарь 1-й
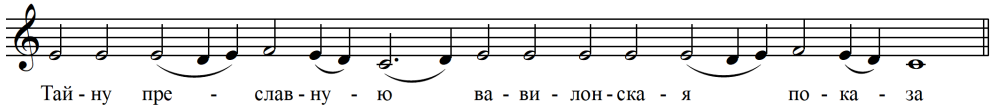


«Раздельшуся Иордану древле», тропарь 2-й
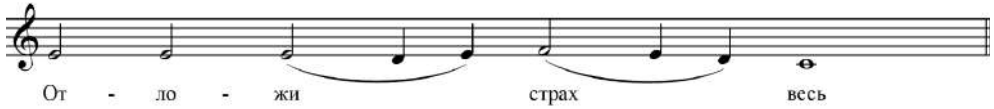


«Навыкохом первие всепагубный потоп (поток)», тропарь 3-й
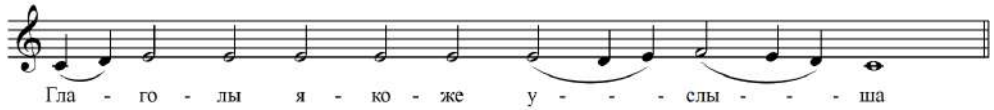


Песнь 8-я. Ирмос первого канона
«Тайну преславную вавилонская»



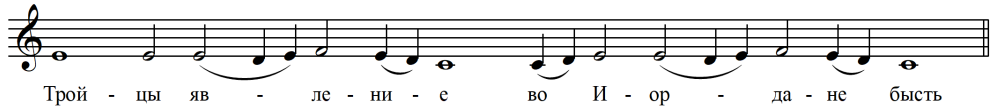
«Отложи страх весь избавитель», тропарь 1-й
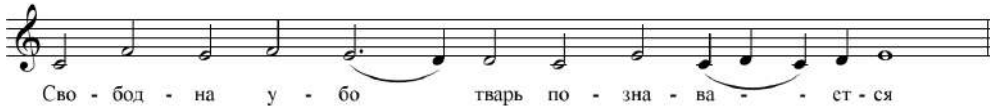


«Глаголы якоже услыша», тропарь 2-й
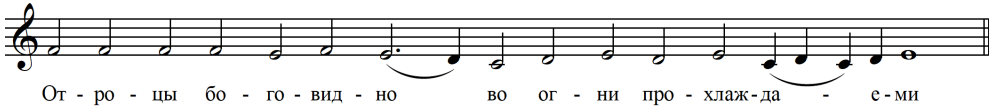


«Тройцы явление во Иордане», тропарь 3-й



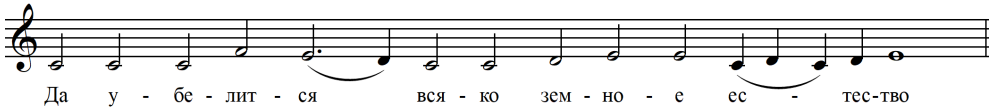
Песнь 8-я, «Ин ирмос»
«Свободна убо тварь»



«Отроцы боговидно во огни», тропарь 1-й
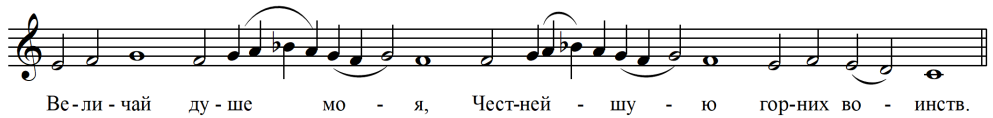


«Да убелится всяко земное», тропарь 2-й
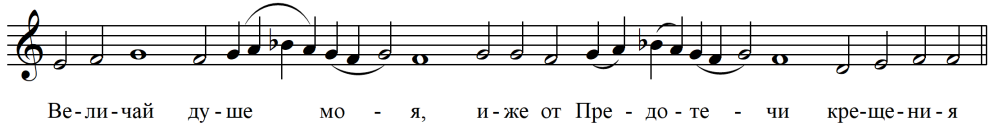


«Хвалим, благословим, покланяемся», без нот, только текст
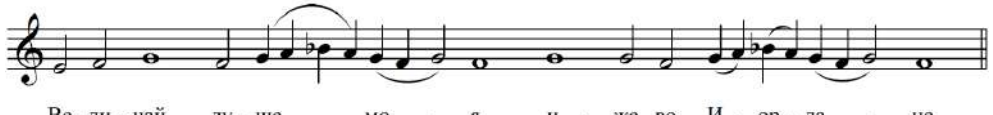
Припевы на 9-я песни канона
«Величай душе моя, Честнейшую горних воинств»



«Величай душе моя, иже от Предотечи»
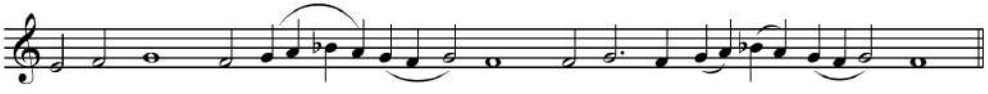


«Величай душе моя, иже во Иордане»
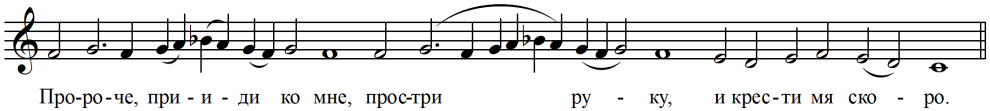


«Величай душе моя, иже от Отеческаго гласа»
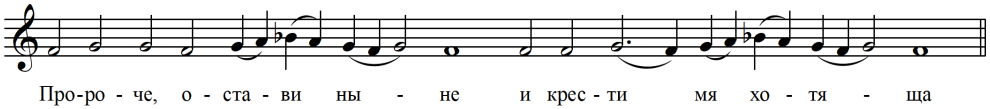


«Величай душе моя, Единаго от Тройцы»
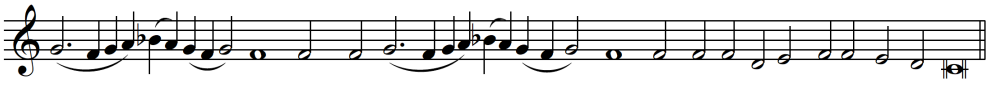


«Пророче, прииди ко мне»
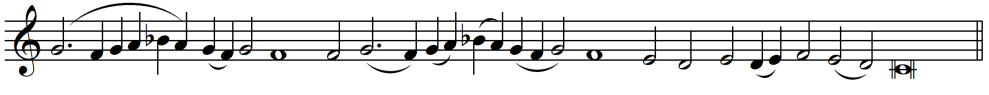


«Пророче, остави ныне и крести мя»



«Днесь Владыка преклоняет выю»
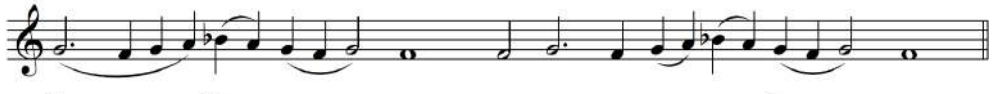


«Днесь Иоанн крещает Владыку»
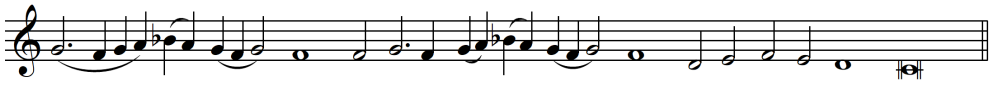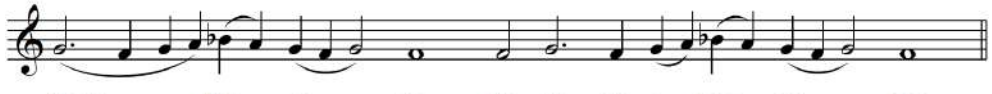


«

Днесь Владыка водами погребает»
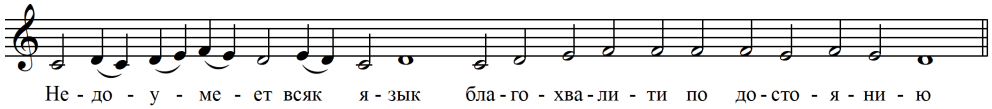


«Днесь Владыка прииде освятити»
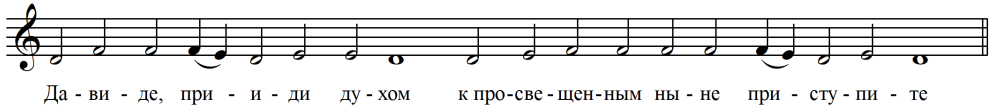


«Днесь Владыка крещение приемлет»
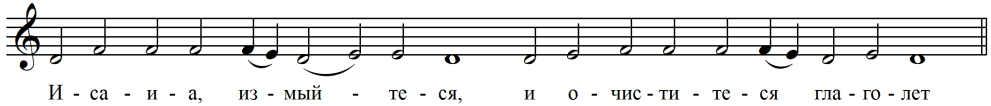


Песнь 9-я. Ирмос первого канона
«Недоумеет всяк язык»



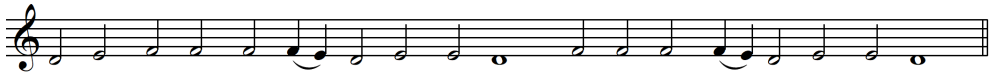
«Давиде, прииди духом», тропарь 1-й
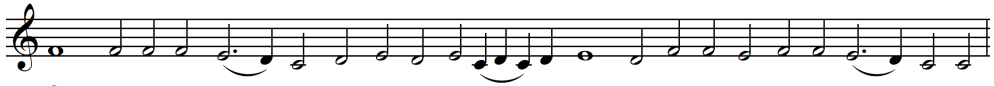


«Исаиа, измыйтеся и очиститеся», тропарь 2-й
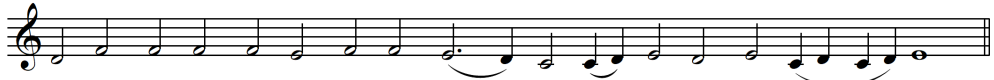


«Соблюдаемся благодатию вернии», тропарь 3-й
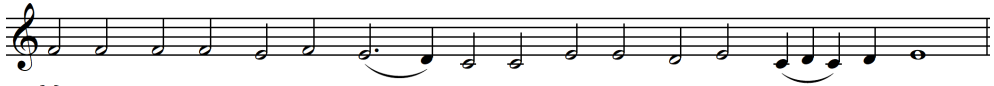


Песнь 9-я, «Ин ирмос»
«О паче ума рождества Твоего»
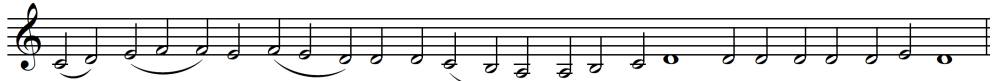


«Увидехом[14] Моисеови купиною», тропарь 1-й



«Мажеши, совершая человеческое», тропарь 2-й
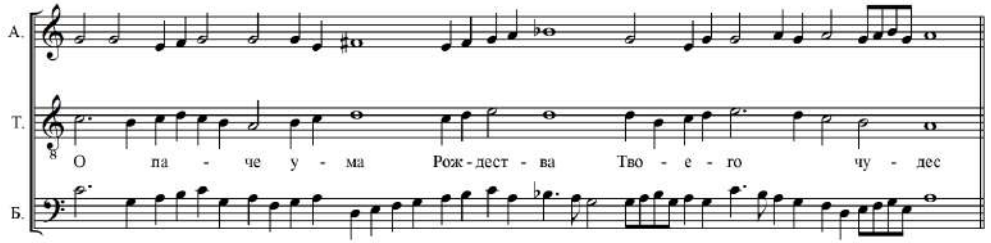


Светилен «Явися Спас благодать и истина»
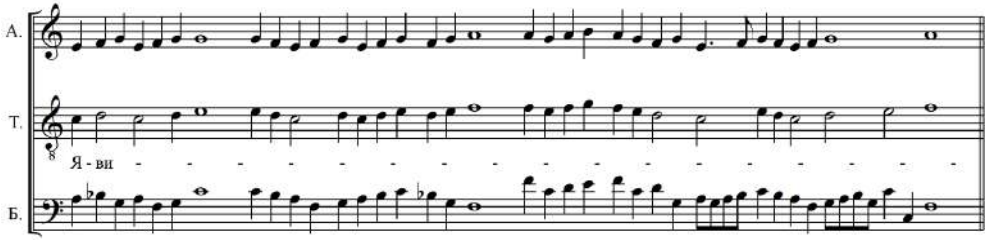


14 В современном тексте «уведехом».

«О паче ума». Задостойник Богоявлению



«Явися благодать Божия». Причастен Богоявлению. Без партии дисканта. Большой знаменный распев (не указано в рукописях)



Описание рукописных источников служб Сретения Господня и попразднства, 2 и 3 февраля

РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3733, 3733 а–п, 3734

В Архиве Оружейной палаты из РГАДА служба Сретению представлена в 17 рукописных партиях, из них 9 экземпляров партии тенора (№ 3733, 3733-в, г, д, ж, и, к, л, м), 5 экземпляров партии баса (№ 3733-а, б, е, о, п), две партии альта (№ 3733-з, н) и один дискант (№ 3734).

Большинство партий из комплекта имеют одинаковый переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком «перья» и кожаным корешком. На обложке во многих случаях сделана надпись «февраль». На корешках — наклейки с номером, расположенные чаще всего вверх ногами (№ 3733, 3733-а, б, в, г, д, е, ж, з, м, н). Две партии баса (№ 3731-о, п) немного больше по формату и переплетены в картон, на который наклеен пергамен.

Все рукописи, кроме дисканта, содержат только службу Сретению и попразднству. Дискант (№ 3734) включает более широкий репертуар, служба Сретению продолжается песнопениями Благовещению и в Неделю Ваий.

3733, партия тенора.

«Θеврал» (надпись на верхней крышке переплета), «алтъ АЮ» (ошибочная надпись на нижней крышке, перевернута)

4^0 (19,9 х 16,2 х 0,8 см).

32 л. На Л. 1 об. приклеена нотная строчка. Л. 24 об., 32 об. чистые.

Переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком «перья». Корешок испачкан красной краской.

Ключ: альтовый.

Записи: «тен[ор]» на поле Л. 19, «тенор» на Л. 25.

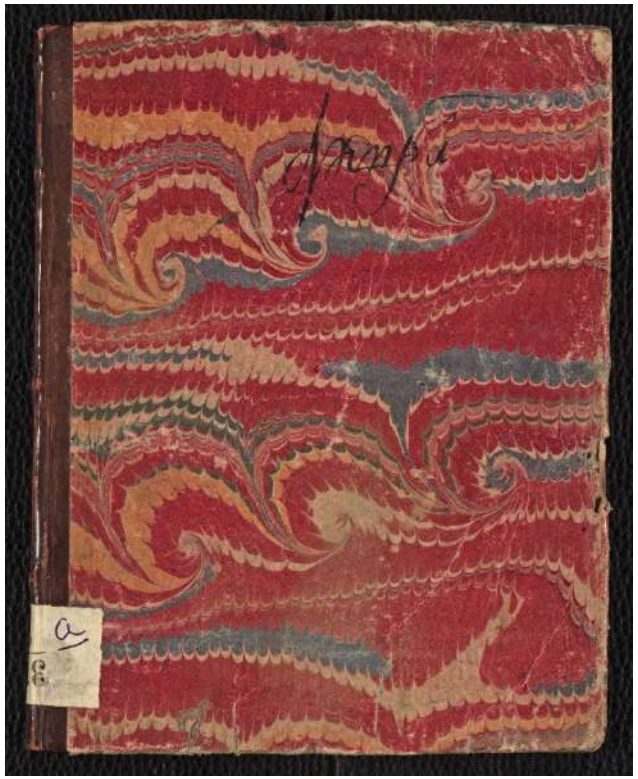
Особенности: отсутствуют одноголосные припевы Сретению.

Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца февруариа во В̃ ден сретение Г(о)с(по)да н(а)шего Иис(у)са Хр(и)ста. На малей вечернии и н(ы)не Глас А̃».

Л. 9: «Канон на сретения Г(о)с(по)дня Глас Г̃ Песнь А̃ Ирмос». Припевы и задостойник выписаны между 8-й и 9-й песнями канона.

Л. 25: «М(е)с(я)ца февруариа в Г̃ де(нь) с(вя)таго праведнаго симеона богоприимца. На Г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры Глас А̃».



Ил. 19. Обложка с рисунком «перья» и надписью «феврал[ы]», скорописью //. РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731-а, партия баса

Перед «Славой» на хвалитех стоит указание: «слава и ныне праздника ветхии денми писан на литии И н(ы)не глас Ё» (л. 28 об.)[15].

3733-а, партия баса.

«феврал» (надпись на верхней крышке переплета).

4^0 (19,8 х 16,1 х 1,1 см).

46 л., последний лист (46) не пронумерован. Л. 32 об., 45 об. и 46 чистые.

Переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком «перья». Кожаный корешок. Наклейка на корешке расположена вверх ногами.

Ключ: теноровый, местами альтовый (л. 15–31, 26 об.–28 об., 41 об.–42, 43–45).

15 Аналогичные записи имеются во всех других теноровых партиях: 3733-в (л. 37 об.), 3733-г (л. 36 об.), 3733-д (л. 31 об.), 3733-ж (л. 40 об.), 3733-и (л. 30 об.), 3733-к (л. 39 об.), 3733-л (л. 36 об.), 3733-м (л. 28 об.).

Записи: «бас» на поле Л. 33; на Л. 15 внизу на поле: «справлен»; на Л. 26 об.: «не писал а вписал который на последи».

Особенности: многоголосные припевы Сретению выписаны дважды, сначала партия тенора после 8-й песни одноголосного канона (л. 26 об.), затем, после окончания канона, партия баса (л. 33). Задостойник выписан трижды: партия тенора после теноровых припевов, партия баса в начале и конце басовых припевов. Отсутствуют: одноголосный ирмос 9-й песни канона, «ин роспев» кондака, одноголосные припевы Сретению на 9-й песни канона.

Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца Февруариа въ В̃ ден сретение Г(о)с(по)да Б(о)га и сп(а)са н(а)шего Иис(ус)а Хр(и)ста. На малей вечерни, Слава и н(ы)не Глас Ā-й».

Л. 15: «Каноңъ На сретение Г(о)с(по)дне Глас Г̃. песнь Ā ирмос».

Л. 33: «На сретение Г(о)с(по)дне Θ̃ песни припевы». Второй раз многоголосные припевы Сретению, партия баса.

Л. 37: «М(е)с(я)ца февруариа въ Г̃ ден с(вя)таго праведнаго симеона б(о)гоприимца ст(и)х(и)ры глас Ā».

3733-б, партия баса.

«тенор» (ошибочная надпись на нижней крышке переплета, перевернута).

4^0 (19,8 х 16 х 1,2 см).

46 л. (45 пронумерованных, один лист литерный 13а). На Л. 10 на поле дописана пропущенная нотная строчка. Л. 33 об., 37 об. чистые.

Переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком «перья».

Ключ: теноровый, местами альтовый (л. 14–33, 42 об., 44–45 об.).

Записи: отсутствуют. Нет названия партии. Киноварные заголовки на Л. 34–37 размытые.

Особенности: нет.
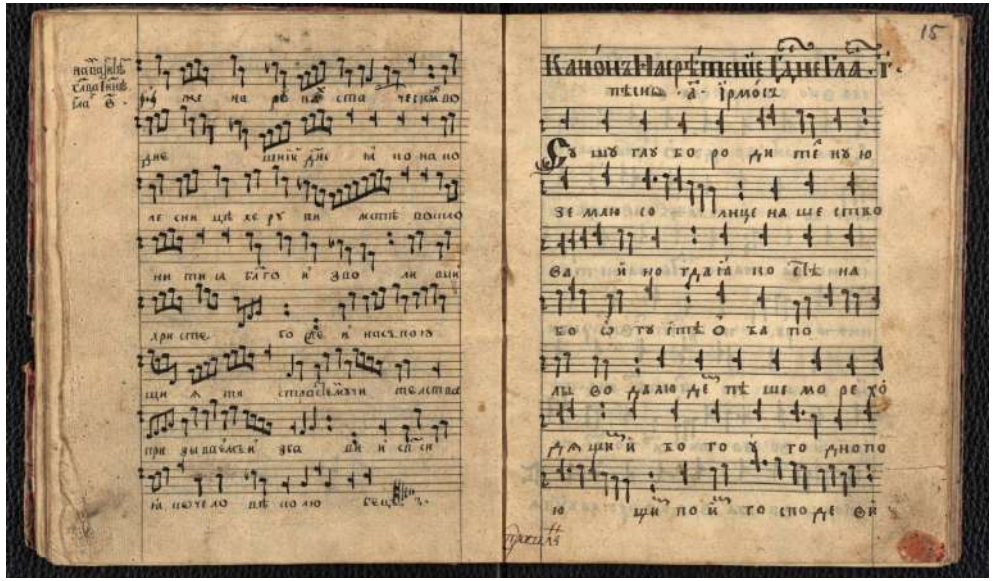
Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца февруариа во В̃ ден праздник сретению Г(о)с(по)да Б(о)га и Сп(а)са н(а)шего Иис(у)са Хр(и)ста. На малей вечерни На г(о)с(по)ди воз(з)вах Сл(а)ва И н(ы)не Глас Ā-й».
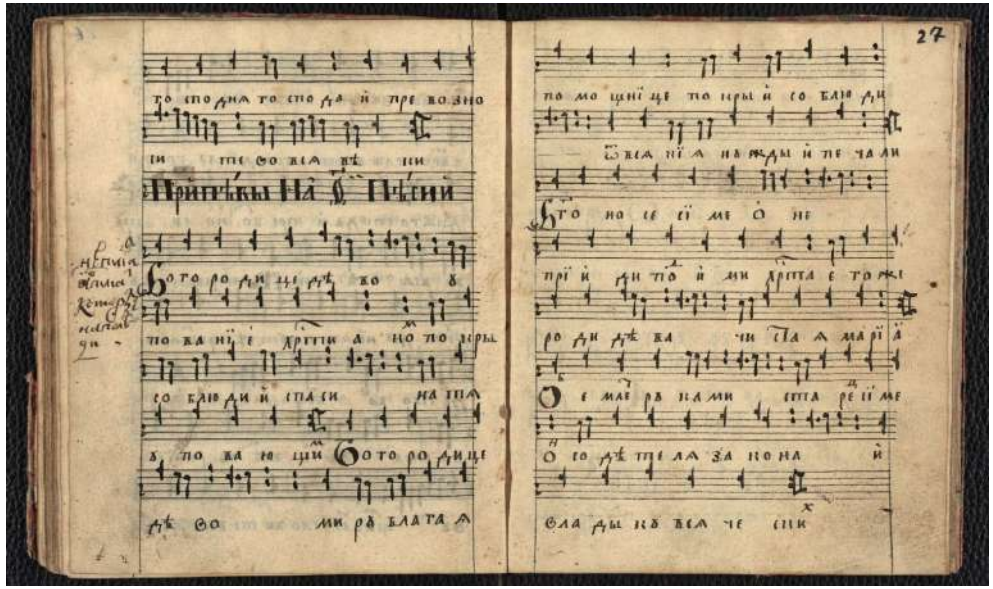
Л. 14: «Канон на сретение Г(о)с(по)дне. Глас Г̃. Песнь Ā. Ирмос». С одноголосными припевами на 9-й песни.

Л. 34. Припевы на 9-й песни и задостойник многоголосные, партия баса.
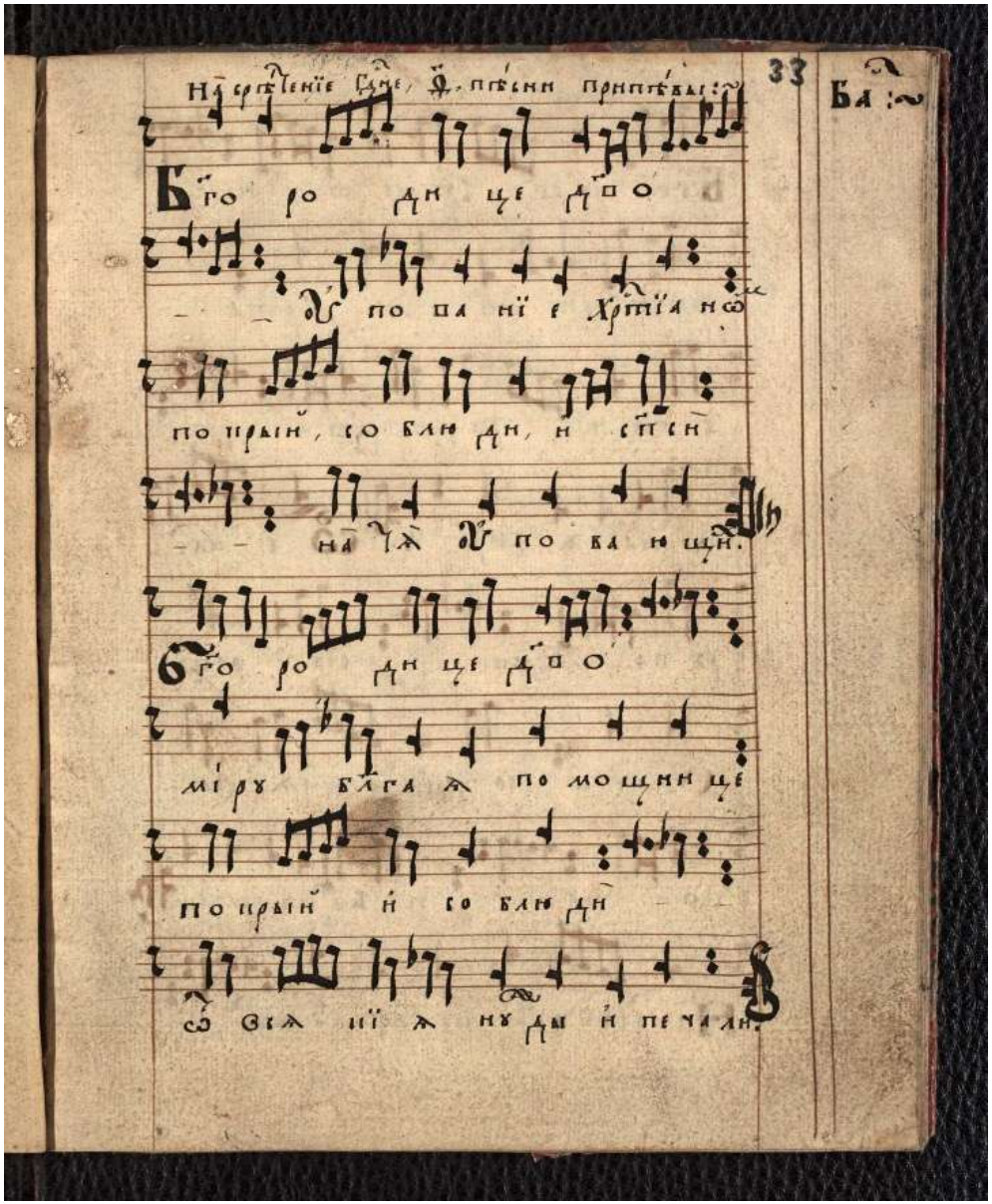
Л. 38: «М(е)с(я)ца февруариа в Г̃ де(нь) с(вя)таго праведнаго симеона богоприимца ст(и)х(и)ры глас Ā».



Ил. 20. Окончание стихир (теноровый ключ) и начало канона Сретению (альтовый ключ). На поле внизу возле переплета запись: «Справлен» // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3733-а, партия баса. Л. 14 об.–15



Ил. 21. Многоголосные припевы Сретению на 9-й песни канона, партия тенора в альтовом ключе. На поле запись: «не писал а вписал который на последи» // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3733-а, партия баса. Л. 26 об.–27



Ил. 22. Многоголосные припевы Сретению на 9-й песни канона, партия баса в теноровом ключе // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3733-а, партия баса. Л. 33

1. 3733-в, партия тенора.
2. «теноръ» (наклейка с надписью на верхней крышке переплета).
3. 4^0 (20 х 16 х 1,3 см).
4. 42 л. (41 лист пронумерован, один лист литерный 33а). Л. 12 об., 33а, 41 об. чистые.
5. Переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком «перья».
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тенор» на поле Л. 13, «тен(ор)» на Л. 34. Заголовки чернильные, с киноварными инициалами в первой части рукописи (л. 1–12).
8. Особенности: отсутствуют одноголосные припевы Сретению на 9-й песни канона, пропущен по ошибке припев «Не старец мене держит» в многоголосных припевах.
9. Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца февруариа въ В̃ день сретение г(о)с(по)да б(о)га и сп(а)са нашего иис(ус)а Хр(и)ста. На малей вечерни На г(о)с(по)ди воз(з)вахъ слава и н(ы)не гласъ Ā».

Л. 13: «Канон на сретение г(о)с(по)дне глас Г̃ Песнь Ā ирмос». После 8-й песни помещены припевы и задостойник (партия тенора многоголосия). Далее продолжается 9-я песнь одноголосного канона.

Л. 34: «М(е)с(я)ца февруариа въ Г̃ день с(вя)таго праведнаго симеона б(о)гоприимца На г(о)с(по)ди воз(звах) ст(и)х(и)ры Глас Ā».

1. 3733-г, партия тенора.
2. «теноръ / февроуа» (надпись на верхней крышке переплета).
3. 4^0 (20 х 16 х 1,2 см).
4. 40 л. Л. 30–32 имеют повреждение верхнего края в виде обрыва со смятием бумаги.
5. Переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком «перья». На верхней крышке пятна клея от несохранившейся наклейки и загрязнение. Л. 28 об., 32 об., 40 об. чистые.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тенор» на верхнем поле Л. 29, «те[нор]» на правом поле Л. 33 (обрезана при переплете). Надпись на поле Л. 28 внизу: «п ш», мелко, сверху проведена горизонтальная линия.
8. Особенности: отсутствуют одноголосные припевы Сретению на 9-й песни канона.
9. Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца феvруариа во В̃ д(е)нь. Сретение г(о)с(по)да нашего иис(ус)а хр(и)ста. На малей вечерни Сл(а)ва и н(ы)не глас Ā».

Л. 12 об.: «Канон на сретение Г(о)с(по)дне. Глас Г̃. песнь Ā. ирмос». Заголовки и буквицы киноварные. Припевы Сретению выписаны

после канона (партия тенора четырехголосия), особым почерком с рисованными окончаниями нотных строчек и размашистой надписью «конец», а также изысканной надписью «тенор» в начале.

Л. 33: «М(е)с(я)ца февруариа в Г҃ с(вя)таго праведнаго Симеона Б(о)гоприимца. На Г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры. Глас А҃».

1. 3733-д, партия тенора.
2. На верхней крышке переплета нет надписи. Надпись «теноръ» на нижней крышке обложки, перевернута.
3. 4^0 (19,7 х 16 х 1,0 см).
4. 36 л. (35 листов пронумеровано, один лист литерный 10а). Л. 27 об., 35 об. чистые.
5. Переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком «перья».
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тенор» на верхнем поле Л. 24, 28.
8. Особенности: отсутствуют одноголосные припевы Сретению на 9-й песни канона.
9. Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца февруариа во В҃ д(е)нь. Сретение г(о)с(по)да н(а)шего иис(ус)а хр(и)ста. на малей вечерни Сл(а)ва и н(ы)не глас А҃».

Л. 11: «Канон. Глас Г҃. песнь А҃. ирмос».

Л. 24–27. Припевы Сретению, без заголовка, партия тенора многоголосия. Почерк с рисованными окончаниями нотных строк и фигурным росчерком «конец» (как в партии 3733-г, в припевах Сретению).

Л. 28: «М(е)с(я)ца февруариа в Г҃ де(нь) с(вя)таго пр(а)в(е)днаго Симеона Б(о)гоприимца. На Г(о)с(по)ди воз(звах) ст(и)х(и)ры. Глас А҃».

1. 3733-е, партия баса.
2. На верхней крышке переплета нет надписи. Ошибочная надпись «теноръ» на нижней крышке, перевернута.
3. 4^0 (20 х 16,2 х 0,8 см).
4. 36 л. (34 листа пронумеровано, два литерных 5а, 26а). Дописаны пропущенные нотные строчки на полях Л. 5а об., 7 об. Л. 26 об., 26а чистые.
5. Переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком «перья».
6. Ключ: теноровый, местами альтовый (л. 11–25 об., 31 об., 33–34 об.).
7. Записи: нет.
8. Особенности: кондак Сретению в одном распеве (первом), отсутствуют одноголосные припевы Сретению на 9-й песни канона, пропущен одноголосный ирмос 9-й песни канона. Многоголосные припевы Сретению выписаны внутри канона, перед 9-й песнью, в виде партии тенора. Пропущен по ошибке припев «Не старец мене держит». Задостойник выписан дважды, как партия тенора в конце цикла припевов, и как партия баса после светильна.
9. Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца февруариа во В҃ де(нь) / Сретение Г(о)с(по)да Б(о)га н(а)шего и спаса н(а)шего Иис(ус)а хр(и)ста / на малей вечерни Сл(а)ва и н(ы)не / гласъ А҃-й».

Л. 11: «Канон на сретение г(о)с(по)дне глас А҃ песнь А҃ ирмос», не с нового листа.

Л. 27: «М(е)с(я)ца февруариа в Г҃ д(е)нь с(вя)таго праведнаго Сѵмеона богоприимца ст(и)х(и)ры. глас А҃». Киноварные заголовки и инициалы.

3733-ж, партия тенора.

«Ѳевраль» (надпись на верхней крышке переплета).

4^0 (20 х 16,2 х 1,3 см).

45 л. 44 листов пронумеровано, Л. 33а маленького формата с пропущенным нотным фрагментом приклеен к л. 33 об. На Л. 2 отпечатались ноты с оборота предыдущего листа. На Л. 12 внизу пятно и пробы пера. На Л. 34 об. зачеркнуто две нотных строчки. Л. 12 об., 32 об., 36 об., 44 об. чистые.

Переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком «перья».

Ключ: альтовый.

Записи: «тенор» на поле Л. 33, 37. Надпись «уставщик» внизу в углу справа на Л. 1. Надпись на поле Л. 26 об. скорописью, неразборчиво: «[…], а вписаны которые напоследи».

Особенности: нет.

Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца февруариа во В҃ д(е)нь. Сретение г(о)с(по)да н(а)шего иис(ус)а хр(и)ста. на малей вечерни Сл(а)ва и н(ы)не глас А҃».

Л. 13: «Канон на сретение г(о)с(по)дне. Глас Г҃. песнь А҃. ирмос». Внутри канона выписаны одноголосные припевы на 9-й песни.

Л. 33: «Припевы сретению г(о)с(по)дню на Ѳ҃ песни». Тенор из четырехголосного варианта.
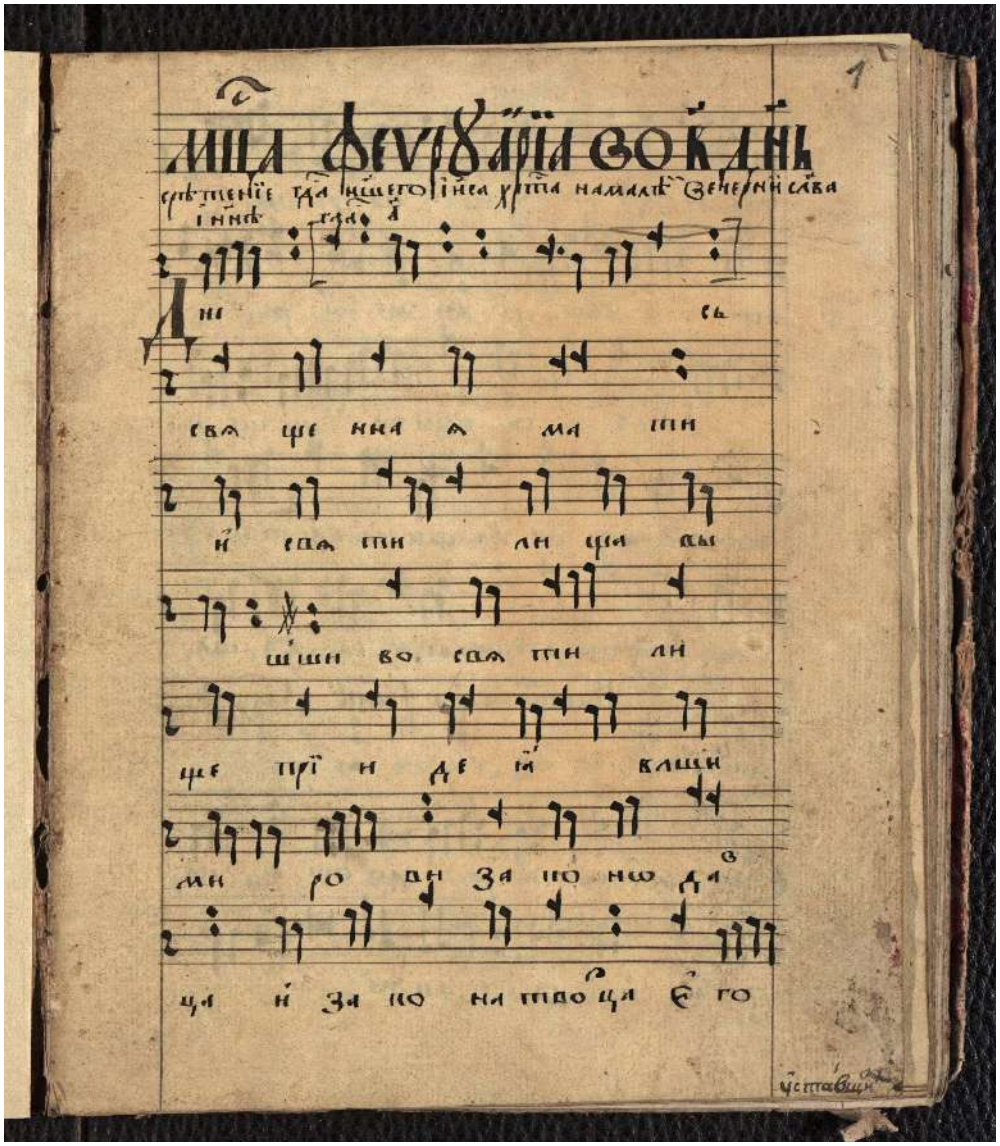
Л. 37: «М(е)с(я)ца февруариа в Г҃ день с(вя)таго пр(а)в(е)днаго Сѵмеона Б(о)гоприимца. На Г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры. Глас А҃».

3733-з, партия альта.

«тенор», «Алтъ» (надписи на верхней крышке переплета).

4^0 (20 х 16 х 1,3 см).

45 л. (44 листа пронумерованных, один литерный 13а). Л. 32а — фрагмент нотной строчки с пропущенным отрывком песнопения, должен быть приклеен к л. 32. Л. 35–38 загрязнены, особенно Л. 38 об.,



Ил. 23. Начало службы Сретению, запись внизу на поле: «уставщику» // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3733-ж, партия тенора. Л. 1

закапаны воском, со следами воды возле корешка. Л. 40–44 продырявлены насквозь жучком. Л. 42 выпадает. Л. 13а, 38 об. чистые.

Переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком «перья».

Ключ: альтовый.

Записи: «Алтъ» на поле Л. 35, 39, «тенор» на Л. 14.

Особенности: нет.

Содержание:

Л. 1. [Месяца февраля во 2 день. Сретение Господа нашего Иисуса Христа]. На месте пропущенного заголовка выписана только первая буква «М». Перед стихирой на хвалитех стоит указание о пении по 50-м псалме стихиры «Да отверзется» (л. 12 об.).

Л. 14: «Канонъ на сретение г(о)с(по)дне. Глас Г҃. песнь А҃. ирмос».

Л. 35: припевы Сретению многоголосные, партия альта, без заголовка. Почерк с красивыми узорными окончаниями строк.

Л. 39: «М(е)с(я)ца Θеврuариа в Г҃ де(нь) С(вя)таго Праведнаго Симеона Б(о)гоприимца. На Г(о)с(по)ди воз(з)вах».

1. 3733-и, партия тенора.
2. «Θеврал» (надпись на верхней крышке переплета).
3. 4^0 (20 х 16 х 1,0 см).
4. 36 л. 34 листа пронумерованы, по одному непронумерованному листу между 3 и 4, 19 и 20. Л. 26 об., 34 чистые.
5. Переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком перья.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тенор» на поле Л. 1, 27.
8. Особенности: отсутствуют одноголосные припевы Сретению на 9-й песни канона.
9. Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца февruариа въ В҃ ден. На малей вечерни Слава и н(ы)не глас А҃».

Л. 9 об.: «Канонъ Стретению Г(о)с(по)дню Глас Г҃. песнь А҃. ирмосъ». Припевы многоголосные выписаны после 8-й песни канона, партия тенора. Задостойник выписан в конце канона (л. 25).

Л. 27: «М(е)с(я)ца февруариа в Г҃ де(нь) с(вя)таго праведнаго Сvмеона Б(о)гоприимца. На Г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры. Глас А҃».

3733-к, партия тенора.

«Θеврал» (надпись на верхней крышке переплета), «тенор» (надпись на нижней крышке, вверх ногами).

4^0 (20 х 16 х 1,2 см).

44 л. (43 пронумерованных, Л. 22а пропущен в нумерации). Л. 1 загрязнен, на Л. 2, 6 капли воска. Л. 12 об., 31 об., 35 об., 43 об. чистые.

Переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком перья. Верхняя крышка побита жучком, края неровные, обсыпаются.

Ключ: альтовый.

Записи: «тенор» на поле Л. 32, «те[нор]» на Л. 36 (обрезано).

Особенности: нет.

Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца февруариа въ В̃ де(нь) Сретение Г(о)с(по)да Б(о)га Нашего Иис(ус)а Хр(и)ста. На малей веч(ерне) Глас А̃».

Л. 13: «Канонъ на сретение Г(о)с(по)дне Глас Г̃. песнь А̃. ирмосъ». В припевах на Л. 32–35 почерк с росчерками, рисованными окончаниями строк, с размашистой надписью «конец».

Л. 32: Припевы Сретению и задостойник, партия тенора многоголосия.

Л. 36: «М(е)с(я)ца Θевруариа в Г̃ с(вя)таго праведнаго Cvмеона Б(о)гоприимца. На Г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры. Глас А̃».

1. 3733-л, партия тенора.
2. «теноръ» (надпись на нижней крышке переплета, вверх ногами). На верхней крышке переплета стоит крестик.
3. 4^0 (19,7 х 16 х 1,1 см).
4. 41 л. 40 листов в блоке, дополнительный лист 41 представляет собой печать красного сургуча, вложенную в бумажный пакет. Л. 12 об., 32 об., 40 об. чистые.
5. Переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком перья. Края обеих крышек обложки ветхие и истрепанные, обклейка повреждена. Верхний край переплета и листов в блоке со следами воды, листы в верхней части покороблены, что заметнее к концу книги.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тенор» на поле Л. 33. В книгу вложено два фрагмента на маленьких непронумерованных листочках с хранительским описанием, почерком XIX в.: «№ 1705. 16-ть книжекъ» (карандаш, на фрагменте тетрадного листка в линейку с красными полями); «Вечерние и утренние песнопения Сретения Господня (2 февр) в нотолинейном изложении на три голоса. Ркп. въ 4 дл., въ 15 отдельных книжкахъ из которых одна в пергаменном, а прочие в кар. переплетах» (чернила, на фрагменте белого листа). На нижней крышке переплета сохранился двойной желтый шнурок, на котором висела сургучная печать, прикрепленный петлей к отверстию, пробитому внизу крышки на расстоянии 1 см от края.
8. Особенности: отсутствуют одноголосные припевы Сретению на 9-й песни канона. В многоголосных припевах пропущен припев «Не старец мене держит».

9. Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца февруариа во В̃ д(е)нь сретение г(о)с(по)да н(а)шего иис(ус)а хр(и)ста. На малей Вечернии Слава И н(ы)не Гласъ А̃».

Л. 13: «Канон сретению Г(о)с(по)дню Глас Г̃. песнь А̃. ирмосъ». Киноварные заголовки и инициалы.

Л. 29. Припевы Сретению и задостойник, партия тенора многоголосия. Без заголовка и без пометы.

Л. 33: «М(е)с(я)ца Θевруариа въ Г̃ де(нь) Св(я)таго Праведнаго Cvмеона б(о)гоприимца на г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры. Глас [А̃]» (обрезано).

1. 3733-м, партия тенора.
2. «Θеврал» (надпись на верхней крышке переплета). «Басъ П Л А» (ошибочная надпись на нижней крышке переплета, перевернута).
3. 4^0 (20 х 16,3 х 0,8 см).
4. 32 л. На поле Л. 10, 15 выписаны пропущенная нотная строчка. Л. 24 об., 32 об. чистые.
5. Переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком перья. Верхняя крышка побита жучком.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «тено[р]» на поле Л. 25.
8. Особенности: отсутствуют одноголосные припевы Сретению на 9-й песни канона.
9. Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца февруариа во В̃ д(е)нь сретение г(о)с(по)да н(а)шего иис(у)са хр(и)ста на малей вечерни сл(а)ва глас А̃».

Л. 9: «Канон глас Г̃ песн(ь) А̃. ирмос».

Л. 21: Припевы Сретению и задостойник многоголосные, партия тенора. После его окончания на Л. 24 выписана нотная строчка без подтекстовки.

Л. 25: «М(е)с(я)ца Θевруариа в Г̃ де(нь) Св(я)т(а)го праведнаго Cvмеона Б(о)гоприимца. На Г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры. Глас А̃».

1. 3733-н, партия альта.
2. «Басъ» (ошибочно), / «Алтъ» (надписи на верхней крышке переплета).
3. 4^0 (20,1 х 16 х 1 см).
4. 39 л. (38 листов пронумеровано, один лист литерный 5а). Л. 30 об., 38 чистые.
5. Переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком перья.
6. Ключ: альтовый.
7. Записи: «алтъ» на поле Л. 1, 31.
8. Особенности: отсутствуют многоголосные припевы и задостойник Сретению на 9-й песни канона.

9. Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца февруариа въ В̃ д(е)нь сретение г(о)с(по)да б(о)га и сп(а)са н(а)шего иис(ус)а хр(и)ста, на малей вечерни на г(о)с(по)ди воз(з)вах сл(а)ва и н(ы)не глас Д̃».

Л. 11: «Канонъ на сретение г(о)с(по)дне. Гласъ Г̃. песнь А̃. ирмосъ».

Л. 31: «Ст(и)х(и)ры сретению Г(о)с(по)да н(а)ш(е)го Иис(ус)а Хр(и)ста», служба 3 февраля.

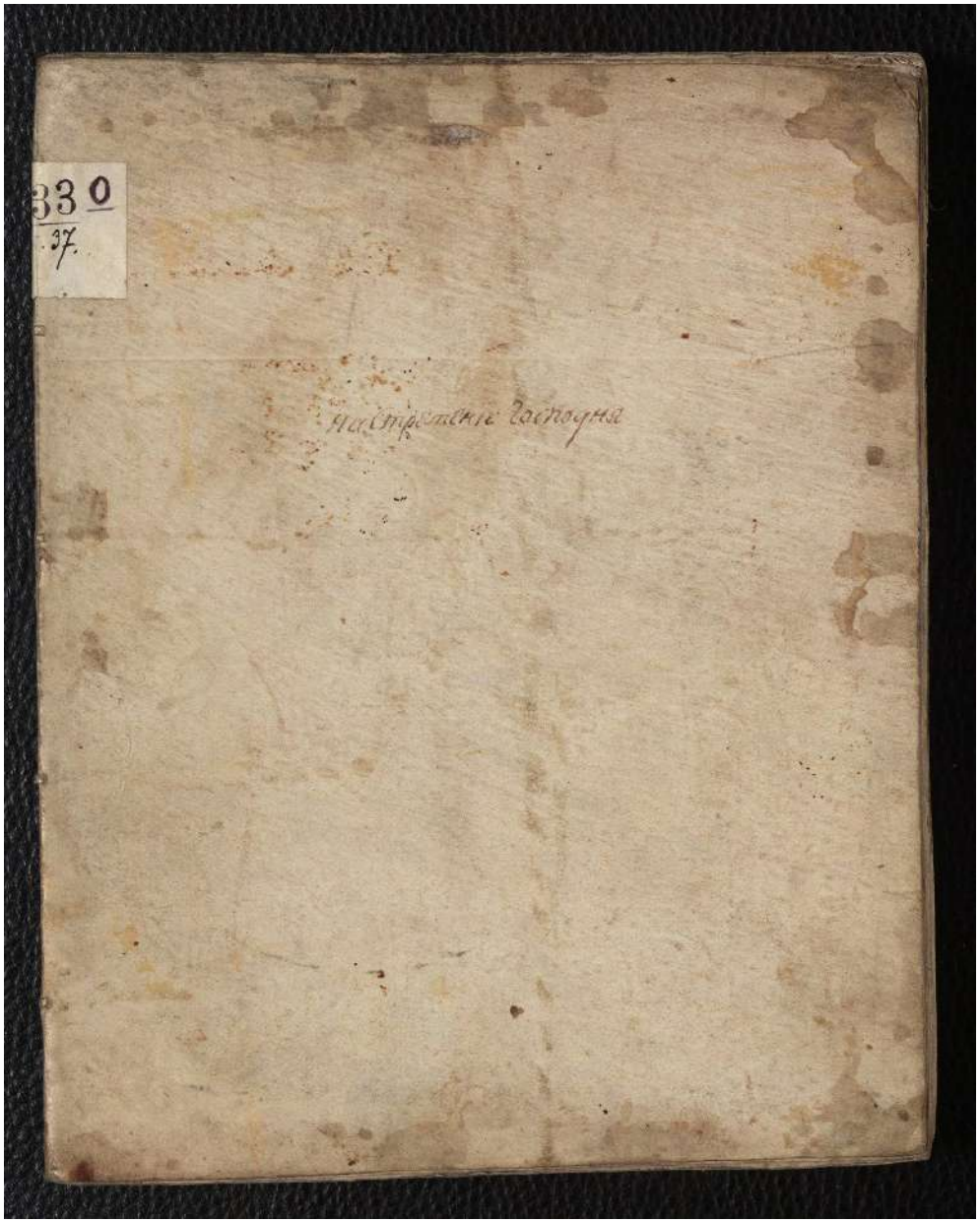
1. 3733-о, партия баса.
2. «На стретение Господня» (надпись на верхней крышке переплета).
3. 4^0 (22,3 х 17,4 х 1,3 см).
4. 38 л. Л. 38 об. чистый.
5. Переплет: картон, на который наклеен белый пергамен. Пергамен коробится по краям и отклеивается от картонной основы. Верхняя крышка со следами от воды, на нижней крышке пятно от воска. На корешке наклейка с номером.
6. Ключ: теноровый, местами альтовый (л. 17, 18–32, 35–37 об.).
7. Записи: нет.
8. Особенности: в партии переставлены местами разделы, после стихир Сретению следует служба 3 февраля, а затем канон Сретению. В каноне отсутствуют одноголосные припевы Сретению на 9-й песни.
9. Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца февруариа во В̃ ден Праздникъ Стретению Г(о)с(по)дню, на малей вечерни на г(о)с(по)ди воззвахъ слава и н(ы)не глас А̃». Заголовки и инициалы киноварные.
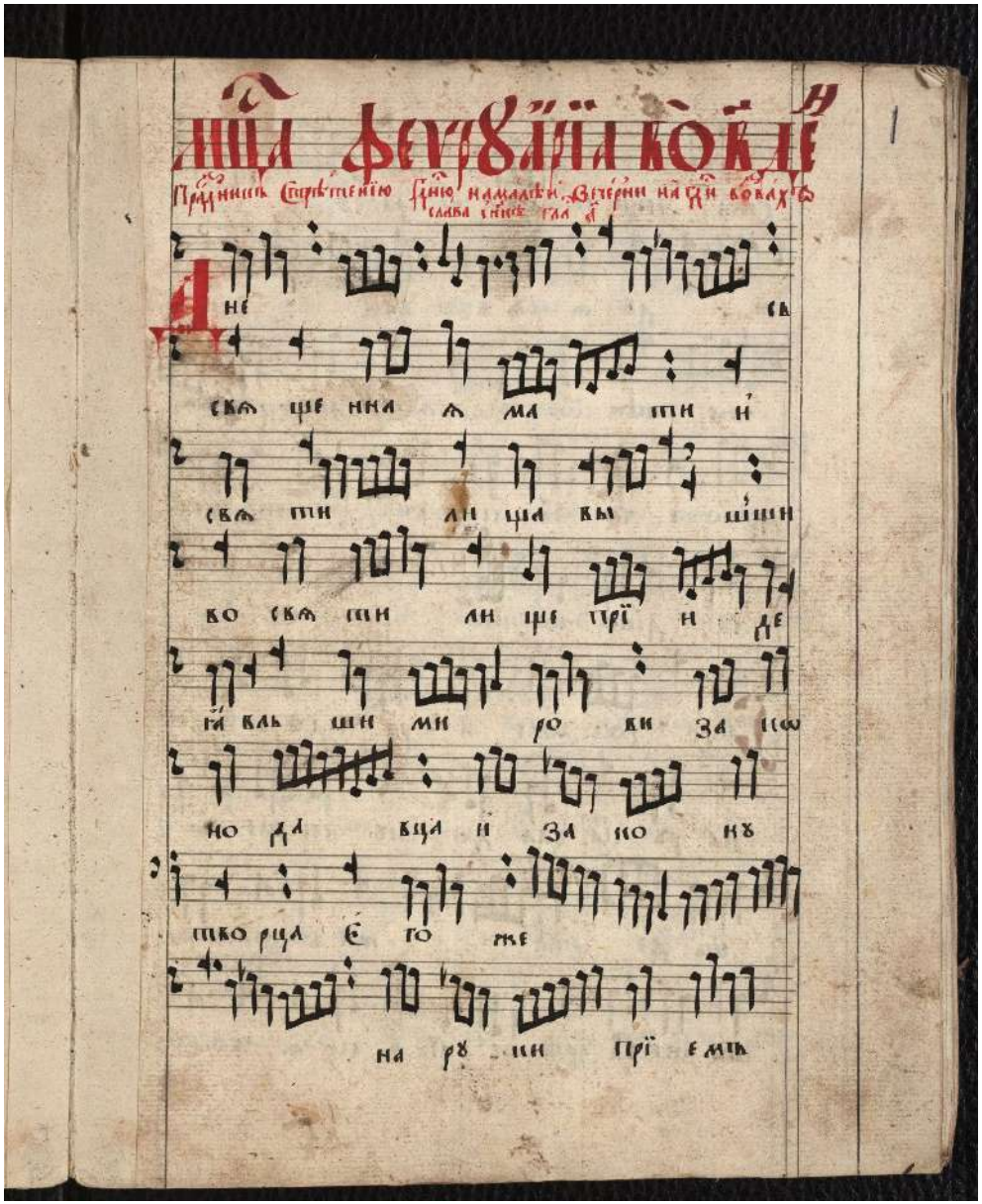
Л. 12 об.: «М(е)с(я)ца февруариа въ Г̃ д(е)нь с(вя)таго праведнаго симеона б(о)гоприимца. Ст(и)х(и)ры глас А̃».

Л. 19 об.: «Канонъ на сретение г(о)с(по)дне Гласъ Г̃ ирмосъ». После 8-й песни выписана басовая партия четырехголосных припевов Сретению (л. 32), которая продолжается 9-й песнью одноголосного канона (л. 35).

1. 3733-п, партия баса.
2. «На стретение Господне» (надпись на верхней крышке переплета).
3. 4^0 (22 х 19,7 х 1,2 см).
4. 22 л. Л. 12 — оборван угол. На Л. 18 вклеена нотная строчка с вариантом мелодии и текста. Л. 20–22 чистые.



Ил. 24. Обложка (пергамен, наклеенный на картон) с надписью «На стретение Господня» // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3733-о, партия баса



Ил. 25. Начало службы Сретению // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3733-о, партия баса. Л. 1

5. Переплет: картон, на который наклеен белый пергамен. Пергамен коробится по краям и отклеивается от картонной основы. Верхняя крышка слегка загрязнена. На корешке наклейка с номером.

6. Ключ: теноровый, местами альтовый (л. 16 об., 17 об.–19).

7. Записи: «Басъ» на Л. 1, на поле.

8. Особенности: в партии отсутствует канон и одноголосные припевы Сретению.

9. Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца февруариа въ В̃ день Праздник Сретению Г(о)с(по)да Б(о)га и сп(а)са н(а)шего Иис(ус)а Хр(и)ста на малей вечерни на г(о)с(по)ди воззвахъ сл(а)ва и н(ы)не глас А̃». Заголовки и инициалы киноварные.

Л. 9 об.: многоголосные припевы и задостойник Сретению, партия баса.

Л. 12 об.: [Месяца февраля в 3-й день святого праведного Симеона Богоприимца].

1. 3734, партия дисканта.

2. «Дышкантъ / феврал» (надпись на верхней крышке переплета), «тенор КК» (ошибочная надпись на нижней крышке, перевернута).

3. 4^0 (20 х 16,3 х 1,8 см).

4. 75 л. Блок начинается с л. 3. Под номером 2 — маленький вкладной листок синей глянцевой бумаги с кратким хранительским описанием, старой орфографии. Л. 14–15 со следами воды, Л. 17 об., 19, 54 об. загрязнены. Тетрадь Л. 19–22 со следами сгиба пополам, вдоль. Л. 54 носит следы сгиба в 4 раза. На Л. 15, 23 зачеркнуто по две нотных строчки. Л. 13 об., 18, 37 об., 54 об., 65, 74 об., 75 об. чистые.

5. Переплет: картон, обклеенный бумагой с рисунком перья, кожаный корешок. Обе крышки побиты жучком.

6. Ключ: дискантовый, скрипичный (л. 36–37, 54), альтовый (л. 38–53 об.).

7. Записи: «дышкант» на поле Л. 14 (скорописью), 19, 36, 54, 66 (киноварью в заголовке), 75; «писан 1724 в Москве» (л. 38, на поле), «труды Полагал а сии переводы писал подьяк стеѳан Гордиовский» (л. 75).

8. Особенности: в партии отсутствует канон Сретению с одноголосными припевами. Служба 3 февраля укорочена (нет одноголосных песнопений и последней стихиры «Днесь древле Моисею»). В службе 3 февраля переставлены местами иные (4-го гласа) и начальные (1-го гласа) стихиры на «Господи, воззвах».

После Сретения выписаны службы Благовещению и в Неделю Ваий. В службе Благовещению нет величания, тропаря и причастна.

В службе в Неделю Ваий отсутствует канон, причастный стих, тропари Празднику и задостойник (оба варианта).

9. Содержание:

Л. 3: «М(е)с(я)ца февруариа В̃ д(е)нь сретение г(о)с(по)да Б(о)га и сп(а)са н(а)шего Иис(ус)а Хр(и)ста на малей вечерни на г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры на Д̃, слава и н(ы)не Глас Д̃».

Л. 14: припевы и задостойник Сретению, партия дисканта многоголосия, без заголовка. На Л. 15 об. на поле указание: «Анна целомудренная писан на последи всего». Пропущенный припев «Анна целомудренная» выписан на Л. 17 об. другим почерком. Этот раздел имеет фигурные окончания строк и росчерк «Конец» на Л. 17.

Л. 19: «Ст(и)х(и)ры с(вя)тым праведным Симеону богоприимцу, [и Анне пророчице, глас Д̃], под(обен). Дал еси знамение» (обрезано по верху).
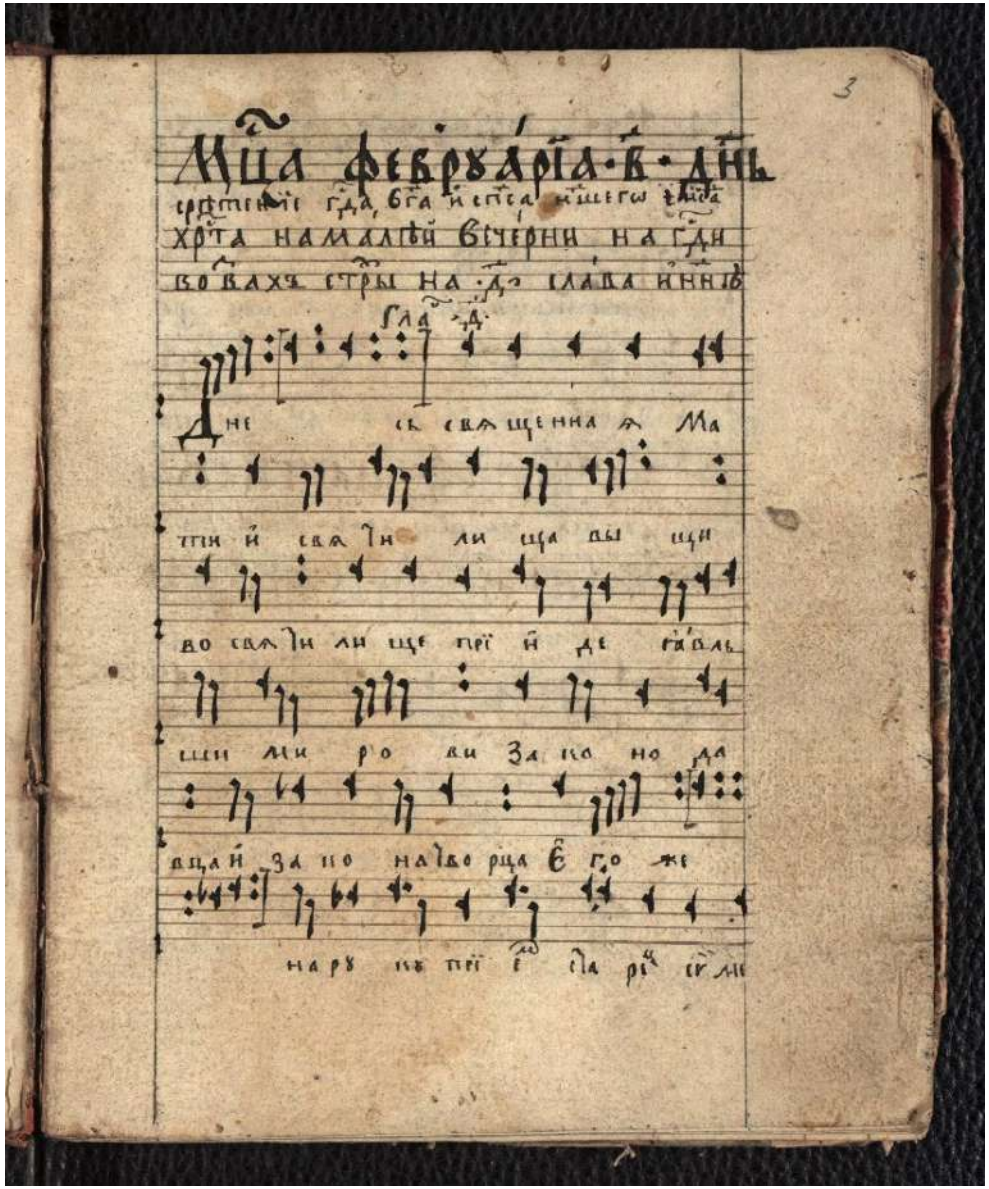
Л. 21 об.: «М(е)с(я)ца февруариа в Г̃ с(вя)таго праведнаго симеона Б(о)гоприимца На Г(о)с(по)ди воз(звах) стих(иры) Глас Ā».

Л. 23: «М(е)с(я)ца марта въ КЁ де(нь) бл(а)говещение пр(е)с(вя)тыя б(огоро)д(и)цы Марии Д(е)вы. На велицей вечерни, на г(о)с(по)ди воз(з)вахъ ст(и)х(и)ры, Глас S̃».
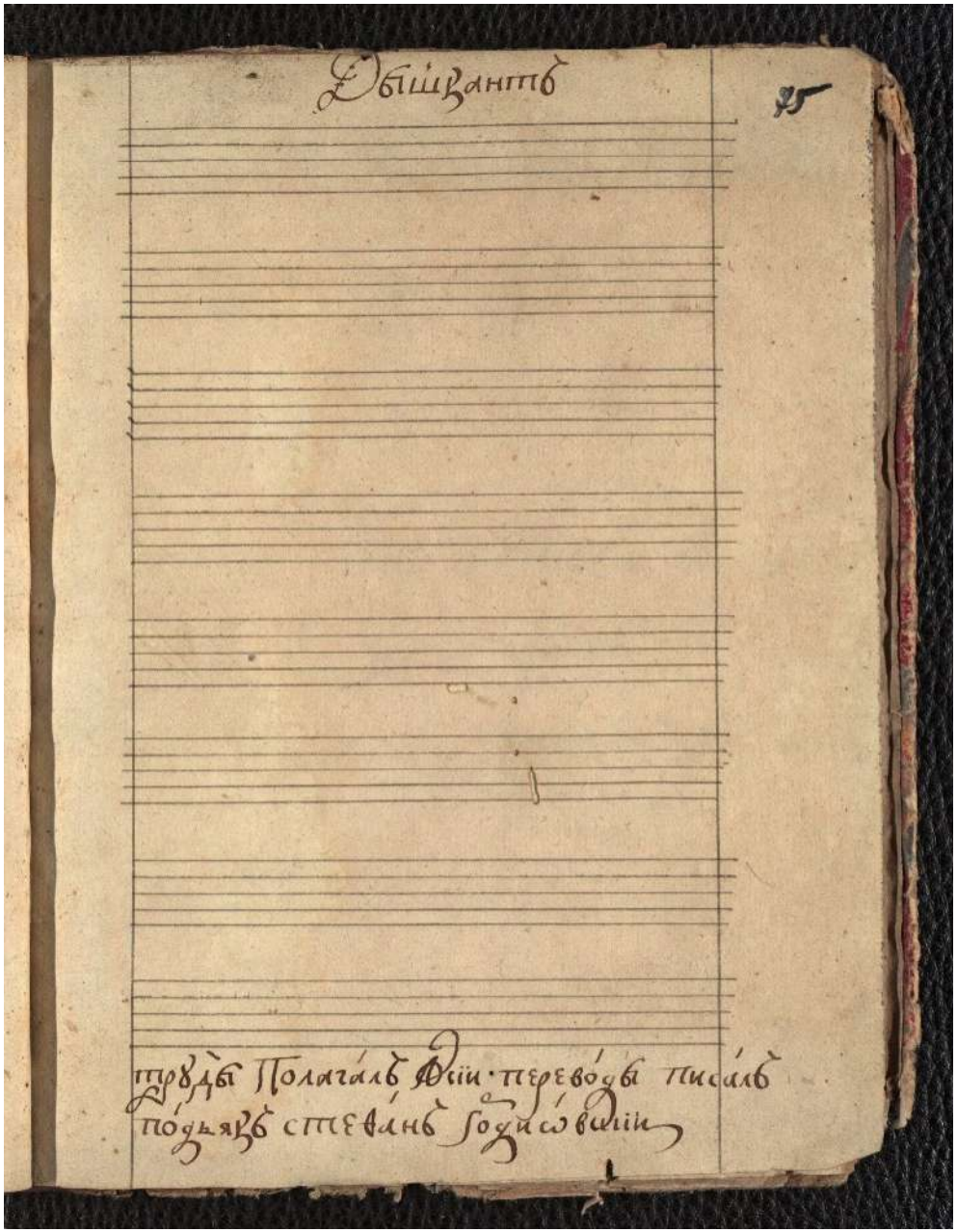
Л. 38: [Месяца марта в 25 день канон Благовещению Пресвятой Богородицы]. Инициалы написаны серебряной краской и киноварью, иногда серебро положено поверх киновари. В каноне отсутствуют указания «Ангел», «Богородица». Заголовки песен выписаны кратко: «Песнь Г̃ ирмос», или просто «Песнь Д̃». Выписаны ирмосы 6, 8 и 9-й песни, а также припев на 9-й песни. В конце канона светилен (л. 53 об.) и задостойник (л. 54).

Л. 55: «В н(е)д(е)лю цветоносия: на малей вечерни на г(о)с(по)ди воз(з)вах слава и ныне, глас S̃», начиная с малой вечерни.

Л. 66: «Ваии на литии стих В̃ глас Ā Дышкантъ». Заголовки и инициалы киноварные.



Ил. 26. Начало службы Сретению //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3734, партия дисканта. Л. 3
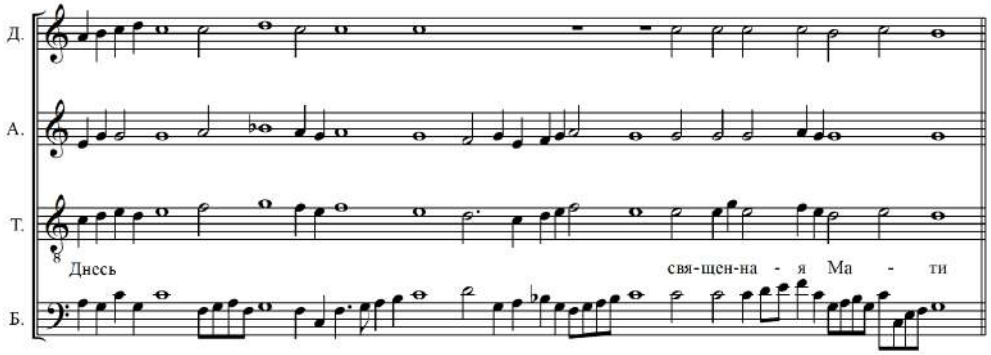


Ил. 27. Записи на последнем листе: «Дышкант», «труды Полагал а сии переводы писал подьяк стефан Гордиовский» // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3734, партия дисканта. Л. 75

Инципиты песнопений службы Сретения Господня (2 февраля)
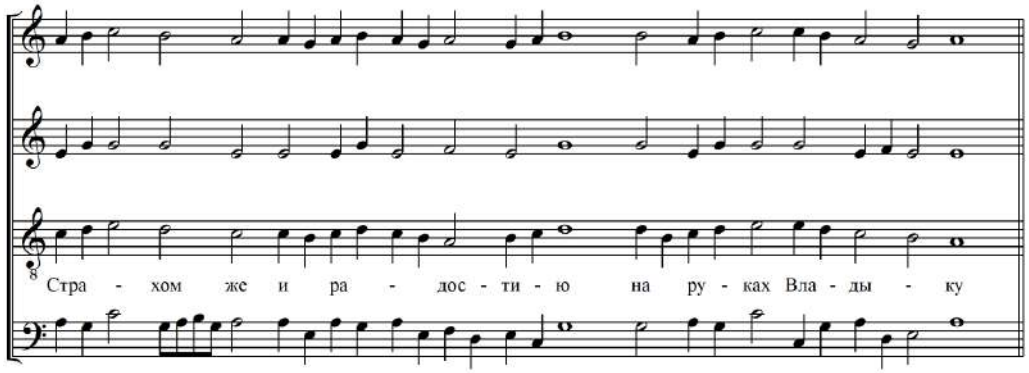
Стихиры на малой вечерне, на «Господи, воззвах», «Слава и ныне», глас 1[16]

«Днесь священная Мати». Распев фиты в первой строчке в ряде партий пропущен (3733-и, м). В дисканте 3734 на месте пауз пропуск нот
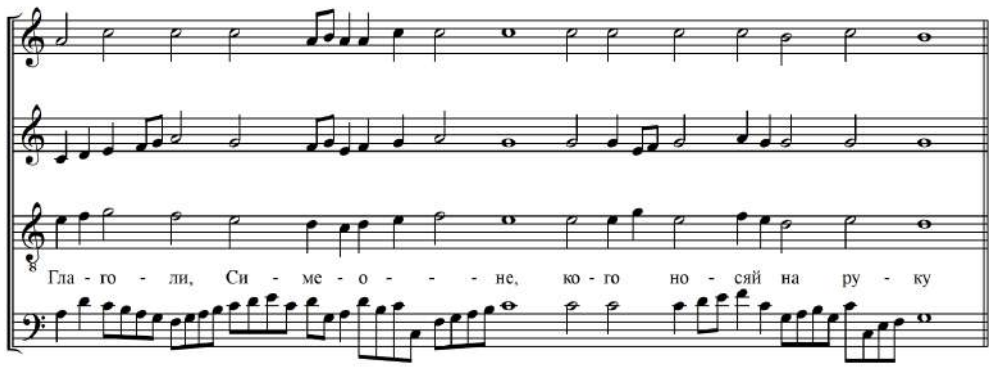


На малой вечерне, на стиховне, «Слава и ныне», глас 2

«Страхом же и радостию»
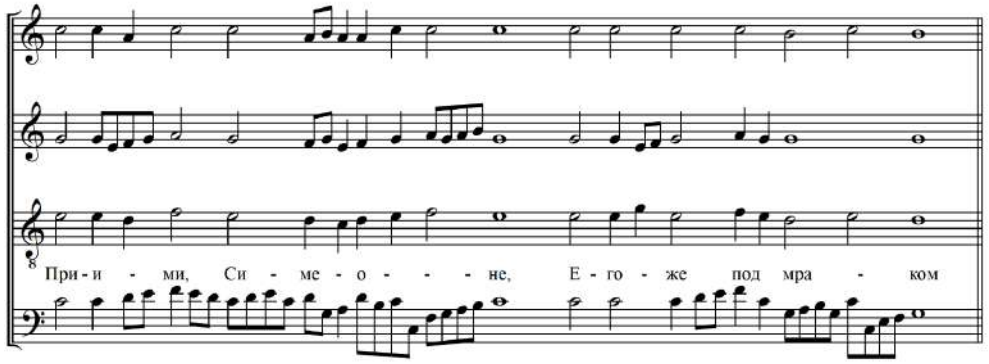


16 В современном издании указан глас 4. В рукописях государевых певчих в большинстве партий стоит глас 1, только в партии 3733-н — глас 4.
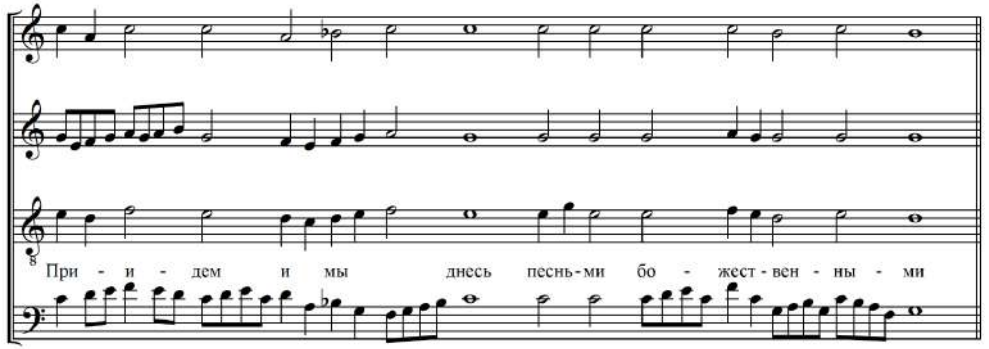
Стихиры на великой вечерне, на «Господи, воззвах», глас 1
«Глаголи, Симеоне»
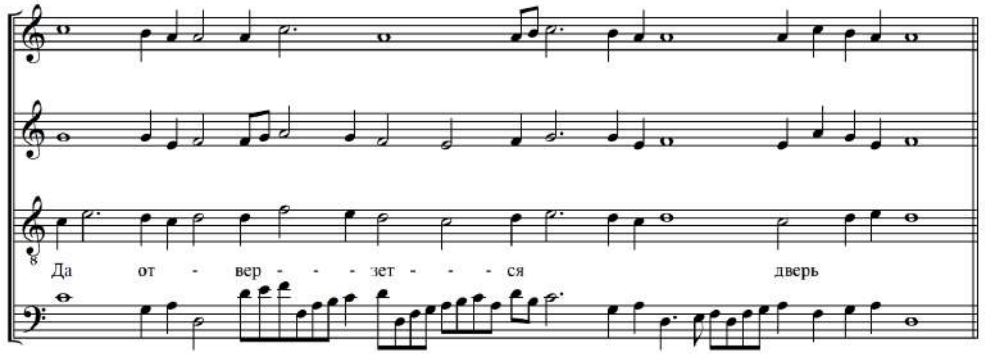


«Приими, Симеоне»
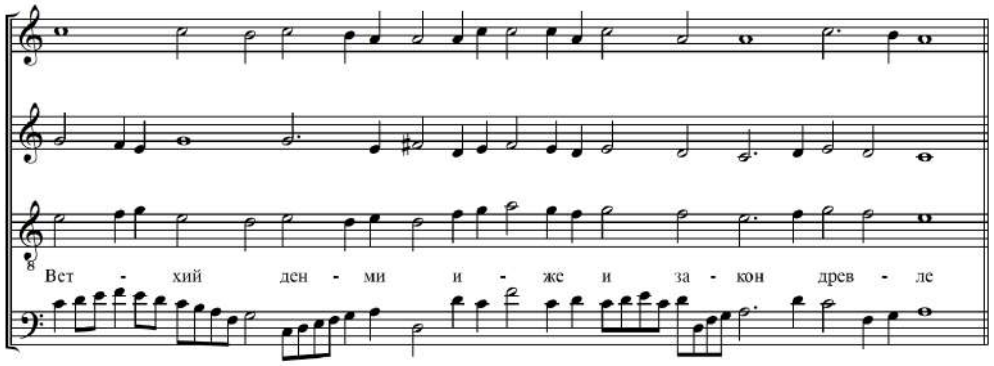


«Приидем и мы днесь»
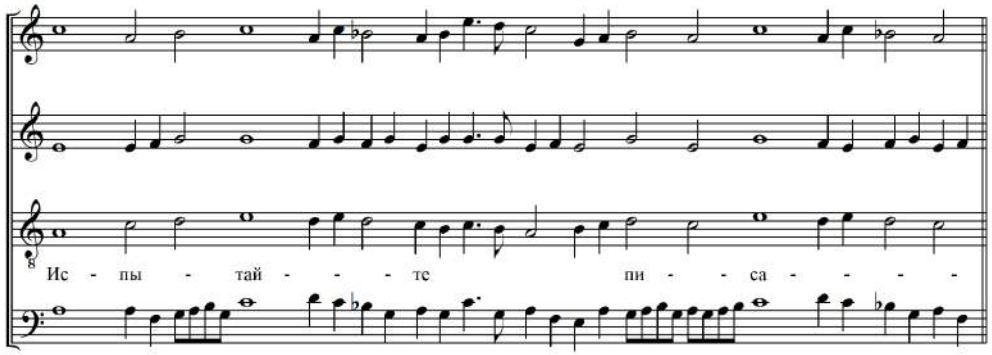


«Слава и ныне» на «Господи, воззвах», глас 6
«Да отверзется дверь»
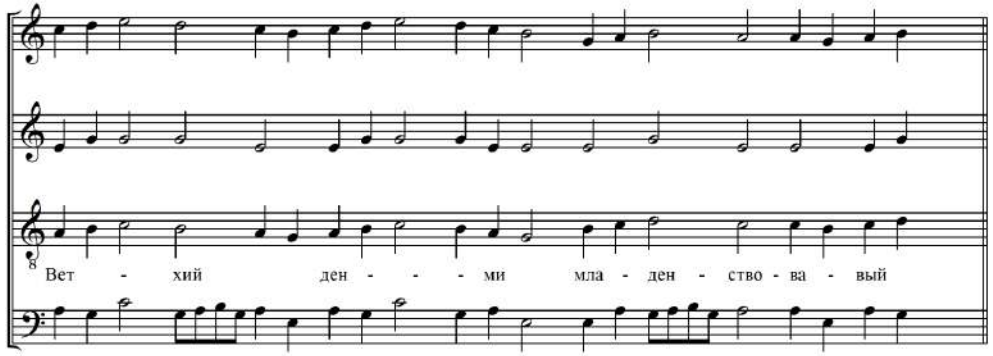


На литии стихира первая, глас 1
«Ветхий денми иже и закон»
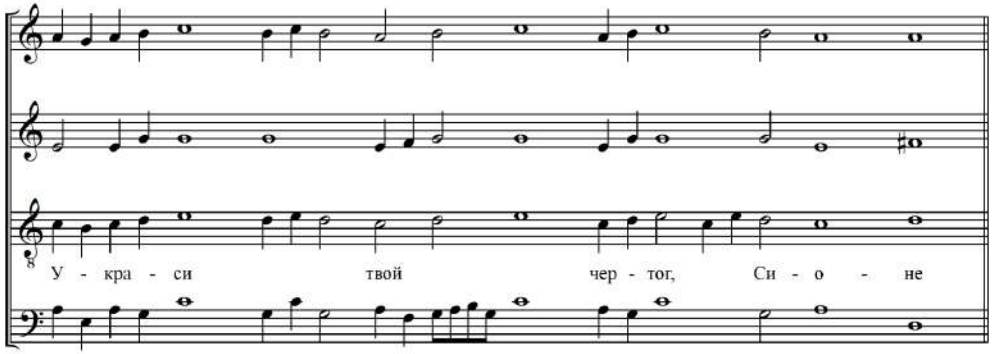


«Слава» на литии, глас 5
«Испытайте писания»
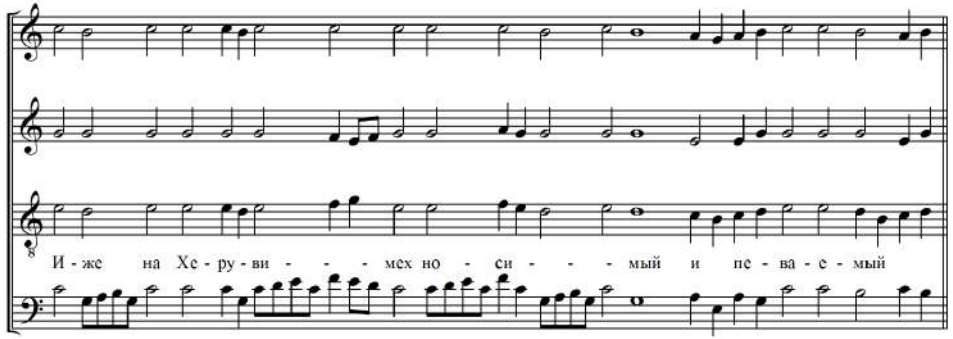


«И ныне» на литии, глас 5
«Ветхий денми младенствовавый»
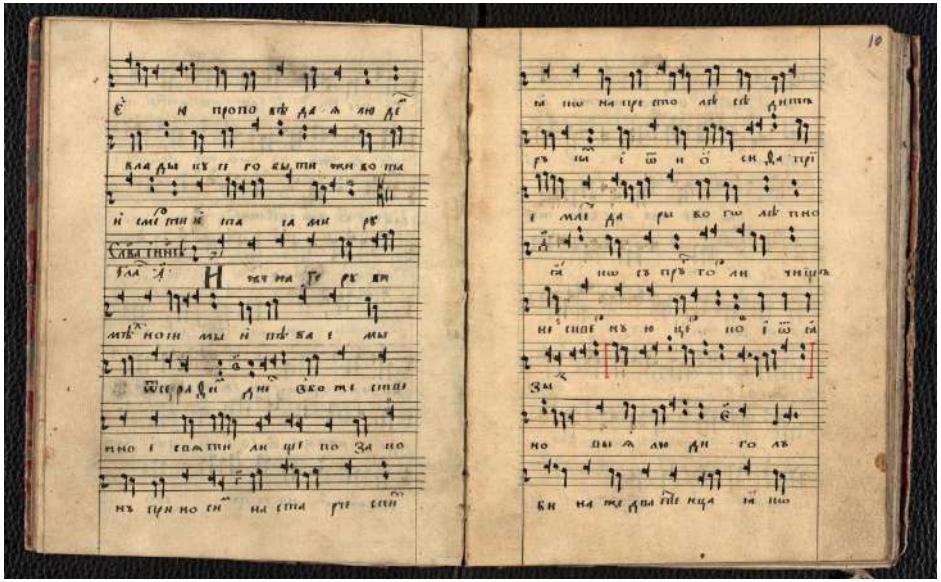


На стиховне стихира, глас 7
«Украси твой чертог»
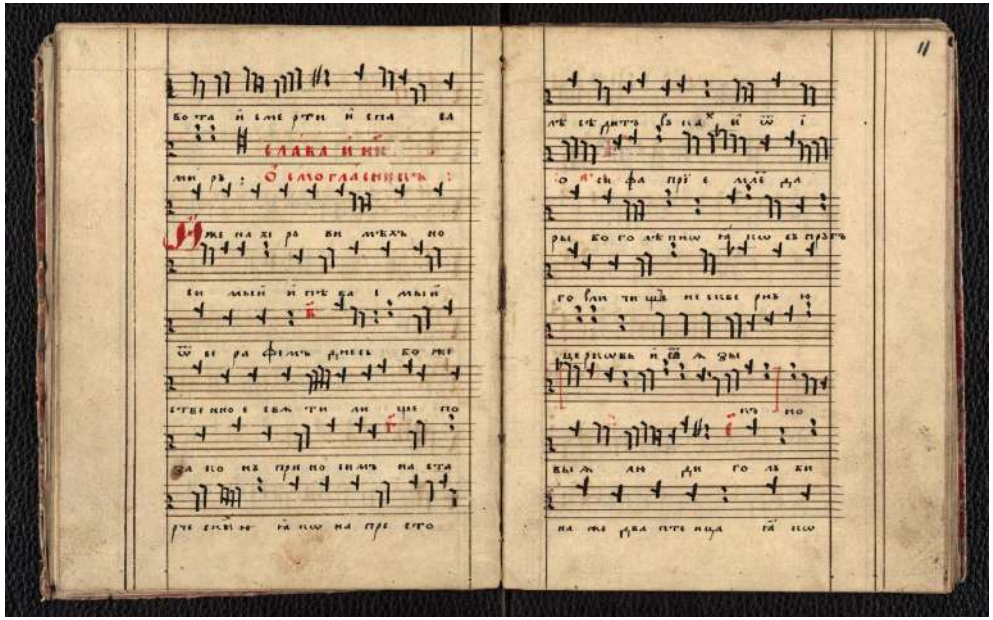


На стиховне, «Слава и ныне», глас 1. Осмогласник
«Иже на херувимех носимый»[17]





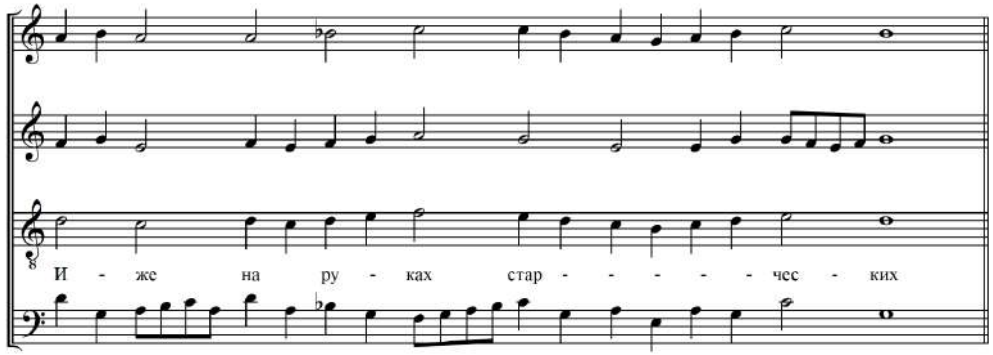
Ил. 28. Осмогласник Сретению «Иже на херувимех», смена гласов обозначена чернильными буквами в нотной строчке // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3733-ж, партия тенора. Л. 9 об.–10

17 Чередование гласов в настоящем осмогласнике в рукописях указано посередине нотной строчки буквами, чернилами (№ 3733, 3733-ж и др.) либо киноварью (3733-в, з). В партии 3733-м смена гласов не обозначена в начале, только в конце буквами З̃, Й, А̃. В партиях 3733-е, н, 3734 не указана смена гласов. Встречается обозначение номера гласа с помощью арабских цифр (3733-а, и).



Ил. 29. Осмогласник Сретению «Иже на херувимех», смена гласов обозначена киноварными буквами в нотной строчке // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3733-з, партия альта. Л. 10 об.–11

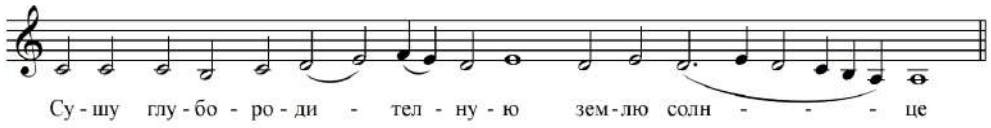
На хвалитех, «Слава и ныне», глас 2[18].
«Иже на руках старческих»
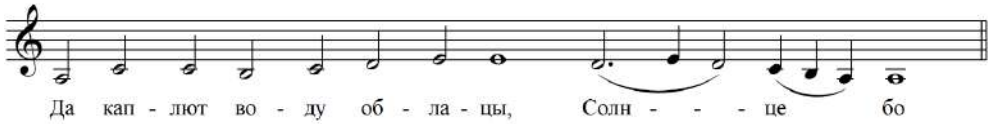


18 В современном издании указан глас 6.

Канон Сретению Господню, глас 3
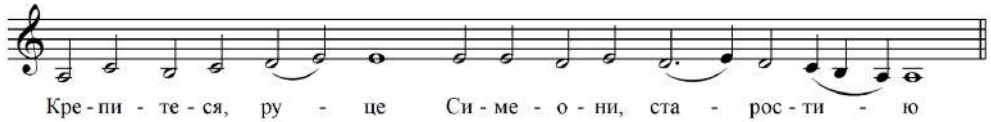
Песнь 1-я, ирмос «Сушу глубородительную землю»



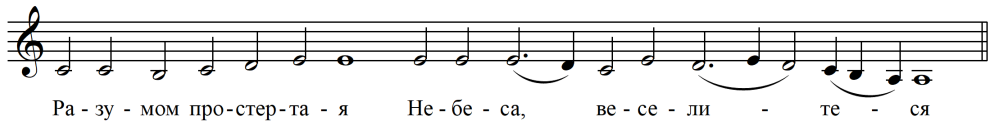
«Да каплют воду облацы», тропарь 1-й
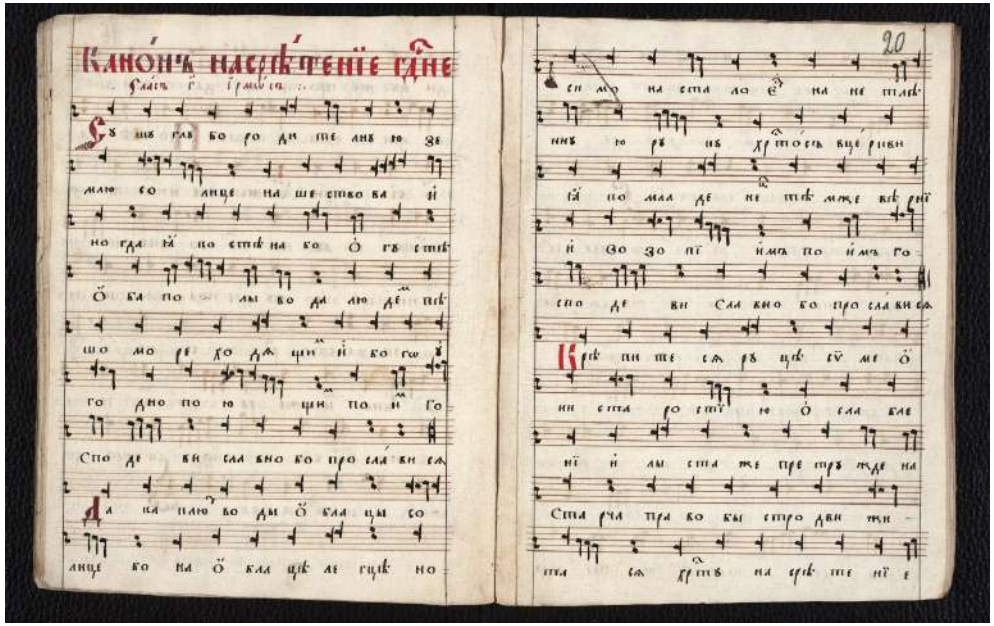


«Крепитеся, руце Симеони», тропарь 2-й
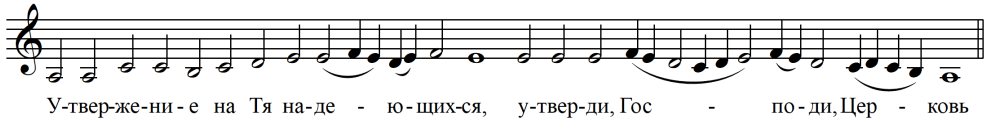


«Разумом простертая Небеса», тропарь 3-й
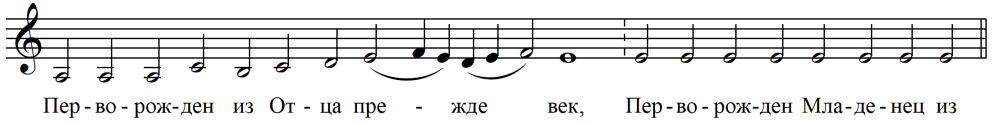




Ил. 30. Канон Сретению // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3733-о, партия баса. Л. 19 об.–20
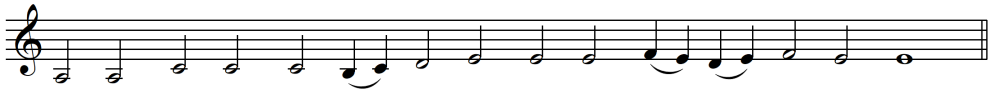
Песнь 3-я, ирмос «Утвержение на Тя надеющихся»
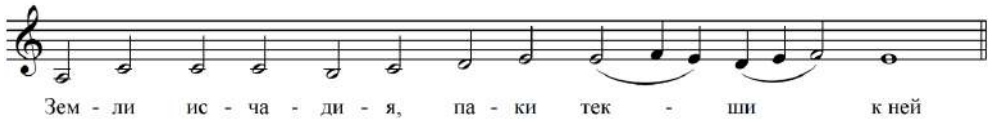


«Перворожден из Отца», тропарь 1-й
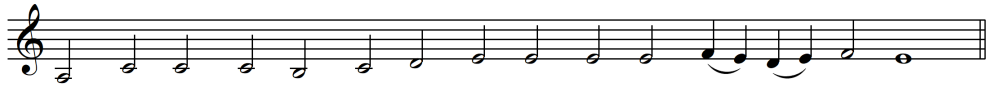


«Младоумна бывша», тропарь 2-й
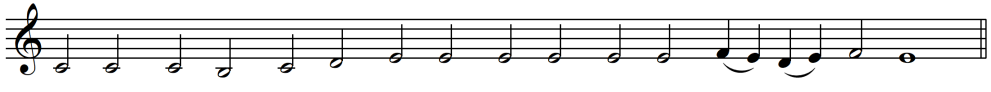


«Земли исчадия», тропарь 3-й
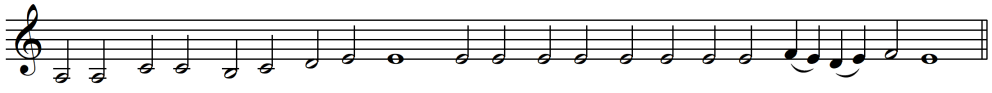


Песнь 4-я, ирмос «Покрыла есть Небеса»
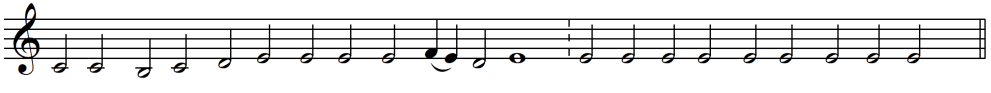


«Радуйся, Симеоне», тропарь 1-й
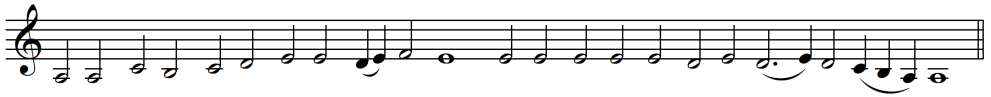


«На Него же уповал еси», тропарь 2-й
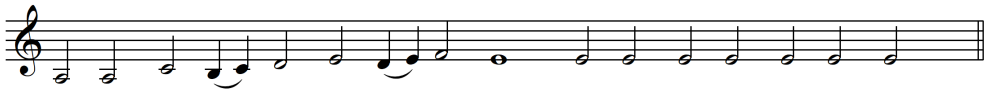


«Виде Симеон Слово», тропарь 3-й
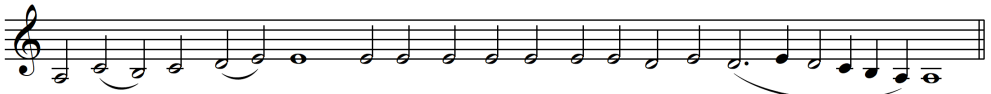


Песнь 5-я, ирмос «Яко виде Исаиа»



«Разумев Божественный старец», тропарь 1-й
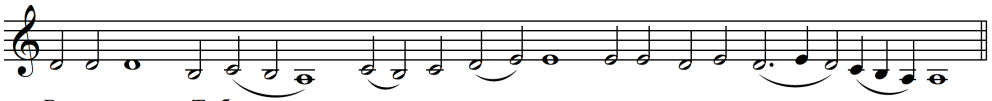


«Поклонся старец, и стопам», тропарь 2-й
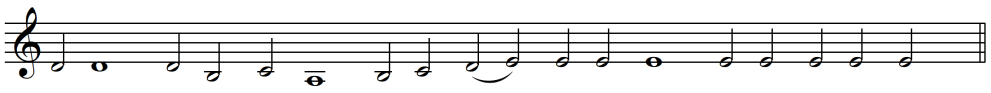


«Очищается Исаиа», тропарь 3-й
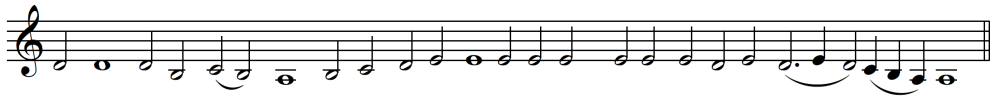


Песнь 6-я, ирмос «Возопи к Тебе, виде старец»
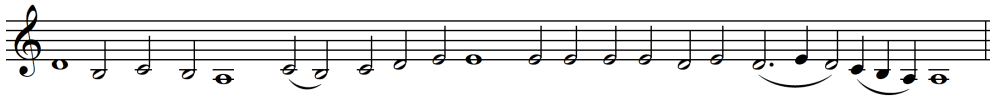


«Сиону Ты камень возложился», тропарь 1-й
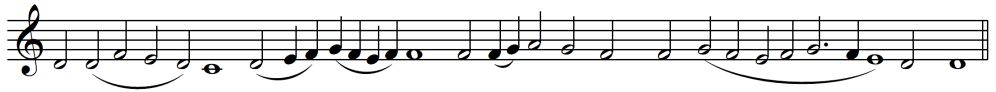


«Известно носяи начертание», тропарь 2-й
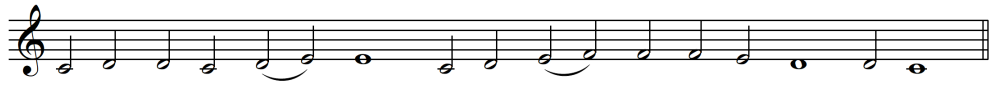


«Сыну Вышняго», тропарь 3-й
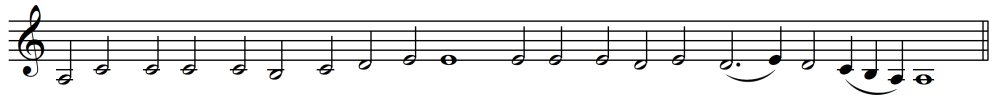


Кондак, глас 3. «Утробу Девичю»
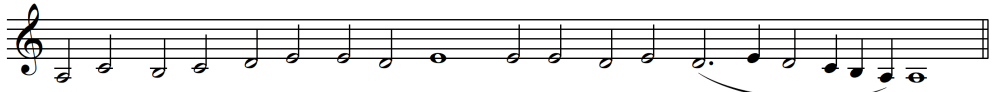


Кондак «ин роспев». «Утробу Девичю»
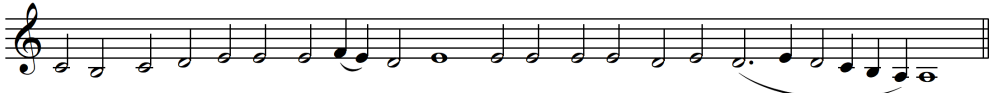


Песнь 7-я, ирмос «Тебе во огни»
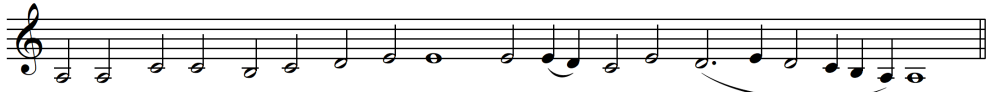


«Адаму показуя», тропарь 1-й
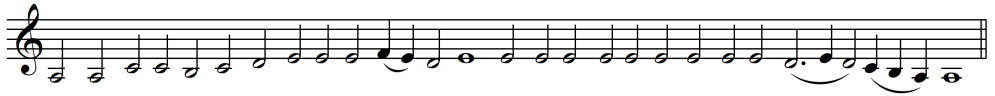


«Рода землена избавляяй», тропарь 2-й
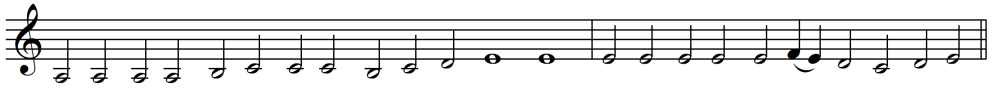


«И Твое сердце», тропарь 3-й
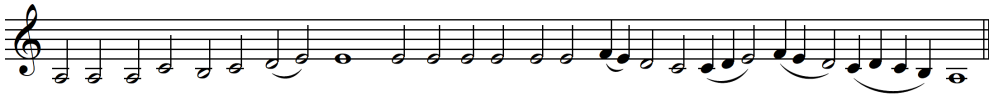


Песнь 8-я, ирмос «Нестерпимому огню»
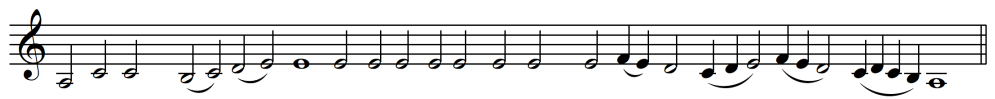


«Людие же Исраилевы», тропарь 1-й



«Се, Симеон вопияше», тропарь 2-й
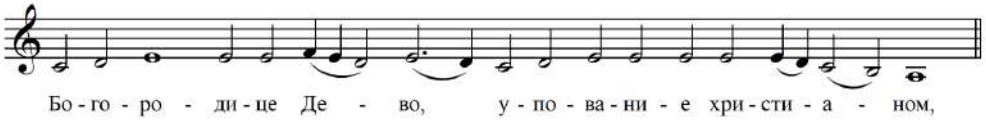


«Живот сый, Сей будет», тропарь 3-й
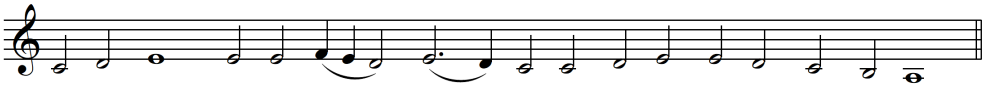


Припевы Сретению на 9-й песни канона, одноголосные
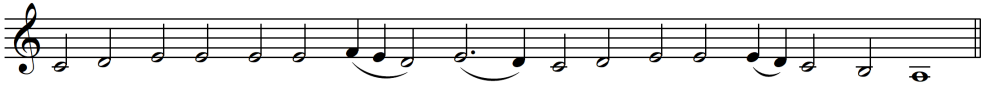
«Богородице Дево, упование христианом»



«Богородице Дево, миру благая помощнице»



«Богоносе Симеоне, прииди, подыми»



«Объемлет руками старец»
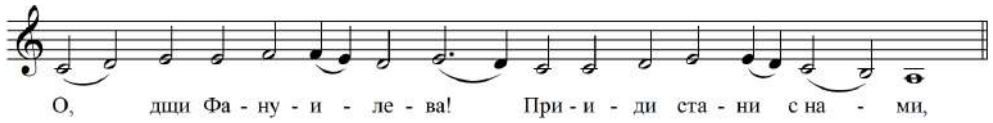


«Не старец Мене держит»
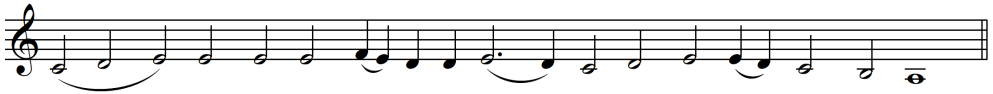


«Клеще таинственная»
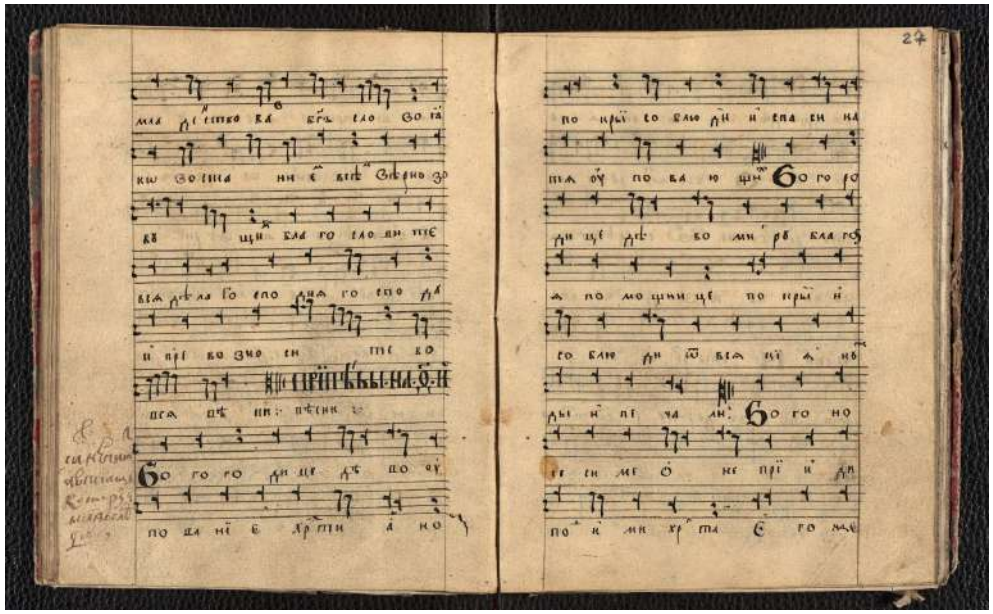


«О дщи Фануилева!»
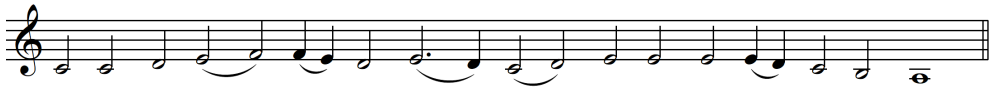


«Анна целомудренная»





Ил. 31. Начало одноголосных припевов Сретению на 9-й песни канона, на левом поле неразборчивая запись: «[…], а вписаны которые напоследи» //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3733-ж, партия тенора. Л. 26 об.–27
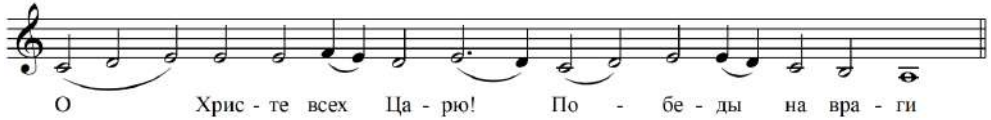
«Непостижимо есть содеянное»
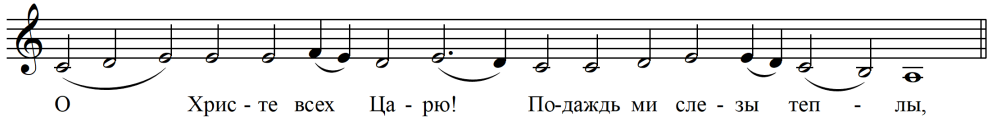


«Чистая Голубица»
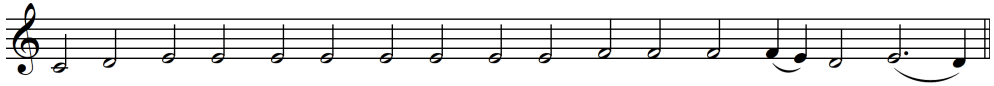


«О Христе, всех Царю! Победы»
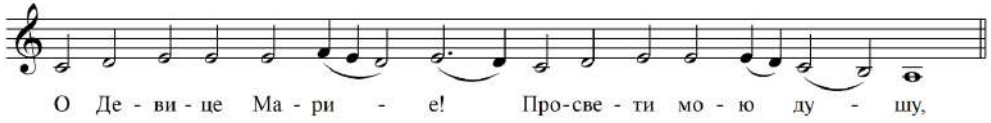


«О Христе, всех Царю! Подаждь»



«Трисиятельное и Триипостасное»
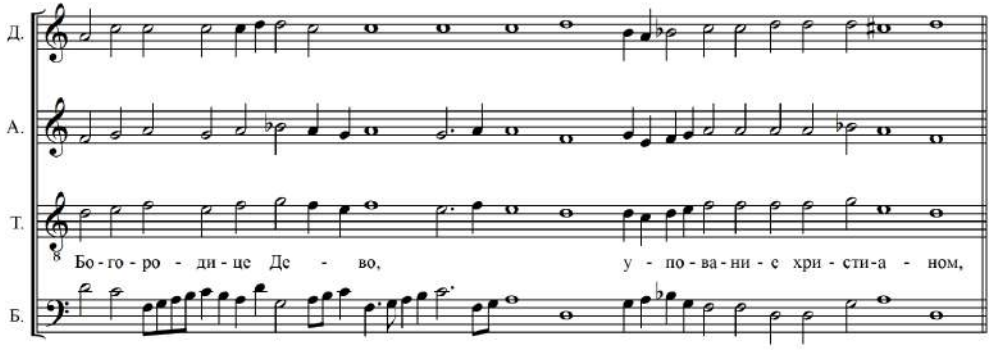


«О Девице Марие!»

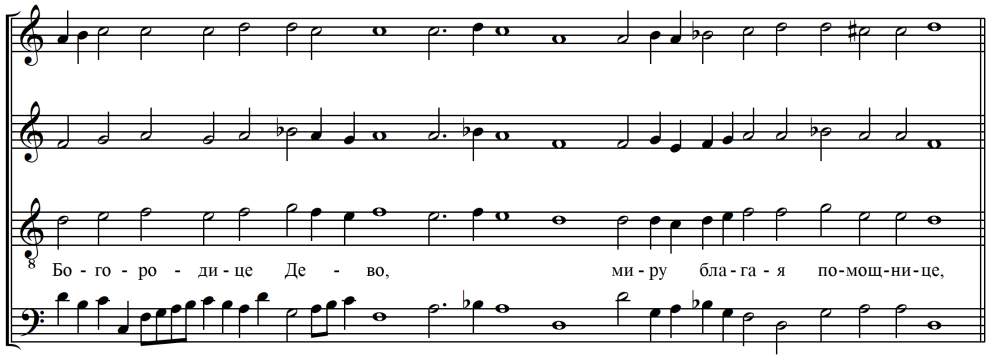


Припевы Сретению на 9-й песни канона, многоголосные
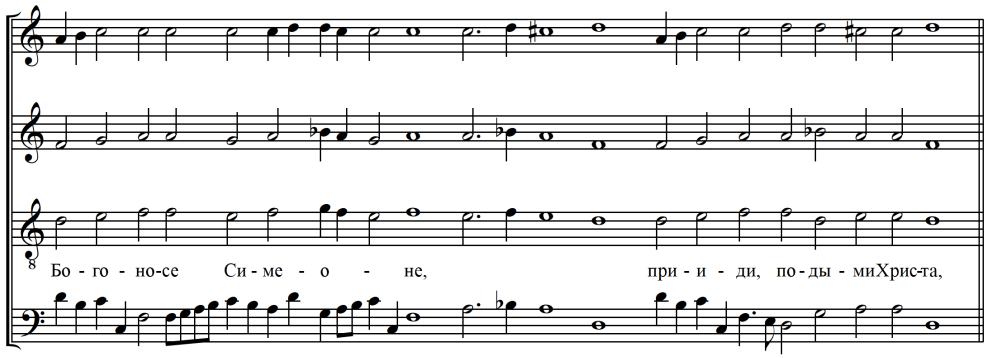
«Богородице Дево, упование христианом»
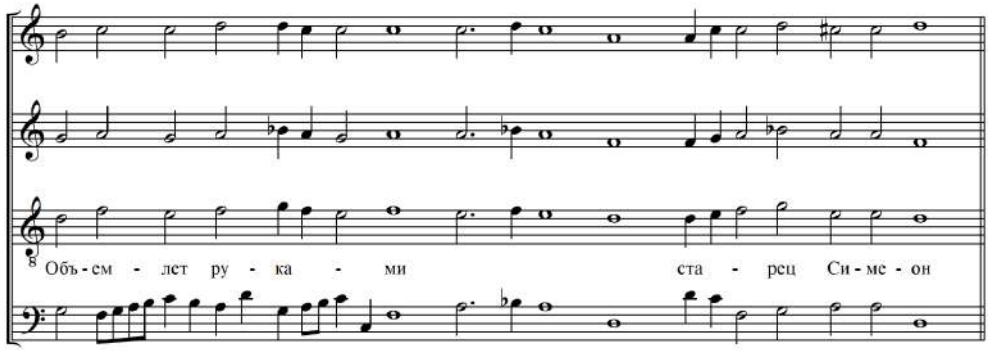


«Богородице Дево, миру благая помощнице»
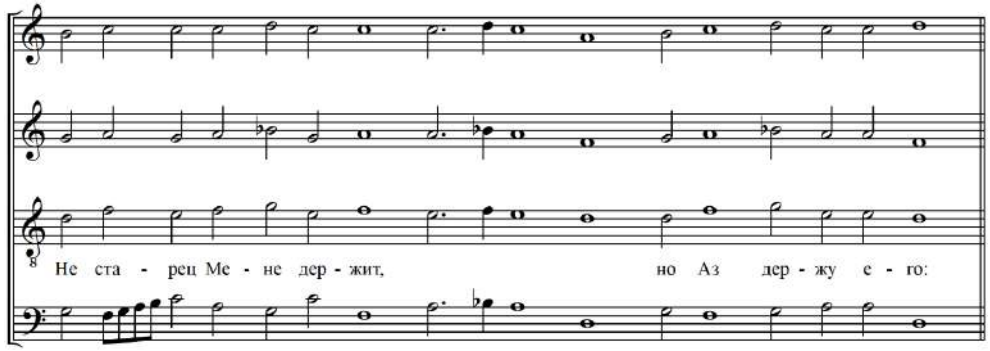


«Богоносе Симеоне»
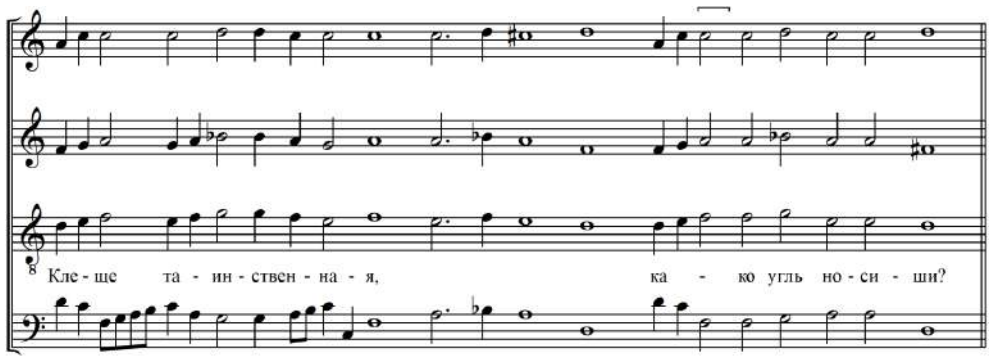


«Объемлет руками старец Симеон»



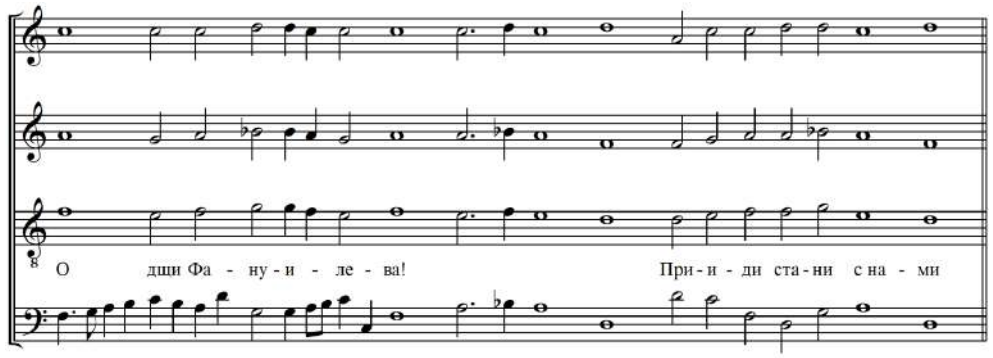
«Не старец Мене держит»



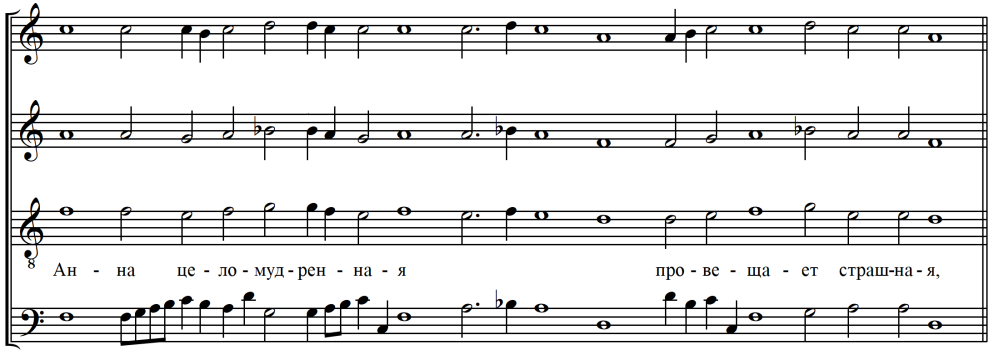
«Клеще таинственная». Выделенная в дисканте нота пропущена в рукописи



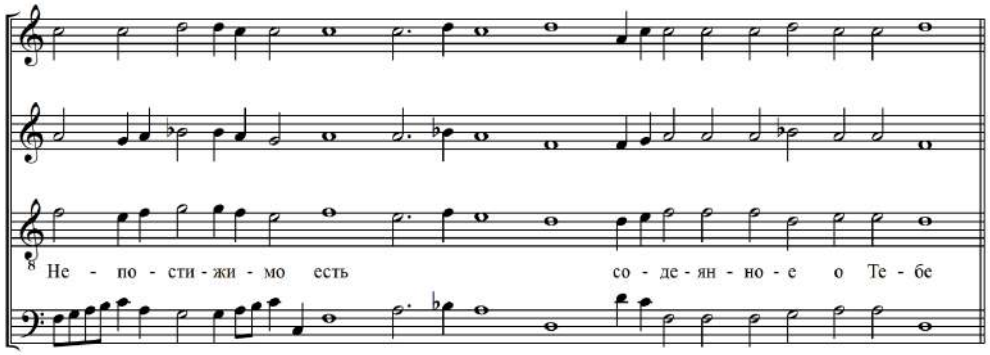
«О дщи Фануилева!»
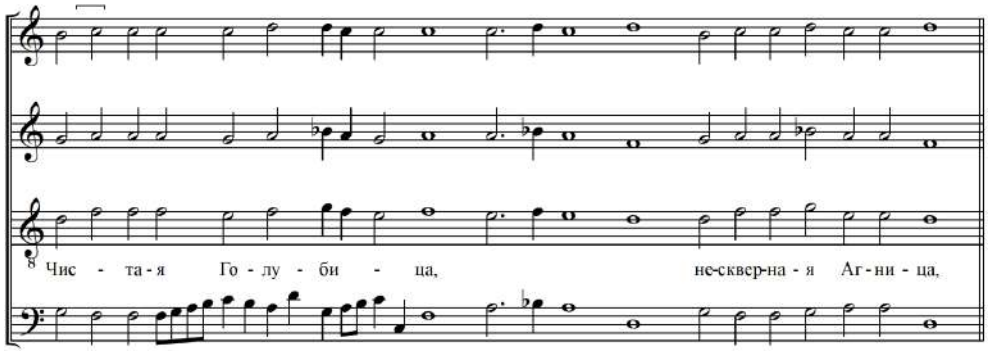


«Анна целомудренная»
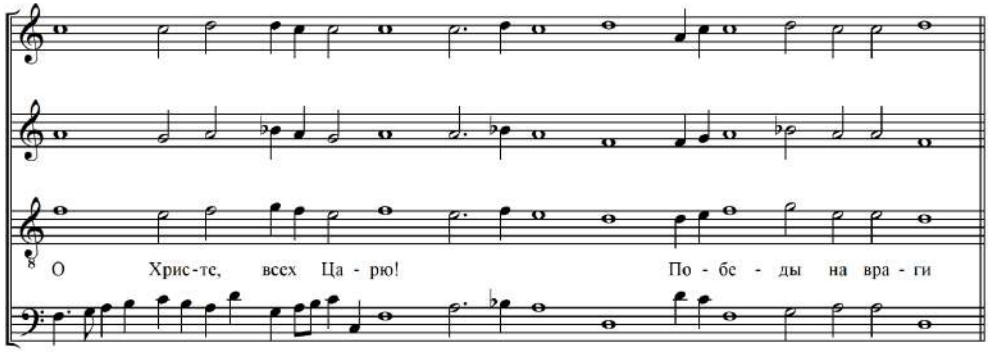


«Непостижимо есть»
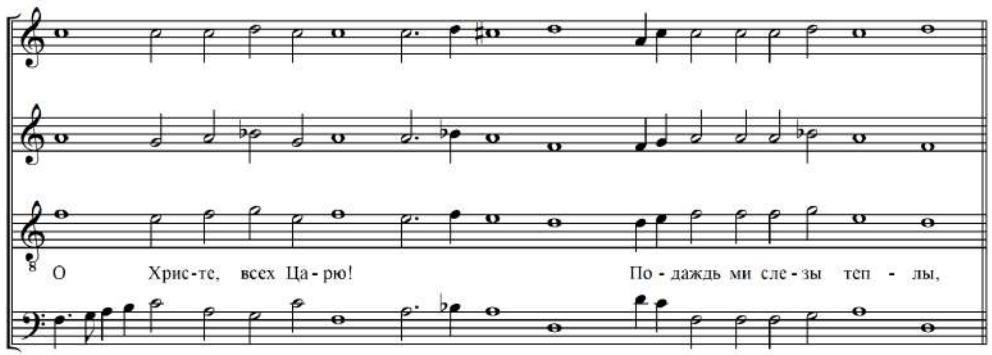


«Чистая Голубица». Выделенная в дисканте нота пропущена в рукописи
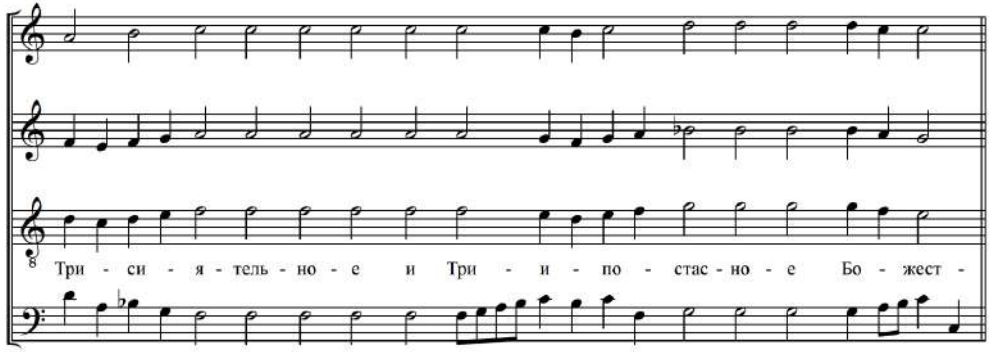


«О Христе, всех Царю! Победы»
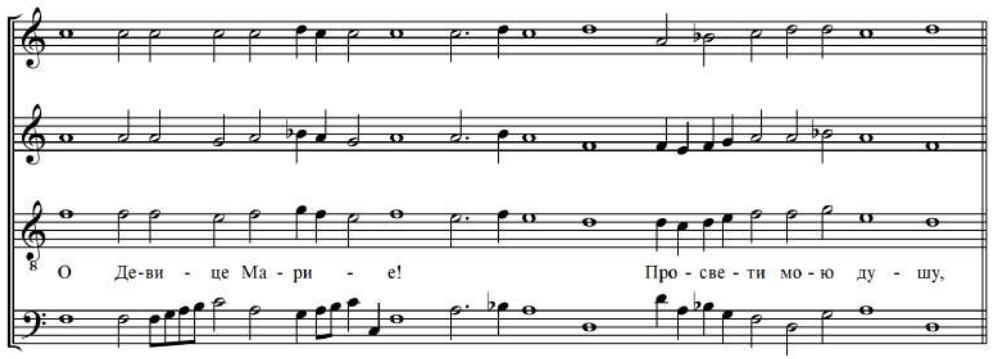


«О Христе, всех Царю! Подаждь ми слезы»

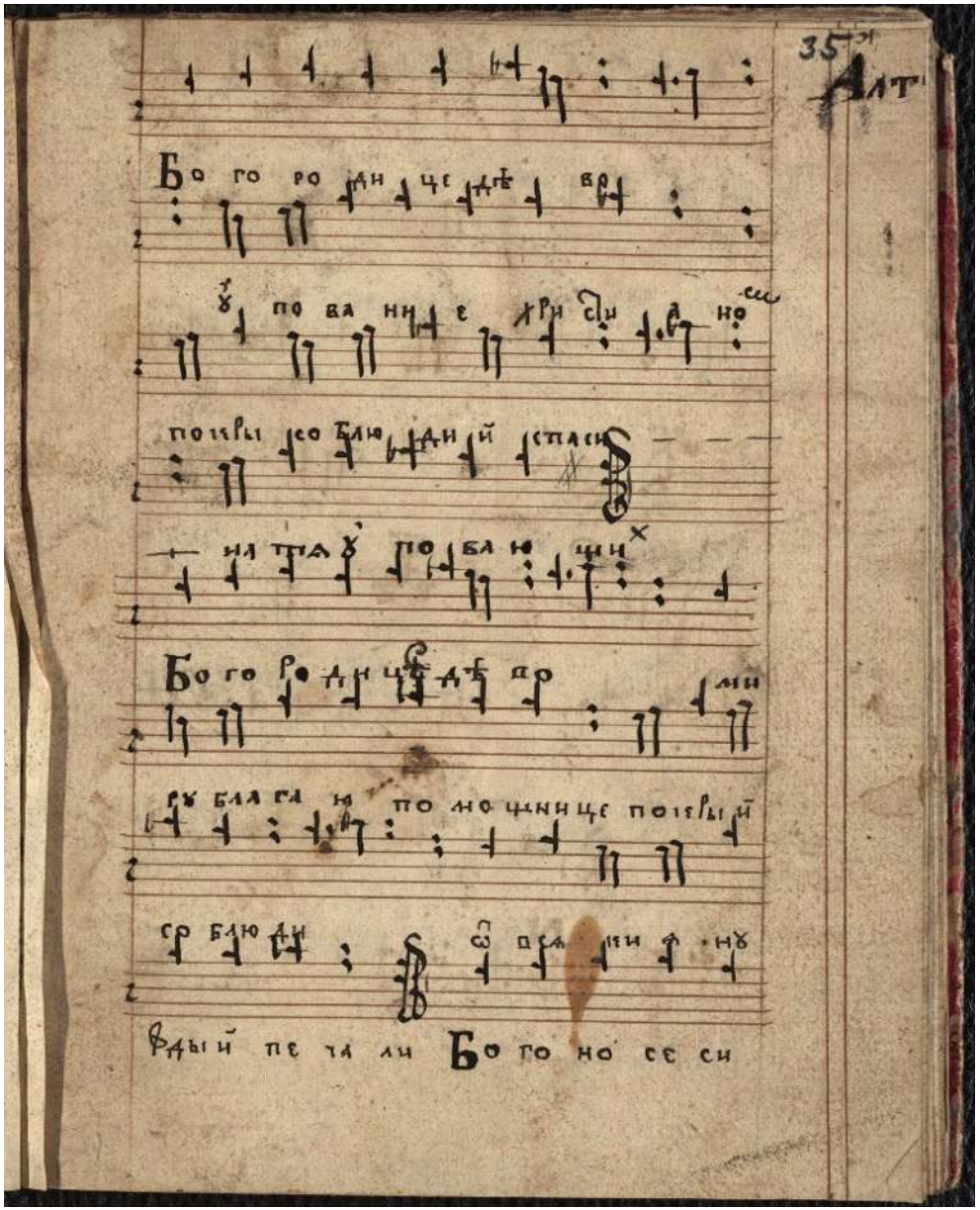


Троичен «Трисиятельное и триипостасное»
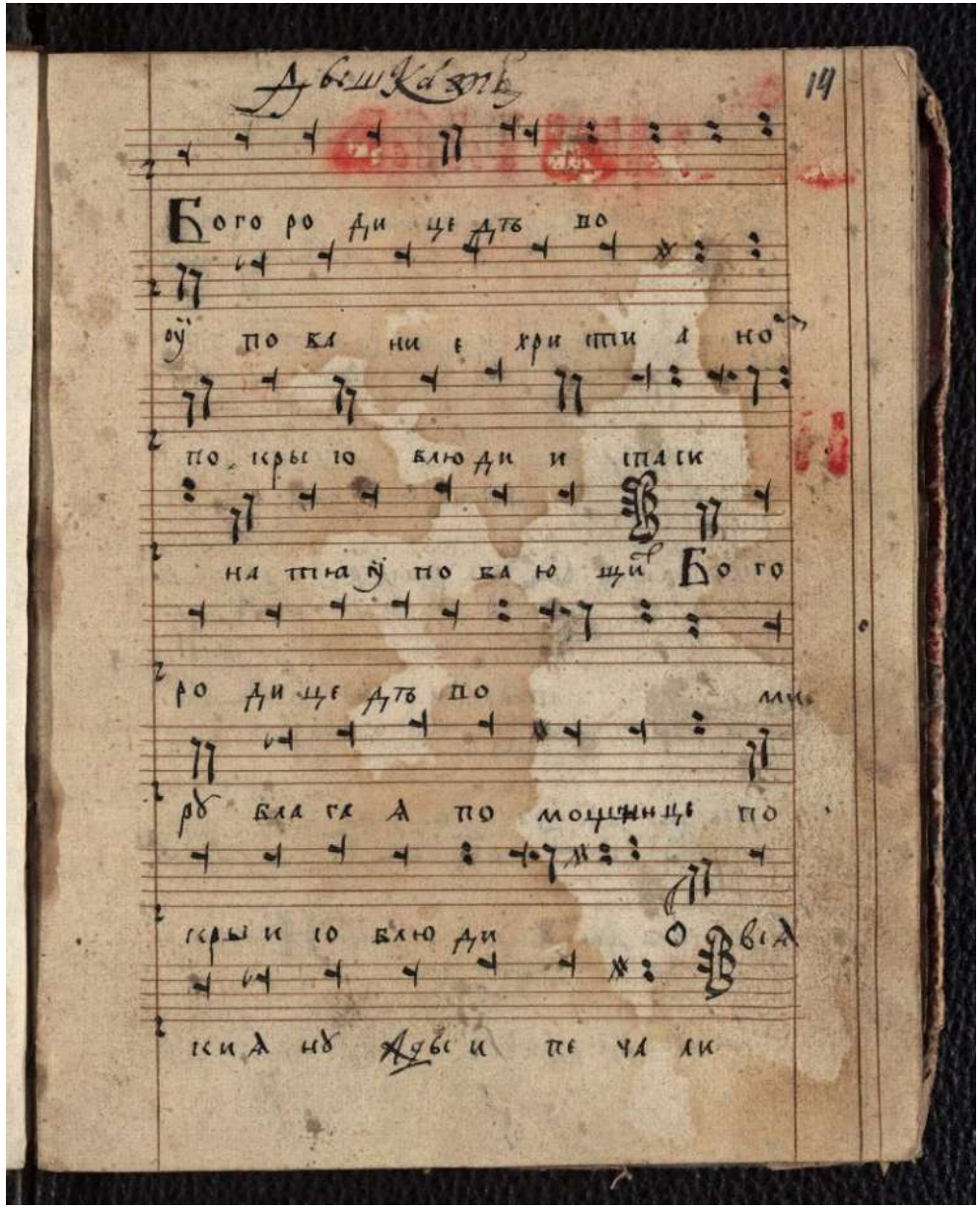


Богородичен «О Девице Марие!»
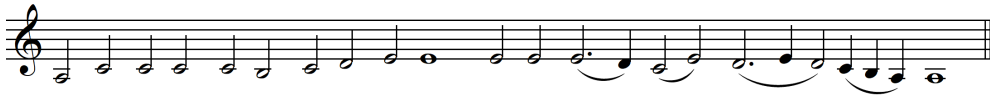




Ил. 32. Начало многоголосных припевов Сретению // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3733-з, партия альта. Л. 35
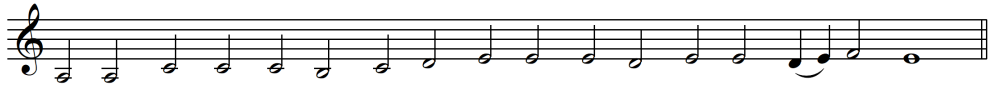


Ил. 33. Начало многоголосных припевов Сретению. В первых двух строчках выставлен по ошибке альтовый ключ, следует читать в дискантовом. На верхнем поле помета «дышкант». Лист со следами воды и размытой киновари //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3734, партия дисканта. Л. 14
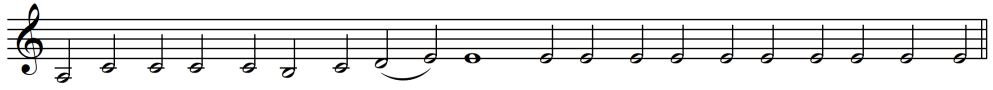
Песнь 9-я, ирмос «В законе сени и писании»
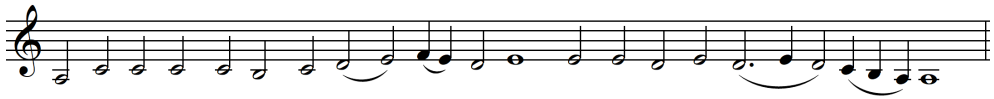


«Иже древним новорожденною», тропарь 1-й
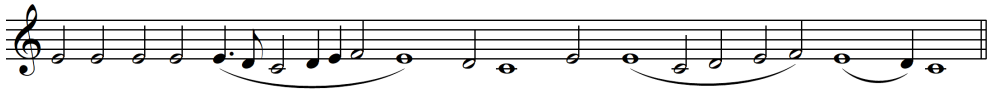


«Воздал ми еси», тропарь 2-й
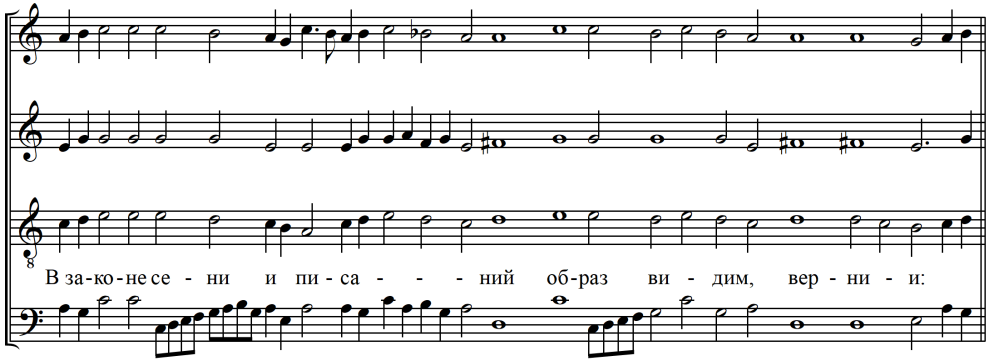


«Священнолепно исповедашеся», тропарь 3-й



Светилен «Духом во святилище»

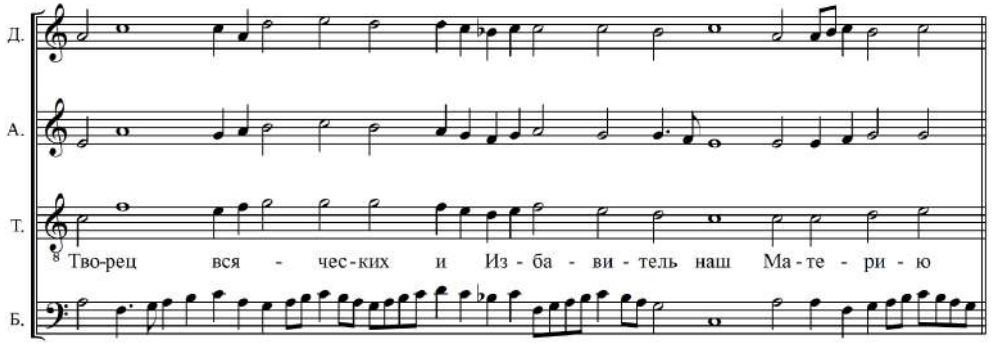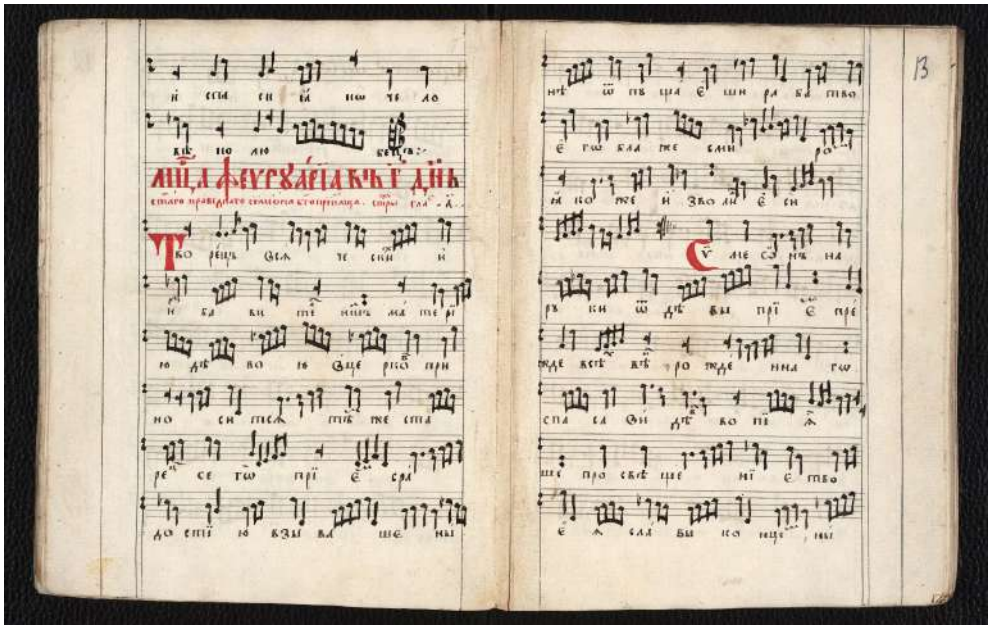


«В законе сени и писаний». Задостойник



Инципиты службы святым праведным Симеону Богоприимцу и Анне Пророчице (3 февраля)
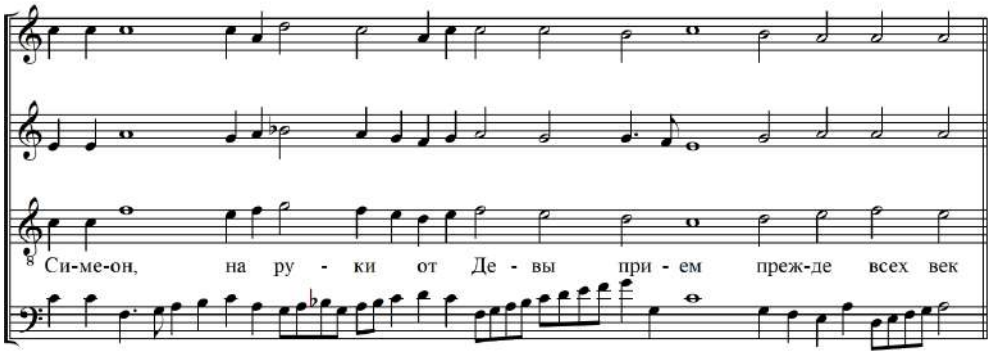
Стихиры праздника, на «Господи, воззвах», глас 1
«Творец всяческих»
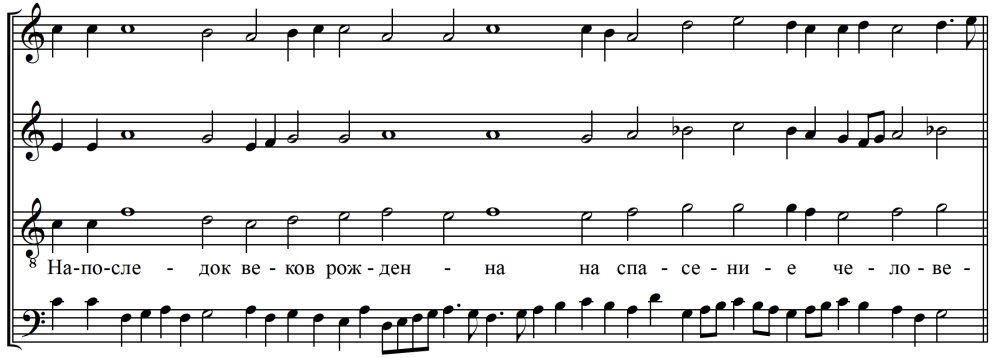




Ил. 34. Начало службы 3 февраля //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3733-о, партия баса. Л. 12 об.–13
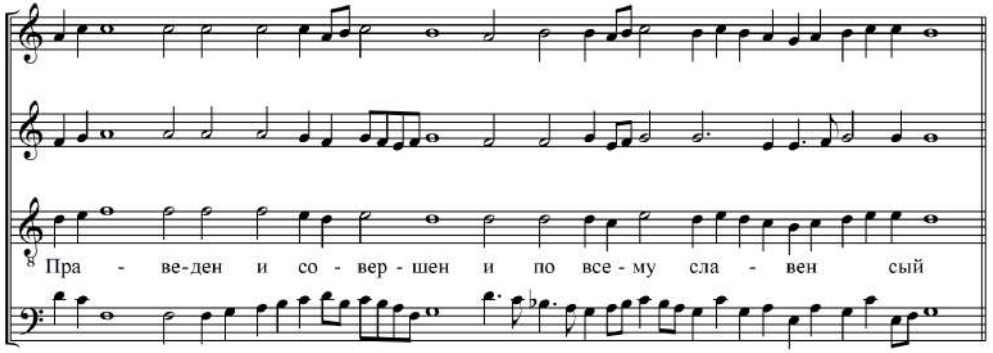
«Симеон, на руки от Девы»
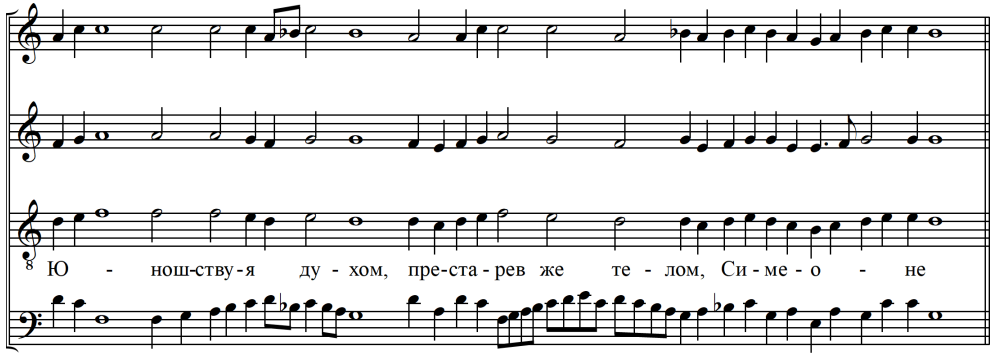


«Напоследок веков рожденна»



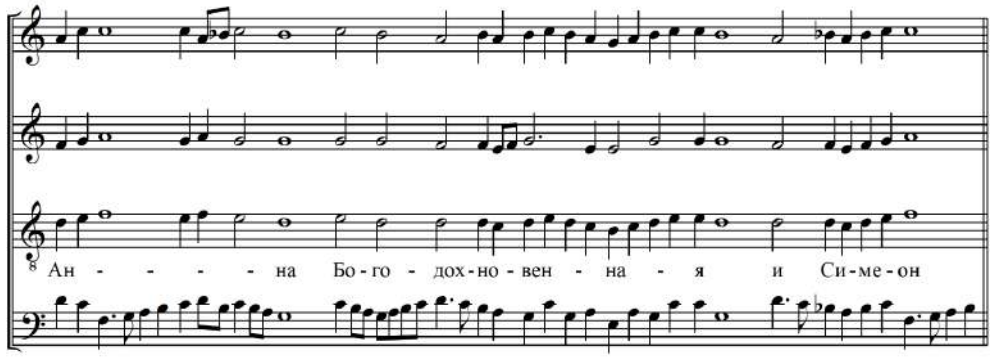
Иные стихиры, святым праведным Симеону Богоприимцу и Анне Пророчице, глас 4, подобен «Дал еси знамение»
«Праведен и совершен»
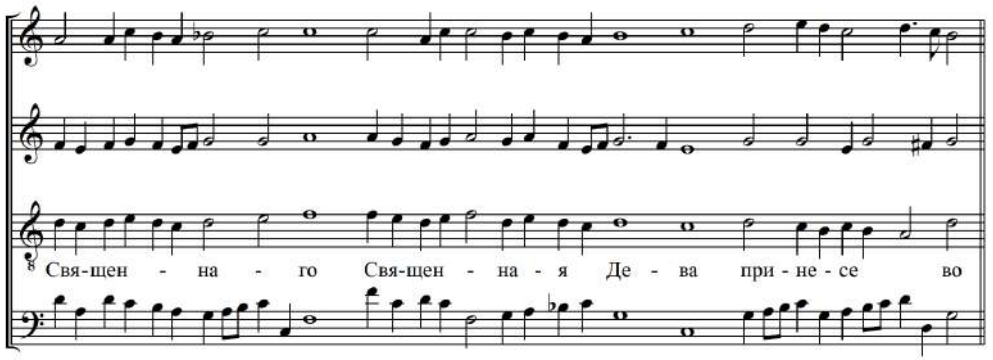


«Юношствуя духом»
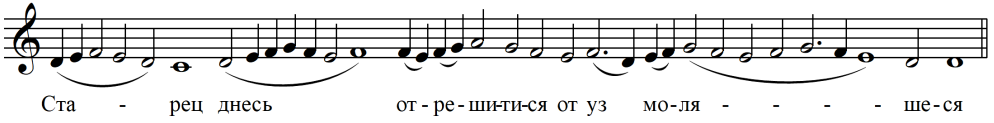


«Анна Богодохновенная»
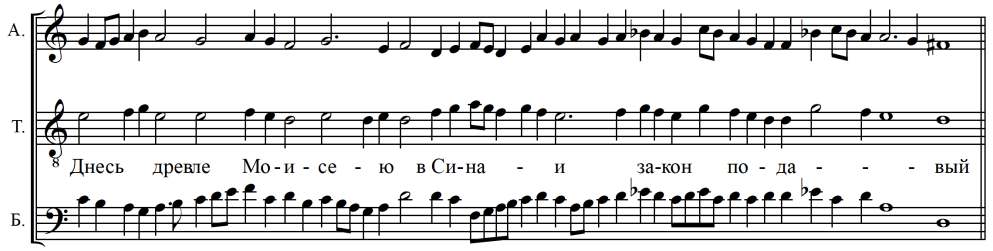


«Священнаго Священная Дева». На хвалитех, «Слава и ныне», глас 2



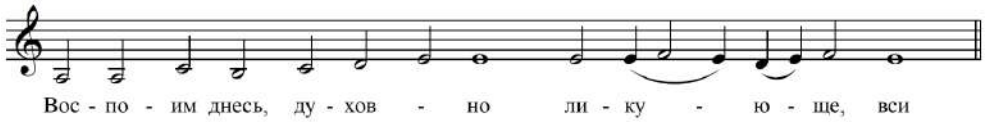
Кондак, глас 4. «Старец днесь отрешитися»
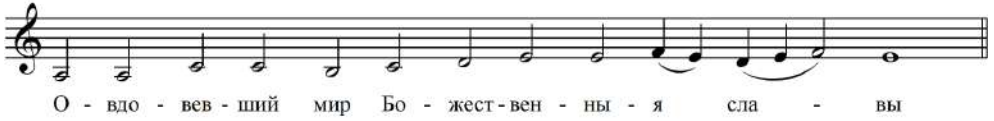


«Днесь древле Моисею». На стиховне, «Слава и ныне», глас 1
(партия дисканта отсутствует)



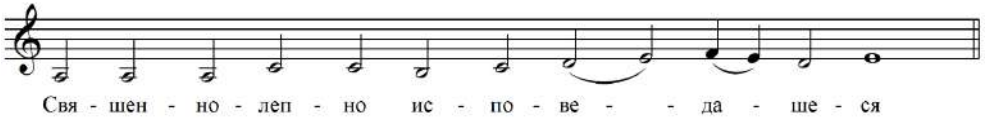
Блаженна на 3 февраля[19]
«Воспоим днесь»



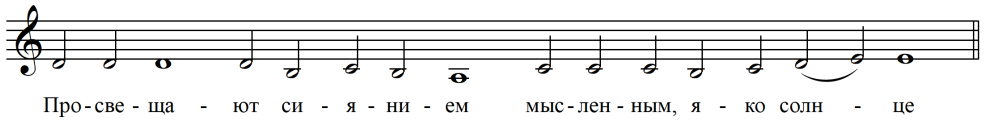
«Овдовевший мир»



«Священнолепно исповедашеся»



«Просвещают сиянием»



19 Блаженна скомпонована из тропарей канона святому праведному Симеону Богоприимцу на 3 февраля и Сретению 2 февраля. Содержит третий тропарь 5-й песни канона Симеону «Воспоим днесь», первый тропарь 8-й песни «Овдовевший мир», третий тропарь 9-й песни «Просвещают сиянием мысленным», и из канона Сретению — третий тропарь 9-й песни «Священнолепно исповедашеся».

Таблица 1. Песнопения служб на 3–6 января.

РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731, 3731 а-з, 3732, 3749

Номер рукописи Название песнопения	3731	3731-а	3731-б	3731-в	3731-г	3731-д	3731-е	3731-ж	3731-з	3732	3749
Ирмосы канона-трипеснца на повечерии 3 января, глас 6											
Песнь 5-я, ирмос [1] «К Тебе утренюю»		25	23	23		23	14 об.		25		37
Песнь 8-я, ирмос [2] «Столпу злобы»		25 об.	23	23		23	15		25		37 об.
Песнь 9-я, ирмос [3] «Честнейшую херувим»		26	23 об.	23 об.		23 об.	15 об.		25 об.		38
Ирмосы канона на повечерии 4 января, глас 6											
Песнь 1-я, ирмос [4] «Сеченное сечется»		26	24	24		24	15 об.		26		38 об.
Песнь 3-я, ирмос [5] «Господь сый всех»		27	24 об.	24 об.		24 об.	16		26 об.		39
Песнь 4-я, ирмос [6] «Провидя пророк»		27 об.	25	25		25	16 об.		27		39 об.
Песнь 5-я, ирмос [7] «Союзом боязни»		27 об.	25	25 об.		25	17		27		40
Песнь 6-я, ирмос [8] «Бездна последняя»		28	25 об.	25 об.		25 об.	17		27 об.		40 об.
Песнь 7-я, ирмос [9] «Отроцы в Вавилоне»		28 об.	26	26		26	17 об.		28		40 об.

1 «М(е)с(я)ца Иануария в Г̃ день Трипеснец на павечерии /повечерии, глас S̃, песнь Ẽ, ирмос»; 3731-е: «М(е)с(я)ца иануария в Г̃ день на повечерии трипеснец глас S̃ песнь Ẽ ирмос».
2 «Песнь Ѝ».
3 «Песнь Ѳ».
4 «В Д̃ де(нь) на повечерии канон глас S̃. Песнь Ã. Ирмос»; «В Д̃ де(нь) канон на повечерии глас S̃. Песнь Ã. Ирмос»; 3731-б, д, з: «В Д̃ д(е)нь канон, глас S̃, песнь Ã»; 3731-в: «В Д̃ де(нь) На повечерии, Глас S̃, песнь Ã, Ирмос»; 3731-е: «В Д̃ день канон Глас S̃, песнь Ã, ирмос».
5 «Песнь Г̃. Ирмос»; 3731-в, е: «Песнь Г̃».
6 «Песнь Д̃».
7 «Песнь Ẽ».
8 «Песнь S̃».
9 «Песнь З̃».

Номер рукописи / *Название песнопения*	*3731*	*3731-а*	*3731-б*	*3731-в*	*3731-г*	*3731-д*	*3731-е*	*3731-ж*	*3731-з*	*3732*	*3749*
Песнь 8-я, ирмос [10] «За законы отеческия»		28 об.	26	26		26	17 об.		28		41
Песнь 9-я, ирмос [11] «Странствия Владычня»		29	27	27		27	18		29		41 об.
Ирмосы канона на повечерии 5 января, глас 6											
Песнь 1-я, ирмос [12] «Волною морскою»		29 об.	27	27		27	18 об.		29		42
Песнь 3-я, ирмос [13] «Тебе на водах»		30	27 об.	27 об.		27 об.	19		29 об.		42 об.
Песнь 4-я, ирмос [14] «Еже ко крещению»		30 об.	28	28		28	19		30		43
Песнь 5-я, ирмос [15] «Богоявления Твоего»		30 об.	28	28		28	19 об.		30		43 об.
Песнь 6-я, ирмос [16] «Ят бысть, но не удержан»		31	28 об.	28 об.		28 об.	20		30 об.		44
Песнь 7-я, ирмос [17] «Неизреченное чудо»		31 об.	29	29		29	20 об.		31		44 об.
Песнь 8-я, ирмос [18] «Ужаснися бояйся небо»		32	29 об.	29 об.		29 об.	20 об.		31 об.		44 об.
Песнь 9-я, ирмос [19] «Не рыдайте всуе отчаяния»		32 об.	30	30		30	21		32		45

[10] «Песнь Й».
[11] «Песнь Ѳ».
[12] «В Ѣ де[нь] на павечерии/ повечерии канон глас Ѕ песнь Ā ирмос»», «В Ѣ де[нь] канон на повечерии глас Ѕ песнь Ā ирмос»; 3731-б: «В Ѣ д(е)нь на повечерии канон Глас Ѕ, песнь Ā»; 3731-в: «В Ѣ де(нь) На повечерии песнь Ā»; 3731-е: «В Ѣ день на павечерии, канон Глас Ѕ, песнь Ā».
[13] «Песнь Ґ».
[14] «Песнь Д̄».
[15] «Песнь Ѣ».
[16] «Песнь Ѕ̄».
[17] «Песнь З̄». В 3731-б ошибочно указано «песнь Й».
[18] «Песнь Й».
[19] «Песнь Ѳ».

Песнопения (многоголосные) служб в Сочельник 5 января и на Богоявление Господне 6 января.
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731, 3731 а–з, 3732, ГИМ. Син. певч. № 1306 /1.

	3731	*3731-а*	*3731-б*	*3731-в*	*3731-г*	*3731-д*	*3731-е*	*3731-ж*	*3731-з*	*3732*	*Син.П. 1306/ 1*
Часы Царские в навечерие Богоявления											
Час 1-й. Тропарь 1-й, глас 8 [20] «Днесь вод освящается»	22	34	31	31	16	31	22	45	33	12	2 об.
Тропарь 2-й, глас 8 [21] «Яко человек на реку»	22	34	31 об.	31	16	31 об.	22 об.	45 об.	33	12 об.	3
Тропарь 3-й, «Слава, глас 8 [22] «Ко гласу вопиющаго»	22 об.	34 об.	32	32	16 об.	32	23	46	33 об.	13	4
Час 3-й. Тропарь 1-й, глас 8 [23] «Предотечи и Крестителя»	23	36	33 об.	33	17	33	24	47 об.	34 об.	14	5 об.
Тропарь 2-й, глас 4 [24] «Тройца Бог наш»	24	36 об.	35	34	18	34 об.	24 об.	49	35 об.	15	7
Тропарь 3-й, «Слава», глас 5 [25] «Грядый с плотию»	24	37 об.	35 об.	34 об.	18	35	25 об.	49 об.	36	15 об.	8

[20] «Последование часов певаемых в навечерии с(вя)тых Б(о)гоявлений. Тропари по Ѣ-ж(ды), глас Й. Час Ā-й», «В навечери Б[о]гоявления г(о)с(по)дня часы ц(а)рския, тропари по Ѣ-жды, гласъ Й. Час Ā»; 3731, 3731-г, з: «Часы ц(а)рьския Б(о)гоявлению г(о)с(по)дню. Час Ā. тропарь Гласъ Й»; 3731-б, ж: «Последование часов певаемых в навечерии просвещения. Тропари по Ѣ-ж(ды). Глас Й. Час Ā-й»; 3731-в, е: «Последование часов певаемых (певаемым) в навечерии (в навечери) Просвещения, Тропари сия поем во глас осмый»; Син. певч. 1306/ 1: «Час Ā тропари по Ѣ-ж(ды). Тропарь Гласъ Й».
[21] «Стих сего ради помяну Тя. Глас Й»; 3731-в, е: «сего ради помянух тя, и другая страна тойже троп(арь) без стиха»; 3732: «Стих Видеша тя воды Боже».
[22] «Стих видеша Тя воды Боже. Слава, глас тойже»; 3731-ж: «Стих видеша Тя воды Боже. Слава, глас Й»; 3732: «Слава, глас тойже».
[23] «Час Ґ, тропари гласъ Й»; 3731: на поле, неразборчивый заголовок; 3731-в, е, 3732: «Час третий Тропар(ь) Глас Й»; 3731-з: «Час Ґ глас Й».
[24] «Стих сего ради помянух тя. Глас Д̄»; 3731-в, е: «И паки тойже тропар(ь), стих сего ради помянух тя»; 3731-ж, 3732: «Стих сего ради помянух тя».
[25] «Слава, глас Ѣ»; 3731: без заголовка, без стиха; 3731-е: «стих видеша тя воды Б(о)же. Слава Глас Ѣ».

	3731	*3731-а*	*3731-б*	*3731-в*	*3731-г*	*3731-д*	*3731-е*	*3731-ж*	*3731-з*	*3732*	*Син.П. 1306/ 1*
Час 6-й. Тропарь (стихира) 1-й, глас 8 [26] «Тако глаголет Господь»	24 об.	38	36 об.	35 об.	18об.	36	26	50 об.	37	16 об.	9 об.
Тропарь 2-й, глас 6 [27] «Днесь псаломское пророчество»	25 об.	39	38	36 об.	19об.	37 об.	27 об.	52	38	17 об.	11 об.
Тропарь 3-й, «Слава», глас 5 [28] «Что возвращаеши твоя воды»	26	39 об.	39	37 об.	20	38 об.	28	53	38 об.	18 об.	12 об.
Час 9-й. Тропарь 1-й, глас 7 [29] «Ужас бе видети»	26 об.	41	40 об.	39	20об.	40	29	54 об.	39 об.	19 об.	14 об.
Тропарь 2-й, глас 2 [30] «Егда к себе грядуща»	27	41	41	39 об.	21	40 об.	30	55	40	20	15 об.
Тропарь (стихира) 3-й, «Слава», глас 5 [31] «Руку твою прикоснувшуюся»	28	42 об.	42 об.	41	22	42	31	56 об.	41 об.	21 об.	18

[26] «Час S̃. Ст(и)х(и)ра Гласъ Ѝ», «Час S̃ тропари глас Ѝ»; 3731-в, е: «И н(ы)не паки Тойже. Час S̃ Тропарь Глас Ѝ»; 3731, 3731-з: «Час S̃»; 3732: «Час S̃ тропар(ь) глас Ѝ».

[27] «Стих сего ради помянух тя. Глас S̃»; 3731: без заголовка и без стиха; 3731-ж, з: только стих, без указания гласа; 3732: «Сего ради Помянух тя. Тропар(ь) Глас S̃».

[28] «Слава, глас Ẽ»; 3731-в, е: «Стих Видеша тя воды Б(о)же, и паки тоиже слава Глас Ẽ»; С. П. 1306/1: «Слава глас пятый».

[29] «Час θ̃ тропари глас З̃»; 3731-в, е: Час θ̃ Тропар(ь) Глас Ѝ»; 3731, 3731-з: «Час θ̃»; 3732: «Час θ̃ тропарь глас З̃».

[30] «Стих сего ради помяну тя. Глас B̃»; 3731-в, е: «таже глас B̃, сего ради помянух тя»; 3731-з: без указания гласа; 3732: «Глас B̃».

[31] «Слава, гласъ Ẽ».

	3731	*3731-а*	*3731-б*	*3731-в*	*3731-г*	*3731-д*	*3731-е*	*3731-ж*	*3731-з*	*3732*	*Син.П. 1306/ 1*
Стихиры на освящение воды											
На освящение воды стихира 1-я, глас 8 [32] «Глас Господень»	29	43 об.	44	42 об.	23	43 об.	32 об.	58	42 об.	23	20
После освящения воды, «Слава и ныне», глас 6 [33] «Воспоим вернии»	29	44	44 об.	42 об.	23	44	33	58 об.	43	23	20 об.
Стихиры на Богоявление Господне											
На «Господи, воззвах» стихиры, глас 2 [34] «Просветителя нашего»	30	46	46	44	24	45	33 об.	60	44	24	21 об.
«Избавителю нашему»	30 об.	46 об.	46 об.	44 об.	24 об.	45 об.	34 об.	60 об.	44 об.	25	22 об.
«Иорданския струи»	30 об.	47	47	45	24 об.	46	35	61 об.	45	25 об.	23 об.
«Спасти хотя заблудшаго»	31	47 об.	48	46	25	47	35 об.	62	45 об.	26	24 об.
«Слава и ныне», глас 2 [35] «Преклонил еси главу» [36]	31 об.	47 об.	48 об.	46 об.	25 об.	47 об.	36 об.	62 об.	46	26 об.	25 об.
«Ин роспев» [37] «Преклонил еси главу»	31 об.	48	49	47	25 об.	48	36 об.	63	46 об.	27	26

[32] 3731, 3731-г: «Ст(и)х(и)ры Водны гласъ Ѝ»; 3731-а: «Глас Ѝ. Ст(и)х(и)ры водныя»; 3731-б: «На ос(вя)щение вод ст(и)х(и)ры глас осмыи»; 3731-в, е: «На осв(я)щении вод(ы) ст(и)х(и)ры (стихеры) глас Ѝ»; 3731-д: «На ос(вя)щение воды Глас Ѝ»; 3731-ж: «На ос(вя)щение водъ ст(и)х(и)ры Глас Ѝ»; 3731-з, 3732: «Ст(и)х(и)ры водныя. Глас Ѝ».

[33] «По ос(вя)щении воды. Слава и н(ы)не, глас S̃»; 3731-б, в, ж: «Слава и н(ы)не глас S̃»; 3731-е: «Слава и н(ы)не Глас Ѝ» (ошибочно).

[34] 3731-д: «М(еся)ца иануариа в S̃ д(е)нь с(вя)тое Б(о)гоявление Г(о)с(по)да И сп(а)са н(а)шего Иис(ус)а Хр(и)ста, на велицей Вечерни ст(и)х(и)ры Глас B̃», 3731-а: «М(е)с(я)ца иануариа в S̃ день, Б(о)гоявлению Г(о)с(по)дню, На Г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры Гла(с) B̃»; 3731-б, в, д: «М(е)с(я)ца иануариа/ яннуария в S̃ д(е)нь с(вя)тое б(о)гоявление г(о)с(по)да б(о)га и сп(а)са н(а)шего иис(ус)а хр(и)ста, на велицей вечерни ст(и)х(и)ры глас B̃»; 3731-е: «Стихеры Б(о)гоявлению»; 3731-ж: «На г(о)с(по)ди воззвах ст(и)х(и)ры глас B̃»; 3732: «М(е)ца иануариа в S̃ день с(вя)тое б(о)гоявление Г(оспо)да Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. На г(оспо)ди воззвах ст(ихи)ры глас B̃»; С.П. 1306/ 1: «НА ВЕЛИЦЕЙ ВЕЧЕРНИ НА Г(О)С(ПО)ДИ /воз(з)вахъ поставимъ стиховъ Ѝ. / стихиры самогласны. Гласъ B̃. / Иоанна монаха»».

[35] «Сл(а)ва и н(ы)не глас B̃», «Слава и ныне, глас тоиже».

[36] 3731-е: вариант написания инципита «Приклонил еси главу».

[37] 3731-в: «Ин Роспев/ (на следующем листе) Глас B̃»; С.П. 1306/1: «Большой роспевъ».

	3731	3731-а	3731-б	3731-в	3731-г	3731-д	3731-е	3731-ж	3731-з	3732	Син.П. 1306/1
На литии стихира 1-я, глас 4 [38] «Одеваяйся светом»	32	48 об.	49 об.	47 об.	26	48 об.	37 об.	64	47	27 об.	27
На литии, «Слава», глас 8 [39] «Господи, исполнити хотя»	32 об.	49	50	48	26 об.	49 об.	38	64 об.	48	28 об.	32 об.
«И ныне», глас 8 [40] «Днесь тварь просвещается»	33	49 об.	51	49	27	51	38 об.	65 об.	48 об.	29	33
На стиховне стихира 1-я, глас 2 [41] «Во Иорданстей реце»	34	50 об.	53	50 об.	28	52 об.	40 об.	67	50	31	36
«Слава и ныне», глас 6 [42] «Еже от Девы Солнце»	34 об.	51	53 об.	51	28 об.	53 об.	41 об.	68	50 об.	31 об.	39 об.
По 50-м псалме стихира, глас 6 [43] «Бог Слово явися»	35	51 об.	54	51 об.	29	54	42	68 об.	51	32	41
На хвалитех, «Слава», глас 6 [44] «Водами Иорданскими»	35 об.	52	55	52 об.	29 об.	55	43	69 об.	52	32 об.	48
«И ныне», глас 2 [45] «Днесь Христос на Иордан»	36	52 об.	55 об.	53	30	55 об.	43 об.	70	52 об.	33	49
«Инъ роспевъ» [46] «Днесь Христос на Иордан»	36 об.	53	56 об.	54	31	56 об.	44 об.		53 об.	34	50

[38] «На литии ст(и)х(и)ра, глас Д̃»; 3731-е: «На литии»; С.П. 1306/1: «На литии ст(и)х(и)ры гласъ Д̃».
[39] «Слава, глас Й»; 3732: «Слава Глас S̃» (ошибочно).
[40] «И ныне, глас тойже»; 3731-ж, 3732: «И н(ы)не Глас Й».
[41] «На стиховне ст(и)х(и)ра, глас В̃»; 3731-б, в, е: «на стих(овне) ст(и)х(и)ры Глас В̃»; 3731-з: «На стих(овне) ст(и)х(и)ра»; 3732: «На стих(овне) Ст(и)х(и)ра Глас В̃»; С.П. 1306/1: «На стих(овне) стихиры гласъ В̃ самогласны».
[42] «Слава и н(ы)не, глас S̃».
[43] «По Н̃-м псалме ст(и)х(и)ра, глас S̃»; 3731-г: «по Н̃-м псалме»; 3731-ж: «По Н̃ псал(ме) Ст(и)х(и)ра Глас S̃»; 3731-з: «По Н̃ псалме».
[44] «На хвал(итех), Слава, глас S̃».
[45] «И н(ы)не, глас В̃».
[46] 3731, 3731-д, з: без указания; С.П. 1306/1: «Ины(й) роспевъ».

Одноголосные песнопения в Сочельник и на Богоявление

РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3731, 3731 а-з, 3732

	3731	3731-а	3731-б	3731-в	3731-г	3731-д	3731-е	3731-ж	3731-з	3732
Тропарь в навечерие Богоявления, глас 4 [47] «Возвращашеся иногда»	18				57 об.	57 об.		13		
Кондак в навечерие Богоявления, глас 3 [48] «Во струях днесь»	18 об.				58	58 об.		13 об.		
Тропарь Богоявлению, глас 1 [49] «Во Иордане крещающуся»	19			55	58 об.			14	55	
Кондак Богоявлению, глас 4 [50] «Явился еси днесь вселенней»	19 об.			71 об.	59			14 об.	71 об.	
Второй вариант распева кондака [51] «Явился еси днесь вселенней»				72					72	
Седален по 1-й стихологии, глас 3 [52] «Явльшуся Тебе во Иордане»				55 об.					55 об.	
«Слава и ныне», глас 4. «Струи освятил еси»				56					56	
Седален по 2-й стихологии, глас 5 [53] «Иорданскими струями»				56 об.					56 об.	

[47] 3731-ж: «В навечерий Б(о)гоявления Г(о)с(по)дня Тропарь, Гласъ Д̃»; 3731-г: «В навечери тропар(ь) глас Д̃»; 3731-д: «тропарь».
[48] «Кондакъ гласъ Г̃».
[49] 3731-в, з: «На с(вя)тое Б(о)гоявление тропарь глас А̃»; 3731, 3731-ж: «На б(о)гоявление Г(о)с(по)дне тропарь глас А̃»; 3731-г: «Тропарь глас А̃».
[50] «Кондак, глас Г̃»; 3731, 3731-ж: «кондакъ глас Д̃»; 3731-е: «глас Д̃»; 3731-з: «Кондак».
[51] «Кондак»; 3731-в: без заголовка, стоит слово «глас».
[52] 3731-з: «По А̃ стихословии седален, глас Г̃».
[53] «Седален по В̃ стихологии, глас Е̃»; 3731-в: «По В̃ стих(ологии) седален, глас Е̃».

	3731	3731-а	3731-б	3731-в	3731-г	3731-д	3731-е	3731-ж	3731-з	3732
«Слава и ныне», глас 4. «Иордане реко, что удивился»				57					57	
Седален по полиелеи, глас 4 [54] «Приидите, видим вернии»	20			57 об.	59 об.			15	57 об.	
Каноны на Богоявление Господне, глас 2										
Канон 1-й. Песнь 1-я, ирмос [55] «Глубины открыл есть дно»	39	53 об.	59	58 об.	32	59	45 об.	17	58 об.	
Тропарь 1-й «Адама истлевшаго обновляет»	39	54	59	58 об.	32 об.	59	45 об.	17	58 об.	
Тропарь 2-й «Огнем Божества невещественным»	39 об.	54	59 об.	59	32 об.	59 об.	46	17об.	59	
Тропарь 3-й «Скверну омываяй человеком»	40	54 об.	60	59	33	59 об.	46	18	59	
Ин канон. Песнь 1-я, ирмос [56] «Шествует морскую волнящуюся»	40	55	60 об.	59 об.	33 об.	60	46 об.	18	59 об.	
Тропарь 1-й «Утру явльшуся человеком»	40 об.	55 об.	61	60	34	60 об.	46 об.	18об.	60	
Тропарь 2-й «Безначальне водами спогребшетися»	41	56	61 об.	60 об.	34	61	47	19	60 об.	

[54] 3731-г: «По полиелеи седален глас Д̃».
[55] 3731, 3731-ж: «Канон на б(о)гоявление Г(о)с(по)дне Глас В̃ песнь А̃ ирмос»; 3731-а, б: «Канон Б(о)гоявлению Г(о)с(по)дню глас В̃ песнь А̃ ирмос»; 3731-в, з: «Канон глас В̃»; 3731-г: «Канон Б(о)гоявлению Г(о)с(по)дню ирмос»; 3731-д: «Канон б(о)гоявлению Г(о)с(по)дню глас вторы(й) песнь А̃, ирмос»; 3731-е: без заголовка и без первой буквы.
[56] «Другий канон»; 3731: «ин ирмос»; 3731-а: «втораго творца».

	3731	3731-а	3731-б	3731-в	3731-г	3731-д	3731-е	3731-ж	3731-з	3732
Песнь 3-я, ирмос первого канона [57] «Крепость даяй царем нашим»	41 об.	56 об.	62	60 об.	34 об.	61 об.	47 об.	19об.	60 об.	
Тропарь 1-й «Неплодная древле и безчадная»	42	56 об.	62 об.	61	35	61 об.	47 об.	20	61	
Тропарь 2-й «Велиим гласом в пустыни»	42	57	63	61 об.	35 об.	62	48	20	61 об.	
Песнь 3-я, «Ин ирмос» «Елицы древних изрешихомся»	42 об.	57 об.	63	61 об.	35 об.	62 об.	48	20 об.	61 об.	
Тропарь 1-й «Умерщвление первие насадивый»	43	57 об.	64	62	36	62 об.	48 об.	21	62	
Тропарь 2-й «Влечет к себе богозданное»	43	58	64 об.	62 об.	36 об.	63	49	21	62 об.	
Песнь 4-я, ирмос первого канона [58] «Услышах, Господи, глас»	44	58 об.	65	63 об.	37	63 об.	49	22	63 об.	
Тропарь 1-й «Очищаемо солнце кто»	44	59	65 об.	64	37 об.	64	49 об.	22 об.	64	
Тропарь 2-й «Явися божественное, еже име»	44 об.	59 об.	66 об.	64	37 об.	64 об.	50	23	64 об.	
Тропарь 3-й «Душевное совершая мудре»	45	60	67	65	38	65 об.	50 об.	23 об.	65	
Песнь 4-я, «Ин ирмос» [59] «Огнем очищься тайнаго»	45 об.	60 об.	67 об.	65 об.	38 об.	66	51	24	65 об.	
Тропарь 1-й «Послан от Отца»	46	61	68	65 об.	39	66 об.	51	24 об.	65 об.	

[57] «Песнь Г̃», «Песнь Г̃ ирмос».
[58] «Песнь Д̃», «Песнь Д̃ Ирмос».
[59] 3731-в: «Ин»; 3731-г: «[Ин] ирмос» (обрезано).

	3731	3731-а	3731-б	3731-в	3731-г	3731-д	3731-е	3731-ж	3731-з	3732
Тропарь 2-й «Самое провидев нареченное»	46 об.	61 об.	68 об.	66	39 об.	67	51 об.	25	66	
Тропарь 3-й «Пажить к себе животворну»	47	62	69 об.	66 об.	40	67 об.	51 об.	25	66 об.	
Песнь 5-я, ирмос первого канона [60] «Иисус живота начальник»	47	62	70	66 об.	40	68	52	25 об.	66 об.	
Тропарь 1-й «Сошедшимся без числа людем»	47 об.	62 об.	70 об.	67	40 об.	68 об.	52 об.	26	67	
Тропарь 2-й «Делатель же и зиждитель»	48	63	71	67 об.	41	69	53	26 об.	67 об.	
Песнь 5-я, «Ин ирмос» [61] «Врага темнаго и осквернennаго»	48 об.	63 об.	71 об.	68	41 об.	69 об.	53	27	68	
Тропарь 1-й «Видев Зиждитель, во мраце»	49	64	72 об.	68 об.	42	70 об.	53 об.	27об.	68 об.	
Тропарь 2-й «Со благочестием притецем»	49 об.	64 об.	73	69	42об.	71	54	28	69	
Песнь 6-я, ирмос первого канона [62] «Глас словесе, светильник света»	50	65	73 об.	69	43	71 об.	54	28об.	69	
Тропарь 1-й «Рождься нетленно от Бога»	50	65 об.	74	69 об.	43	72	54 об.	28 об.	69 об.	
Тропарь 2-й «Огнем крестит конечным»	50 об.	66	74 об.	70	43 об.	72 об.	55	29	70	
Песнь 6-я, «Ин ирмос» [63] «Вожделеннаго явствова»	51	66 об.	75	70 об.	44	73	55 об.	29 об.	70 об.	

[60] «Песнь Ё», «Песнь Ё ирмос».
[61] 3731-в: «Ин».
[62] «Песнь Ѕ»; 3731-а: «Песнь Ѕ-я ирмос»; 3731, 3731-б, в, г: «Песнь Ѕ ирмос».
[63] 3731-в, г: «Ин».

	3731	3731-а	3731-б	3731-в	3731-г	3731-д	3731-е	3731-ж	3731-з	3732
Тропарь 1-й «От глубиннаго л(ь)ва»	51 об.	67	75 об.	70 об.	44 об.	73 об.	56	30	70 об.	
Тропарь 2-й «Отверсту небу всесветлых»	52	67 об.	76 об.	71	45	74 об.	56 об.	30 об.	71	
Песнь 7-я, ирмос первого канона [64] «Юноши благочестивыя пещи»	52 об.	68	77	72	45 об.	75	56 об.	31	72	
Тропарь 1-й «Якоже на небеси с трепетом»	53	68 об.	77 об.	72 об.	46	75 об.	57	31 об.	72 об.	
Тропарь 2-й «Облак древле и море»	53 об.	69	78	73	46 об.	76	57 об.	32	73	
Тропарь 3-й «Вси вернии, о нем же»	54	69 об.	79	73 об.	47	77	58 об.	32 об.	73 об.	
Песнь 7-я, «Ин ирмос» «Опали струею змиевы»	54 об.	70 об.	79 об.	74	47 об.	77 об.	59	33	74	
Тропарь 1-й «Тебе воображься ассирийский пламень»	55	71	80	74 об.	48	78	59	33 об.	74 об.	
Тропарь 2-й «Раздельшуся Иордану древле»	55 об.	71 об.	81	74 об.	48 об.	78 об.	59 об.	33 об.	74 об.	
Тропарь 3-й «Навыкохом первие всепагубный»	55 об.	71 об.	81 об.	75	48 об.	79	60	34	75	
Песнь 8-я, ирмос первого канона [65] «Тайну преславную вавилонская»	56	72 об.	82	75 об.	49	80	60 об.	34 об.	75 об.	
Тропарь 1-й «Отложи страх весь»	56 об.	73	83	76	49 об.	80 об.	61	35	76	
Тропарь 2-й «Глаголы якоже услыша»	57	73 об.	83 об.	76 об.	50	81	61 об.	35 об.	76 об.	
Тропарь 3-й «Тройцы явление во Иордане»	57 об.	74	84	77	50 об.	82	62	36	77	

[64] «Песнь З̑», «Песнь З̑ ирмос».
[65] «Песнь Й», «Песнь Й ирмос».

	3731	3731-а	3731-б	3731-в	3731-г	3731-д	3731-е	3731-ж	3731-з	3732
Песнь 8-я, «Ин ирмос» «Свободна убо тварь»	58	74 об.	85	77 об.	51	82 об.	62	36 об.	77 об.	
Тропарь 1-й «Отроцы боговидно во огни»	58 об.	75	85 об.	77 об.	51 об.	83	62 об.	36 об.	77 об.	
Тропарь 2-й «Да убелится всяко земное»	58 об.	75 об.	86	78	51 об.	83 об.	63	37	78	
Припевы на 9-й песни канона [66] «Величай, душе моя, Честнейшую»	59	76	86 об.	79	52	84	63 об.	37 об.	78 об.	
«Величай, душе моя, иже от Предотечи»	59	76 об.	86 об.	79	52	84	63 об.	37 об.	79	
«Величай, душе моя, иже во Иордане»	59 об.	76 об.	87	79	52 об.	84	63 об.	38	79	
«Величай, душе моя, иже от Отеческаго гласа»	59 об.	76 об.	87	79	52 об.	84 об.	64	38	79	
«Величай, душе моя, Единаго от Троицы»	59 об.	77	87 об.	79 об.	52 об.	84 об.	64	38	79 об.	
«Пророче, прииди ко мне»	60	77	87 об.	79 об.	53	84 об.	64	38 об.	79 об.	
«Пророче, остави ныне и крести мя»	60	77	87 об.	79 об.	53	84 об.	64 об.	38 об.	79 об.	
«Днесь Владыка преклоняет выю»	60	77 об.	88	80	53	85	64 об.	38 об.	80	
«Днесь Иоанн крещает Владыку»	60 об.	77 об.	88	80	53 об.	85	64 об.	38 об.	80	
«Днесь Владыка водами погребает»	60 об.	77 об.	88 об.	80	53 об.	85	64 об.	39	80	
«Днесь Владыка прииде освятити»	60 об.	77 об.	88 об.	80	53 об.	85	65	39	80	
«Днесь Владыка крещение приемлет»	60 об.	78	88 об.	80 об.	53 об.	85 об.	65	39	80 об..	

[66] «Припевы на Ѳ песни», «На Ѳ песни припевы»; 3731-е: «песнь Ѳ».

	3731	3731-а	3731-б	3731-в	3731-г	3731-д	3731-е	3731-ж	3731-з	3732
Песнь 9-я, ирмос первого канона [67] «Недоумеет всяк язык»	61	78	89	80 об.	54	85 об.	65	39	80 об.	
Тропарь 1-й «Давиде, прииди духом»	61 об.	78 об.	89 об.	81	54 об.	86	65 об.	39 об.	81	
Тропарь 2-й «Исаиа, измыйтеся и очиститес»я	61 об.	79	90 об.	81 об.	54 об.	86 об.	66	40	81 об.	
Тропарь 3-й «Соблюдаемся благодатию вернии»	62	79 об.	91	82	55	86 об.	66 об.	40 об.	82	
Песнь 9-я, «Ин ирмос» [68] «О паче ума рождества Твоего»	62 об.	80	91 об.	82 об.	55 об.	87	67	41	82 об.	
Тропарь 1-й «Увидехом Моисеови купиною»	63	80	92 об.	83	56	87 об.	67 об.	41 об.	83	
Тропарь 2-й «Мажеши, совершая человеческое»	63 об.	80 об.	93	83	56 об.	88	68	42	83	
«Светилен» «Явися Спас благодать и истина»	64	81	93 об.	83 об.	57	88	68 об.	42 об.	83 об.	

Задостойник и причастен на Богоявление

Задостойник [69] «О паче ума»	65	81 об.	95	85	62	89	69	72	85	35
Причастен [70] «Явися благодать Божия»	65 об.	45	57 об.	84	60 об.	89 об.	69 об.		84	35 об.

[67] «Песнь Ѳ ирмос»; 3731-а, е: «Ирмос»; 3731-в: «Песнь Ѳ».
[68] 3731-в: «Ин».
[69] Заголовок: 3731-е; чаще всего без заголовка. В партиях 3731-б (л. 94); в (л. 84); г (л. 61); ж (л. 71); з (л. 84) есть надпись: «Задостойникъ на обороте».
[70] 3731-з: «прич(астен)»; 3732: «б(о)гоявлению».

Таблица 2. Песнопения служб на 2–3 февраля

РГАДА. Ф. 396. Оп. 7. Ч. 2. № 3733, 3733 а–п, 3734

Стихиры Сретению Господню

	3733	3733-а	3733-б	3733-в	3733-г	3733-д	3733-е	3733-ж	3733-з	3733-и	3733-к	3733-л	3733-м	3733-н	3733-о	3733-п	3734
На малой вечерне, на «Господи воззвах», «Слава и ныне», глас 1 Днесь священная Мати	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	3
На стиховне, «Слава и ныне» глас 2[1] «*Страхом же и радостию*»	1 об.	1 об.	2	1 об.	1 об.	1 об.	1 об.	1 об.	1 об.	1 об.	1 об.	1 об.	1 об.	1 об.	1 об.	1 об.	3 об.
На великой вечерне, на «Господи, воззвах» стихиры, глас 1[2] «Глаголи Симеоне»	1 об.	2	2	2	2	2	2	2	2	1 об.	2	2	1 об.	2	2	1 об.	4
«Приими Симеоне»	2	3	3	2 об.	2 об.	2 об.	2 об.	2 об.	3	2 об.	2 об.	2 об.	2	2 об.	2 об.	2	4 об.
«Приидем и мы днесь»	2 об.	3 об.	3 об.	3	3	3	3	3	3 об.	3	3	3	2 об.	3	3	2 об.	5
«Слава и ныне», глас 6[3] «Да отверзется дверь»	3	4 об.	4 об.	4	4	4	4	4	4 об.	3 об.	4	4	3	3 об.	3 об.	3	5 об.
На литии стихира, глас 1[4] «Ветхий денми»	3 об.	5 об.	6	5	5	5	5	5	5 об.	3а об.	5	5	4	5	5	4	6 об.
«Слава» на литии, глас 5[5] «Испытайте писания»	5	7 об.	7 об.	6 об.	6 об.	6 об.	5а об.	6 об.	7 об.	4 об.	6 об.	6 об.	5	5а об.	6 об.	5	7 об.
«И ныне» на литии, глас тоиже[6] «Ветхий денми»	6	9 об.	9 об.	8	8	8	7	8	8 об.	5 об.	8	8	6	6 об.	8	6 об.	9

1 3733, 3733-г, ж, к: «На стих(овне) сл(а)ва и н(ы)не глас В҃»; 3733-а: «на с(ти)х(овне), Слава и н(ы)не, глас В҃-й»; 3733-н: «На стиховне Сл(а)ва и н(ы)не глас Й҃»; 3733-б, д, е, м: «На стих(овне) слава и н(ы)не глас В҃».

2 3733, 3733-г, д, ж, к, м, л: «На г(о)с(по)ди воз(з)вахъ ст(и)х(и)ры глас А҃»; 3733-ж: «На г(о)с(по)ди воззвах Ст(и)х(и)ры Глас А҃»; 3733-и: «На велицей вечерни стихеры Глас А҃»; 3733-а, б, н: «На велицей вечерни ст(и)х(и)ры глас А҃-й»; 3733-о: «На велицей Вечерни Ст(и)х(и)ры гласъ А҃»; 3733-п: «На велицей вечерни ст(и)х(и)ры самогласны. Глас А҃»; 3733-е: «на велицей вечер(ни) ст(и)х(и)ры глас А҃-й»; 3734: «На велицей вечерни на г(о)с(по)ди воз(звах) ст(и)х(и)ры на осмь. Глас А҃».

3 3733-и, м: не указан глас. В большинстве партий: «Сл(а)ва, И н(ы)не Глас S҃».

4 3733-м: «на литии ст(и)х(и)ра», номер гласа обрезан. В остальных партиях: «На литии ст(и)х(и)ра глас А҃».

5 3733, 3733-б, ж, м: «Сл(а)ва глас Е҃»; 3733-н: «Сл(а)ва Глас Е҃, андреа»; 3733-е: заголовок на левом поле, обрезан по краю.

6 3733-н: «На литии и н(ы)не глас тойже»; 3833-б, и: «и н(ы)не глас-й»; 3733-е, м: заголовок обрезан по краю.

	3733	3733-а	3733-б	3733-в	3733-г	3733-д	3733-е	3733-ж	3733-з	3733-и	3733-к	3733-л	3733-м	3733-н	3733-о	3733-п	3734
На стиховне стихира, глас 7[7] «Украси твой чертог»	6 об.	10	10	8 об.	8 об.	8 об.	7 об.	8 об.	9 об.	6 об.	8 об.	8 об.	6 об.	7 об.	8 об.	7	9 об.
«Слава, и ныне» на стиховне, осмогласник[8] «Иже на херувимех»	7	11 об.	11	9 об.	9 об.	9 об.	8 об.	9 об.	10 об.	7	9 об.	9 об.	7	8	9 об.	7 об.	10 об.
На хвалитех, «Слава и ныне», глас 2[9] «Иже на руках старческих»	8	14 об.	13	11 об.	11 об.	10 об.	10 об.	11 об.	13	8 об.	11 об.	11 об.	8 об.	10	12	9	12 об.

Канон на Сретение Господне, глас 3

Песнь 1-я, ирмос[10] «Сушу глубородителную»	9	15	14	13	12 об.	11	11	13	14	9 об.	13	13	9	11	19 об.		
«Да каплют воду»	9	15 об.	14 об.	13 об.	13	11 об.	11 об.	13 об.	14 об.	10	13 об.	13 об.	9 об.	11 об.	19 об.		
«Крепитеся руце»	9 об.	16	15	14	13 об.	12	12	14	15	10	14	14	9 об.	12	20		
«Разумом простертая»	10	16	15 об.	14 об.	13 об.	12 об.	12 об.	14 об.	15 об.	10 об.	14 об.	14 об.	10	12 об.	20 об.		
Песнь 3-я, ирмос[11] «Утверждение на Тя»	10 об.	16 об.	16	15	14	13	12 об.	15	16	11	15	15	10 об.	13	21		
«Перворожден из Отца»	10 об.	17	16 об.	15 об.	14 об.	13	13	15 об.	16 об.	11 об.	15 об.	15 об.	10 об.	13 об.	21		
«Младоумна бывша»	11	17	16 об.	15 об.	14 об.	13 об.	13	15 об.	16 об.	11 об.	15 об.	15 об.	11	13 об.	21 об.		
«Земли исчадия»	11	17 об.	17	16	15	13 об.	13 об.	16	17	11 об.	16	16	11	14	21 об.		
Песнь 4-я, ирмос[12] «Покрыла есть небеса»	11 об.	17 об.	17	16 об.	15	14	13 об.	16	17 об.	12	16	16	11 об.	14 об.	21 об.		

7 В большинстве партий: «На стих(овне) ст(и)х(и)ра, Глас З»; 3733-б: «на стих(овне) ст(и)х(и)ра глас Ѕ»; 3733-в: «На стиховне стихира, Глас З»; 3733-м: заголовок обрезан в начале, начинается со слова «ст(и)х(и)ра».

8 3733, 3733-г, д, ж, и, к, л, м: «Сл(а)ва и н(ы)не глас А»; 3733-а: «Сл(а)ва и н(ы)не Осмогласник»; 3733-в: «Осмогласник»; 3733-н: «Сл(а)ва и н(ы)не глас Й»; 3733-в, о, п: «Слава и н(ы)не Гласъ А Осмогласникъ»; 3734: «Слава и ныне глас Й осмогласник».

9 3733-а: «на хвалитех сл(а)ва и н(ы)не Глас В»; 3733-е: «на хвалит(ех) Слава и н(ы)не Глас В»; 3733-г, д, м: «на хвалитех»; 3733, 3733-ж, к: «На хвалитех Сл(а)ва и н(ы)не»; 3733-н: «На хвал(итех) сл(а)ва и н(ы)не глас Е»; 3733-б, в, л, о, п: «На хвалитех сл(а)ва и н(ы)не, глас Ѕ»; 3733-и, 3734: «На хвалитех слава и ныне глас Ѕ».

10 3733: «Канон на сретения Г(о)с(по)дня Глас Г Песнь А Ирмос»; 3733-д, м: «Канон глас Г песн А ирмос»; 3733-и, л: «Канон сретению Г(о)с(по)дню Глас Г. песнь А. ирмосъ»; 3733-о: «Канон на сретение г(о)с(по)дне глас Г ирмос»; 3733-е: «Канон на сретение г(о)с(по)дне глас Г песнь А ирмос».

11 «Песнь Г ирмосъ».

12 «Песнь Д ирмосъ».

	3733	3733-а	3733-б	3733-в	3733-г	3733-д	3733-е	3733-ж	3733-з	3733-и	3733-к	3733-л	3733-м	3733-н	3733-о	3733-п	3734
«Радуйся Симеоне»	12	18	18	17	15 об.	14 об.	14	17	18	12 об.	17	17	12	15	22		
«На негоже уповал еси»	12 об.	18 об.	18 об.	17 об.	16 об.	14 об.	14 об.	17 об.	18 об.	13	17 об.	17 об.	12	15 об.	23		
«Виде Симеон Слово»	13	19 об.	19	18	17	15	15	18	19	13 об.	18	18	12 об.	16	23 об.		
Песнь 5-я, ирмос[13] «Яко виде Исаиа»	13	19 об.	19 об.	18 об.	17 об.	15 об.	15 об.	18 об.	19 об.	14	18 об.	18 об.	13	16 об.	24		
«Разумев божественный старец»	13 об.	20	20	19 об.	18	16	15 об.	19	20 об.	14 об.	19	19	13 об.	17	24 об.		
«Поклонся старец»	14	20 об.	20 об.	20	18 об.	16 об.	16	19 об.	21	15	19 об.	19 об.	14	17 об.	25		
«Очищается Исаиа»	14 об.	21	21	20 об.	19	16 об.	16 об.	20	21 об.	15	20	20	14	18	25 об.		
Песнь 6-я, ирмос[14] «Возопи к Тебе»	14 об.	21 об.	21 об.	21	19 об.	17	17	20 об.	22	15 об.	20 об.	20 об.	14 об.	18 об.	26		
«Сиону ты камень»	15	22	22	21	20	17	17	21	22	16	21	21	14 об.	19	26 об.		
«Известно носяи начертание»	15	22	22	21 об.	20	17 об.	17 об.	21	22 об.	16	21	21	15	19	26 об.		
«Сыну вышняго»	15 об.	22 об.	22 об.	22	20 об.	17 об.	17 об.	21 об.	23	16 об.	21 об.	21 об.	15	19 об.	27		
Кондак, глас 3[15] «Утробу Девичю»	15 об.	22 об.	23	22	20 об.	18	18	22	23	16 об.	22	22	15 об.	20	27		
Кондак, ин роспев[16] «Утробу Девичю»	16		23 об.	23	21 об.	18 об.		22 об.	24	17 об.	22 об.	22 об.	16	20 об.	28		
Песнь 7-я, ирмос[17] Тебе во огни»	16 об.	23 об.	24	23 об.	22	19	18 об.	23	24 об.	18	22 а	23	16 об.	21	28 об.		
«Адаму показуя»	17	23 об.	24 об.	24	22 об.	19	18 об.	23 об.	25	18 об.	22а об.	23 об.	16 об.	21 об.	29		
«Рода землена»	17	24	25	24 об.	23	19 об.	19	24	25 об.	18 об.	23	24	17	22	29		
«И Твое сердце»	17 об.	24 об.	25 об.	25	23 об.	20	19	24 об.	26	19	23 об.	24 об.	17	22 об.	29 об.		
Песнь 8-я, ирмос[18] «Нестерпимому огню»	17 об.	24 об.	25 об.	25 об.	23 об.	20	19 об.	24 об.	26 об.	19 об.	23 об.	24 об.	17 об.	22 об.	30		
«Людие же Исраилевы»	18	25	26	26	24	20 об.	20	25	27	19а	24	25	18	23	30 об.		
«Се Симеон вопияше»	18 об.	25 об.	26 об.	26 об.	24 об.	21	20 об.	25 об.	27 об.	19а	24 об.	25 об.	18	23 об.	31		
«Живот сый сей будет»	19	26	27	27	25	21	21	26	28	19а об.	25	26	18 об.	24	31 об.		

13 «Песнь Ѐ ирмосъ».
14 «Песнь Ѕ Ирмосъ».
15 «Кондак. Глас Г҃»; 3733-з, и, к, м, н: «Кондакъ»; 3733-а, е: «Кондак глас Й».
16 «Инъ роспевъ».
17 «Песнь З҃ ирмосъ».
18 «Песнь Й ирмосъ».

	3733	3733-а	3733-б	3733-в	3733-г	3733-д	3733-е	3733-ж	3733-з	3733-и	3733-к	3733-л	3733-м	3733-н	3733-о	3733-п	3734
Припевы на 9-й песни канона, одноголосные[19] «Богородице Дево, упование христианом»			27 об.					26 об.	28 об.		25 об.			24 об.			
«Богородице Дево, миру благая»			28					27	28 об.		26			25			
«Богоносе Симеоне»			28					27	29		26			25			
«Объемлет руками»			28 об.					27 об.	29		26 об.			25 об.			
«Не старец мене держит»			28 об.					27 об.	29 об.		26 об.			25 об.			
«Клеще таинственная»			28 об.					27 об.	29 об.		26 об.			25 об.			
«О дщи Фануилева»			29					28	30		27			26			
«Анна целомудренная»			29					28	30		27			26			
«Непостижимо есть»			29 об.					28 об.	30 об.		27 об.			26 об.			
«Чистая Голубица»			29 об.					28 об.	30 об.		27 об.			26 об.			
«О Христе, всех Царю»			29 об.					28 об.	30 об.		27 об.			26 об.			
«О Христе, всех Царю, подаждь»			30					29	31		28			27			
«Трисиятелное»			30					29	31		28			27			
«О Девице Марие»			30 об.					29 об.	31 об.		28 об.			27 об.			
Песнь 9-я, ирмос[20] «В законе сени»	21 об.		30 об.	30 об.	25 об.	21 об.		29 об.	31 об.	22 об.	28 об.	26 об.	19	27 об.	35		
«Иже древним новорожденною»	22	29 об.	31	31	26	22	24	30	32	23	29	27	19	28	35 об.		
«Воздал ми еси»	23	30	31 об.	31 об.	26 об.	22	24 об.	30 об.	32 об.	23 об.	29 об.	27 об.	19 об.	28 об.	36		
«Священнолепно исповедашеся»	23 об.	30 об.	32	32 об.	27	22 об.	25	31	33 об.	24	30	28	20	29	36 об.		
Светилен[21] «Духом во святилище»	23 об.	31	32 об.	33	27 об.	23	25 об.	31 об.	34	24 об.	30 об.	28	20 об.	29 об.	37		
Припевы на 9-й песни канона, четырехголосные[22] «Богородице Дево, упование»	19	26 об. тенор, 33 — бас	34	27 об.	29	24	21	33	35	20	32	29	21		32	9 об.	14

19 «Припевы На Ѳ песни»; 3733: «Припевы Сретению г(о)с(по)дню На Ѳ песни. Тен(ор)».

20 «Песнь Ѳ ирмосъ».

21 «Светилен»; 3733-м: «С(ве)тилен»; 3733-е: название «светилен» написано после песнопения, внизу листа.

22 3733-а, партия тенора: «Припевы на Ѳ Песни», там же на л.33 партия баса: «На сретение Г(о)с(по)дне Ѳ песни припевы»; 3733-ж: «Припевы сретению г(о)с(по)дню на Ѳ песни»; 3733-в, е, о: «Припевы на Ѳ песни»; 3833-з: без заголовка, с пометой «алт»; 3833-д, к: без заголовка, с пометой «тенор»; 3733-б, л. 34, партия баса: заголовок размыт, не читается; 3733-и: «Припевы на Ѳ Песни»; 3733-п: «На Ѳ песни припевы»; 3734: без заголовка, с пометой «дышкант».

	3733	3733-а	3733-б	3733-в	3733-г	3733-д	3733-е	3733-ж	3733-з	3733-и	3733-к	3733-л	3733-м	3733-н	3733-о	3733-п	3734
«Богородице Дево, миру благая»	19 об.	26 об., 33	34	27 об.	29	24	21 об.	33	35	20 об.	32	29	21		32	10	14
«Богоносе Симеоне»	19 об.	27, 33 об.	34	28	29	24	21 об.	33	35	20 об.	32	29 об.	21 об.		32 об.	10	14 об.
«Объемлет руками»	19 об.	27, 33 об.	34 об.	28	29 об.	24 об.	22	33 об.	35 об.	20 об.	32 об.	29 об.	21 об.		32 об.	10	14 об.
«Не старец мене держит»	20	нет, 33 об.	34 об.		29 об.	24 об.		33а, вклей-ка	35 об.	21	32 об.		21 об.		33	10 об.	14 об.
«Клеще таинственная»	20	27 об., 34	35	28	30	25	22	33 об.	36	21	33	30	22		33	10 об.	15
«О дщи Фануилева»	20	27 об., 34	35	28 об.	30	25	22	34	36	21	33	30	22		33 об.	10 об.	15
«Анна целомудренная»[23]	20	27 об., 34 об.	35	28 об.	30	25	22 об.	34	36	21 об.	33	30	22		33 об.	10 об.	17 об.
«Непостижимо есть»	20 об.	28, 34 об.	35 об.	29	30 об.	25 об.	22 об.	34 об.	36 об.	21 об.	33 об.	30 об.	22 об.		34	11	15 об.
«Чистая голубица»	20 об.	28, 35	35 об.	29	30 об.	25 об.	22 об.	34 об.	36 об.	21 об.	33 об.	30 об.	22 об.		34	11	15 об.
«О Христе, всех царю»	20 об.	28, 35	36	29	31	26	23	35	37	22	34	31	23		34 об.	11	16
«О Христе, всех царю, подаждь»	21	28 об., 35	36	29 об.	31	26	23	35	37	22	34	31	23		34 об.	11 об.	16
Троичен[24] «Трисиятелное»	21	28 об., 35 об.	36	29 об.	31	26	23	35 об.	37 об.	22	34	31 об.	23 об.		34 об.	11 об.	16 об.
Богородичен[25] «О девице Марие»	21	28 об., 35 об.	36 об.	29 об.	31 об.	26 об.	23 об.	35 об.	37 об.	22 об.	34 об.	31 об.	23 об.		35	11 об.	16 об.
Задостойник[26] «В законе сени»	21	29, 31 об., 36	36 об.	30	31 об.	26 об.	23 об., 26	36	37 об.	25	34 об.	31 об.	23 об.		37 об.	12	16 об.

23 В партии дисканта 3734 этот припев пропущен и дописан в конце припевов, на л. 17 об., другим почерком. О его пропуске на л. 15 об. на поле сделано указание.

24 Заголовок «Тро(и)чен» только в 3733-а.

25 Заголовок «Б(о)го(ро)д(ичен)» только в 3733-а.

26 3733: «ирмос Ѳ песни», на поле «задостойник», обрезано по краю; 3733-а, на л. 29 выписана партии тенора без заголовка, там же на л. 31 об. партия баса с заголовком: «Задостойникъ», там же на л. 36 партия баса с заголовком: «песнь Ѳ ирмосъ»; 3733-б: «Песнь Ѳ ирмос»; 3733-е, на л. 23 об. выписана партия тенора без заголовка, там же на л. 26 партия баса с заголовком: «Задостойник»; 3733-ж: «ирмос Ѳ песни»; 3733-п: «ирмос».

Песнопения службы свв. праведным Симеону Богоприимцу и Анне Пророчице 3 февраля

	3733	3733-а	3733-б	3733-в	3733-г	3733-д	3733-е	3733-ж	3733-з	3733-и	3733-к	3733-л	3733-м	3733-н	3733-о	3733-п	3734
Стихиры на «Господи, воззвах», глас 1 «Творец всяческих»	25	37	38	34	33	28	27	37	39	27	36	33	25	31	12 об.	12 об.	21 об.
«Симеон на руки»	25 об.	37 об.	38 об.	34 об.	33 об.	28 об.	27 об.	37 об.	39	27 об.	36 об.	33 об.	25 об.	31	13	13	21 об.
«Напоследок веков»	25 об.	38	39	34 об.	33 об.	28 об.	28	37 об.	39 об.	27 об.	36 об.	33 об.	25 об.	31 об.	13 об.	13	22
Ины стихиры на «Господи, воззвах», глас 4, подобен «Дал еси знамение»[27] «Праведен и совершен»	26 об.	38 об.	39 об.	35 об.	34 об.	29 об.	28 об.	38 об.	40	28 об.	37 об.	34 об.	26 об.	32	14	13 об.	19
«Юношствуя духом»	27	39 об.	40 об.	36	35	30	29 об.	39	40 об.	29	38	35	27	32 об.	15	14 об.	19 об.
«Анна богодохновенная»	27 об.	40	41	37	36	30 об.	30	39 об.	41	29 об.	39	35 об.	28	33	15 об.	15	20
На хвалитех, «Слава и ныне», глас 2[28] «Священнаго священная»	28 об.	41	42	37 об.	36 об.	31 об.	31	40 об.	42	30 об.	39 об.	36 об.	28 об.	34	16 об.	16	21
Кондак, глас 4[29] «Старец днесь отрешитися»	29	41 об.	42 об.	38	37	32	31 об.	41	42 об.	31	40	37	29	35	17	16 об.	
На стиховне, «Слава и ныне», глас 1[30] «Днесь древле Моисею»	29	42	42 об.	38 об.	37 об.	32	31 об.	41 об.	42 об.	31	40 об.	37	29 об.	35	17	16 об.	
Блаженна[31] «Воспоим днесь»	30	43	44	39	38	33	32 об.	42	43 об.	32	41 об.	38	30	36	18	17 об.	
«Овдовевший мир»	30 об.	43 об.	44 об.	39 об.	38 об.	33 об.	33	42 об.	43 об.	32	41 об.	38 об.	30 об.	36	18	18	
«Священнолепно исповедашеся»	31	44	45	40	39	34	33 об.	43	44	33	42 об.	39	31	36 об.	18 об.	18	
«Просвящают сиянием»	31 об.	44 об.	45 об.	40 об.	39 об.	34 об.	34	43 об.	44 об.	33	42 об.	39 об.	31 об.	37	19	18 об.	

27 3733-а, б, е, о, п: «Ины ст(и)х(и)ры»; 3733-ж, 3734 (обрезано по верхнему краю): «Ст(и)х(и)ры св(я)тым праведным сумеону Б(о)гоприимцу и Анне пр(о)рочице. Глас Д̃. под. Дал еси знамение»; 3733-з: «Ст(и)х(и)ры Праведному симеону и Анне пророч(и-це)»; 3733, 3733-в, д, и, л.: «Ст(и)х(и)ры с(вя)тым праведным Симеону Б(о)гоприимцу и Анне пр(о)рочице. Глас Д̃»; 3733-к: «Стихеры св(я)тымъ праведным Сумеону Б(о)гоприимцу и Анне пророчице. Глас Д̃. под(обен) дал еси знаме(ние)»; 3733-м: «Ст(и)х(и)ры св(я)тымъ праведным Симеону Б(о)гоприимцу и Анне пророчице. Глас Д̃. под(обен). Дал еси»; 3733-н: «Ст(и)х(и)ры Праведному Симеону Б(о)гоприимцу и анне пророчице».

28 В большинстве партий: «На хвалитех слава и н(ы)не Глас В̃». В партии 3733-к глас указан цифрой 2.

29 3733-и, к, л, м: «Кондак глас Д̃»; 3733-а, б, е, н, п: «кондакъ»; 3733-о: заголовок обрезан, буквы «ко» на поле.

30 3733-и, к, м: «На стих(овне) Слава и н(ы)не, глас А̃»; 3733-з, л, н: «На стих(овне) Слава и н(ы)не»; 3733-п: «На стиховне Слава И н(ы)не Глас А̃».

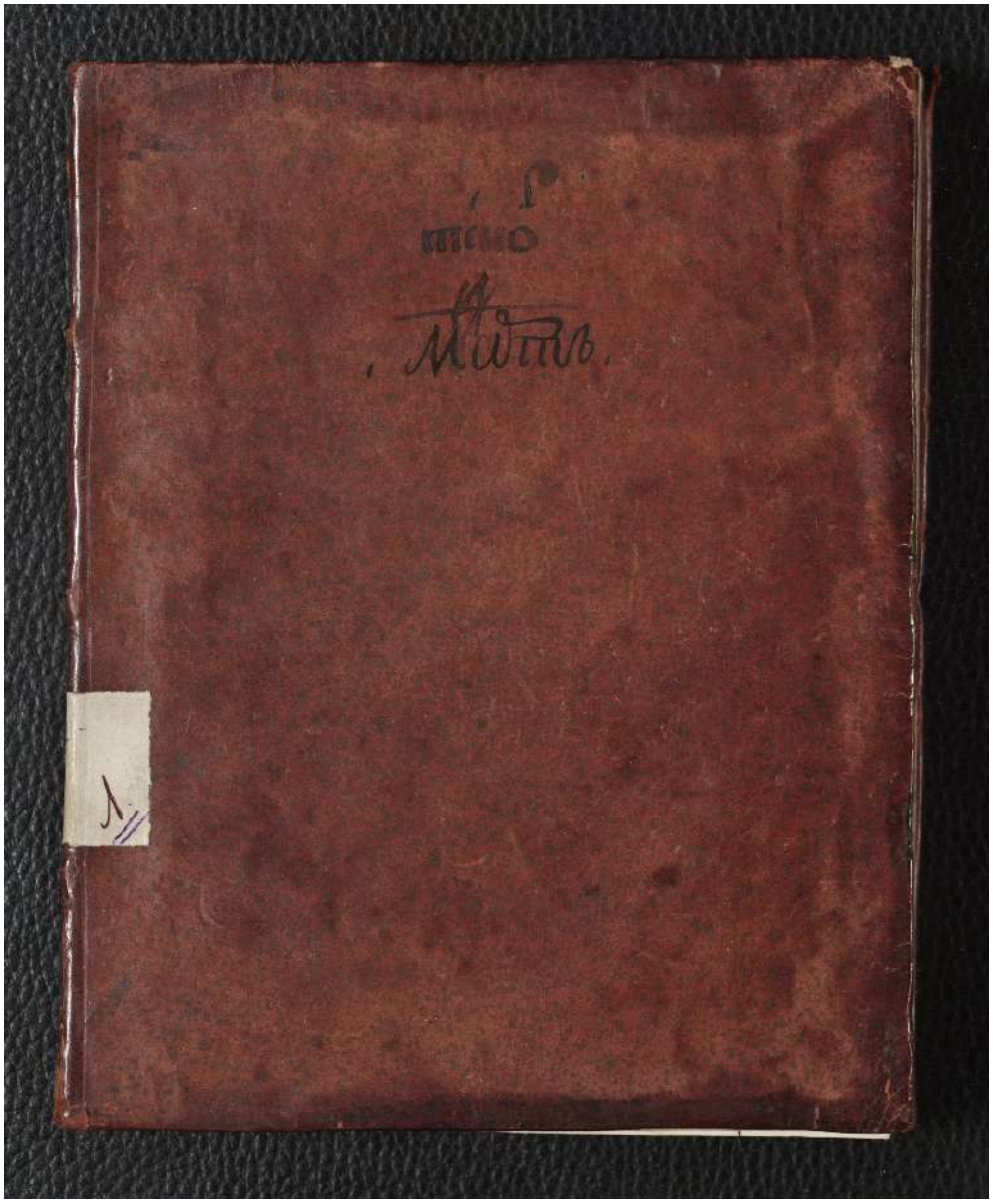
31 3733, 3733-и, к, л, м: «Блаженна»; 3733-г: «бл(а)женна с(вя)тым»; 3733-ж: «Блаженна глас» (номер пропущен).

Описание рукописных источников служб Благовещению и в Неделю ваий

РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3734, 3735, 3736, 3736 а–п

В Архиве Оружейной палаты в РГАДА партии служб Благовещению и в Неделю ваий хранятся под тремя номерами: 3734 (одна рукопись), 3735 (одна рукопись) и 3736 (16 рукописей). Большинство партий содержат песнопения обеим службам, кроме партии баса № 3735, посвященной только одному празднику — Благовещению. По этой причине описания источников двух указанных служб приводятся вместе, в одном разделе, а инципиты разделены на два раздела. Всего в указанных единицах хранения находятся два экземпляра партии дисканта (3734, 3736-о), 4 альта (3736-ж, з, к, п), 8 теноров (3736-а, б, в, г, д, е, и, л) и 4 баса (3735, 3736, 3736-м, н).

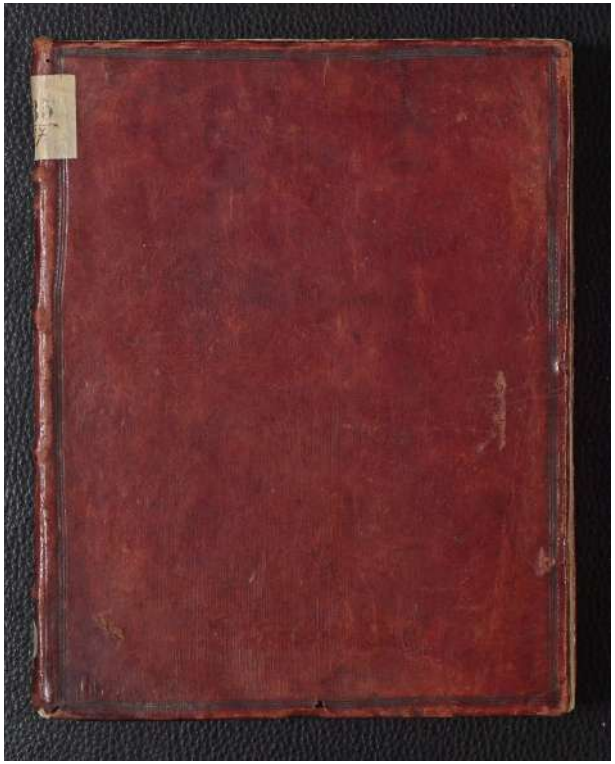
По оформлению и содержанию 16 рукописей под № 3736 составляют единый комплект. Они переплетены в картон, обтянутый коричневой кожей, на корешке серебряное тиснение и наклейка с номером (во всех рукописях кроме 3736-и наклеена вверх ногами), на обложке большинства рукописей указано название партии (полностью или только первая буква) и, скорописью, название месяца — март (за исключением 3736-о, где нет заголовка). В комплекте содержатся службы Благовещению и в Неделю ваий с канонами, тропарями, задостойниками и причастнами, а также величанием Благовещению. Причастны нередко выделены в отдельный раздел, помещенный в середине рукописи, между двумя службами.



Ил. 1. Кожаная обложка с заголовком «тенор / март»// РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-л, партия тенора

Партия дисканта № 3734 по оформлению переплета сходна с комплектом на Сретение, имеет особое содержание, в ней записаны песнопения трем праздникам: Сретению (без канона), Благовещению и в Неделю ваий (без канона).

Партия баса № 3735 имеет особое оформление и содержание. Она несколько больше по формату, обе крышки коричневого кожаного переплета снабжены по краю рамками серебряного тиснения, также тиснение есть на корешке. Содержит только службу Благовещению. Второй распев стихиры «Еже от века таинство» только в этой партии имеет название «ин роспев с отменами»[1].



Ил. 2. Кожаная обложка с рамкой, серебряное тиснение // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3735, партия баса

1 См. об этом: *Кондрашкова Л. В.* Стихиры «ин роспев с отменами» в партесных рукописях государевых певчих дьяков Петровской эпохи // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2022. Вып. 48. С. 59–73.

№ 3734, партия дисканта, л. 23–74. Описание см. в службе Сретению (с. 311–313).

3735, партия баса.

На обложке название отсутствует.

4^0 (22,9 х 18 х 1,4 см).

37 л. (35 л. пронумеровано, в начале два чистых непронумерованных нотных листа, перед л. 1). Л. 17, 35 чистые.

Переплет: картон, обтянутый коричневой кожей с серебряным тиснением на корешке и серебряными тисненными рамками на обеих крышках. На корешке наклейка с номером. Обрез позолочен.

Ключи: теноровый, альтовый (л. 18–32).
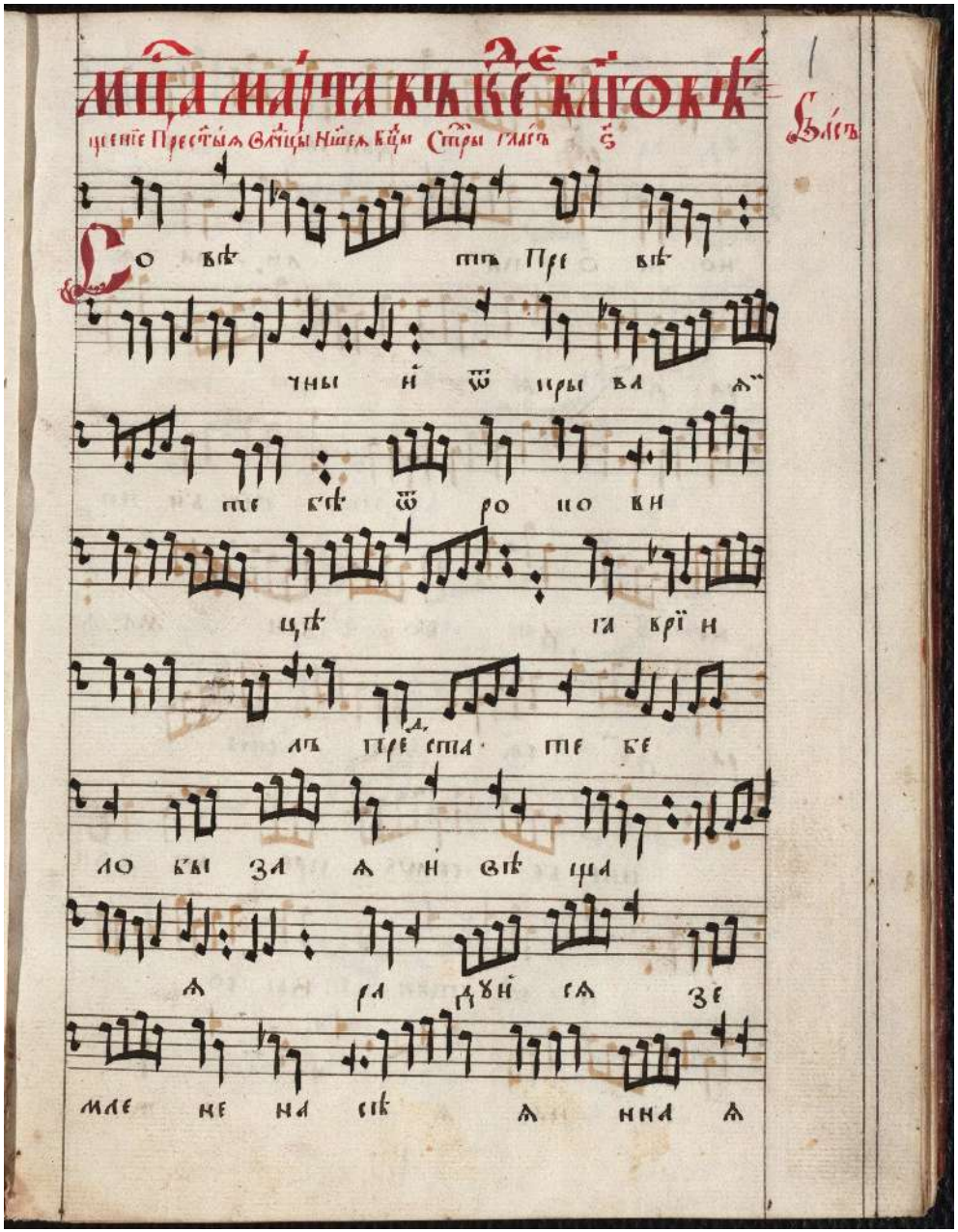
Записи: «бас» на поле л. 1, киноварью.

Особенности: в партии нет службы в Неделю Ваий.
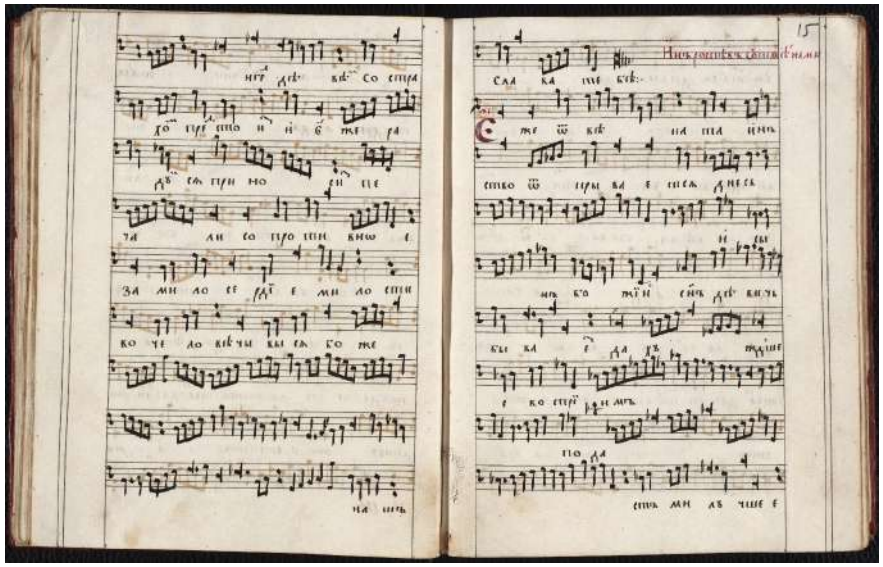
Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца марта въ КЁ де(нь) бл(а)говещение Прес(вя)тыя Вл(а)д(ы)ч(и)цы Н(а)шея Б(огоро)д(и)цы. Ст(и)х(и)ры глас S̃».
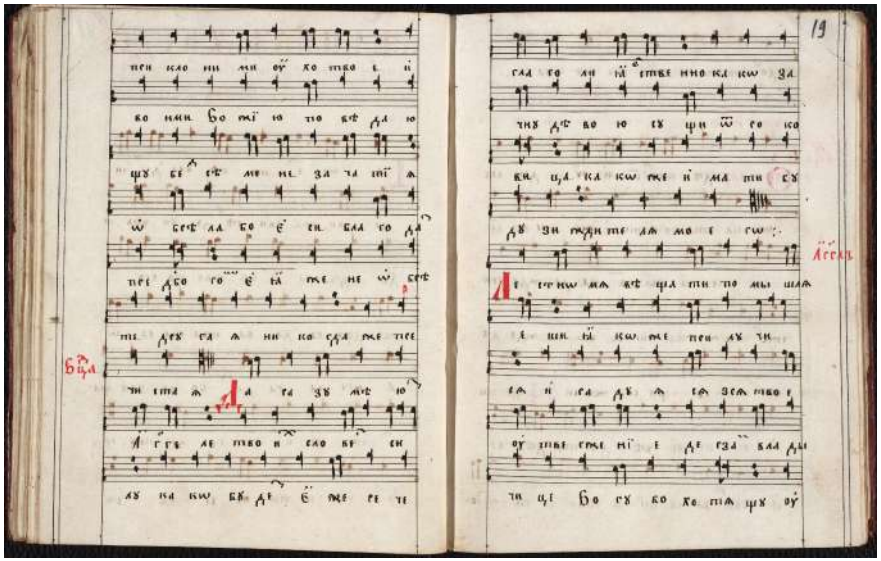
Л. 18: «М(е)с(я)ца марта в КЁ ден(ь) канон Бл(а)говещению Прес(вя)тей Б(огоро)д(и)це Глас Д̃ песнь Ã, Ирмос отверзу уста моя». На полях возле тропарей канона выписаны киноварные указания (начиная с л. 18 об.): «Бдц̃а», «Агглъ̃».



Ил. 3. Начало службы на Благовещение. Помета «Бас» //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3735, партия баса. Л. 1



Ил. 4. Начало второго варианта стихиры Благовещению «Еже от века» с заголовком «Ин роспев с отменами» // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3735, партия баса. Л. 14 об.–15



Ил. 5. Тропари 1-й песни благовещенского канон с киноварными указаниями: «Бдца̑» (Богородица), «Агглъ» (Аггел) //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3735, партия баса. Л. 18 об.–19

3736, партия баса.

«б / мартъ» (надписи на верхней крышке переплета).

4^0 (19,3 х 16,1 х 1,5 см).

82 л.: из них 76 листов пронумеровано, литерный лист 15а, два чистых непронумерованных листа в конце, два чистых непронумерованных листа между л. 20 и 21, один чистый непронумерованный лист между л. 41 и 42. Вклеенные нотные строчки с дописками пронумерованы как л. 44а, 46а, 62а. Л. 21–22 вклеены в блок, л. 21 со следами сгиба по длинной стороне. Л. 52 об., 62 об., 75 об. чистые.

Переплет: картон в коричневой коже. Обе крышки переплета со следами воды.

Ключи: теноровый, альтовый (л. 23–41 об., 63–76).

Записи: помета «бас» на л. 21, 22, 42, 53, «тенор» на л. 76. В нижнем углу л. 23: «писа[л] алексе[и] …» (обрезано по правому и нижнему краю).

Особенности: отсутствуют задостойник и величание Благовещению, «новой» вариант задостойника в Неделю Ваий.

Содержание:

Л. 1: [Стихиры на Благовещение]. Внутри раздела пропущены заголовки. Чернила растекаются по бумаге.

Л. 21. [Причастны Благовещению и в Неделю ваий]. В причастне «Благословен Грядый» простым карандашом дописан еще один текст воскресного причастна «Хвалите Господа с небес», почерком XVIII века.

Л. 23: «Бл(а)говещению Пр(е)с(вя)тыя Б(огоро)д(и)цы тропарь Глас Д̃».
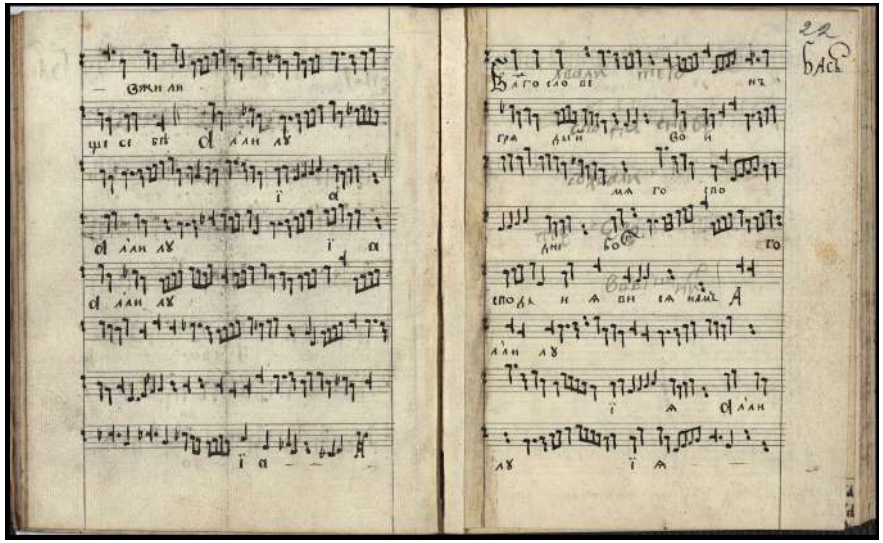
Л. 23 об.: «Канонъ Песнь Ã. Глас Д̃».

Л. 42: «В н(е)д(е)лю ваии на г(о)с(по)ди воз(звах) ст(и)х(и)ры глас S̃». Инициалы киноварные, заголовки внутри раздела отсутствуют.
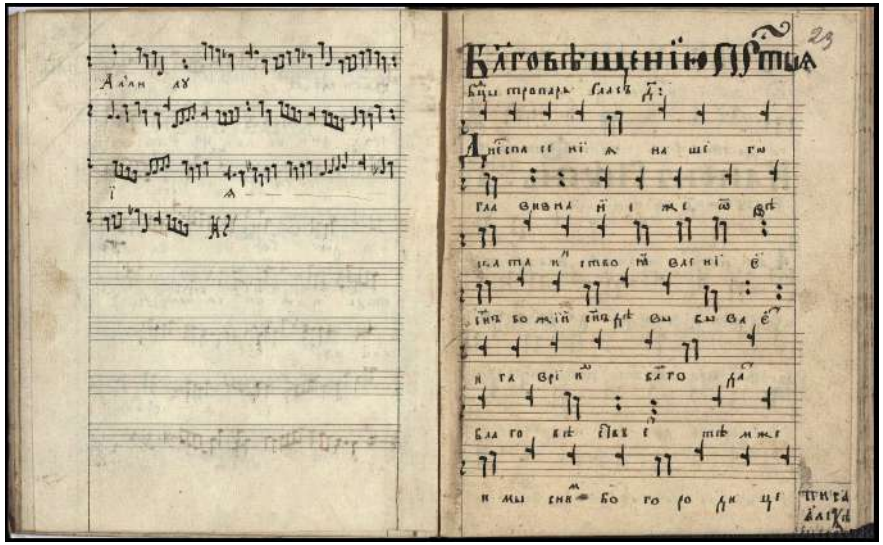
Л. 53: «В н(е)д(е)лю ваии на литии ст(и)х(и)ры Глас Ã».

Л. 63: «В н(е)д(е)лю ваий На утрени тропар(ь) Глас Ã».

Л. 63 об.: «Канонъ Гласъ Д̃ Песнь Ã Ирмосъ».



Ил. 6. Причастны Благовещению (окончание) и в Неделю ваий. Помета «Бас» на правом поле. Карандашом дописан второй текст — воскресного причастного стиха «Хвалите Господа с небес» // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736, партия баса. Л. 21 об.–22



Ил. 7. Окончание причастна в Неделю ваий (теноровый ключ) и тропарь Благовещению (альтовый ключ). Обрезанная по краю запись на правом поле внизу: «писа[л] алексе[и]…» // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736, партия баса. Л. 22 об.–23

3736-а, партия тенора.

«Т / мартъ» (надпись на верхней крышке переплета).

4^0 (19,5 х 15,8 х 1,4 см).

65 л., из них 62 листа пронумеровано, последний лист не пронумерован, два непронумерованных листа между л. 14 и 15. Л. 30 выпадает. Л. 14 об., 29 об., 62 об., 63 чистые.

Переплет: картон в коричневой коже. Передняя крышка со следами воды, покороблена, потерта.

Ключ: альтовый.

Записи: «тенор» на поле л. 30, 32, 44, 52. «К̃, I — писанъ» — на л. 52 в нижнем углу, продолжение надписи обрезано.

Особенности: отсутствует второй вариант стихиры «Еже от века таинство» и величание Благовещению. Нет стихир на малой вечерне в Неделю Ваий.

Содержание:

Л. 1: [Стихиры на Благовещение]. Большинство заголовков пропущено.

Л. 15: «М(е)с(я)ца марта въ КЁ де(нь). Канонъ Бл(а)говещению Пр(е)с(вя)тей Б(огоро)д(и)це, Глас Д̃ Песнь Ã, Ирмос отверзу уста моя».

Л. 30. Задостойник Благовещению и причастны обоим праздникам.

Л. 32: «В н(е)д(е)лю ваий на велицей вечерни ст(и)х(и)ры Глас S̃». Заголовки внутри раздела пропущены.

Л. 44: «Ваий. На литии Стих(ира) В̃. Глас первый».

Л. 52: «В н(е)д(е)лю Ваии на утрении [так!] тропар(ь) Глас Ã».

Л. 52 об.: «Канон глас Д̃ песнь Ã ирмос».

3736-б, партия тенора.

«Тенор», «Х» (надписи на верхней крышке переплета).

4^0 (19,6 х 16 х 1,7 см).

78 л., из них 76 листов пронумеровано, 2 чистых листа между 16 и 17. Л. 2, 16 выпадают. Л. 52 об. чистый.

Переплет: картон, обтянутый коричневой кожей.

Ключи: альтовый, меццо-сопрановый (л. 15–16).

Записи: «тенор» на л. 16, 41, 53. На л. 61 обрезанная запись внизу листа «писал …» (далее не читается).

Особенности: причастен Благовещению выписан после стихир, перед каноном.

Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца марта въ КЁ д(е)нь бл(а)говещению прес(вя)тыя Б(огоро)д(и)цы на малей[2] вечерни, на г(о)с(по)ди воз(з)вахъ ст(и)х(и)ры, Глас S̃». На л. 15–16 выписан второй распев стихиры «Еже от века таинство» без заголовка, партия альта в меццо-сопрановом ключе.

Л. 16: «Причастен Бл(а)говещению. Тенор».

Л. 17: «М(е)с(я)ца марта въ КЁ день. Канонъ бл(а)говещению прес(вя)тей б(огоро)д(и)це, глас Д̃ песнь Ã ирмос отверзу уста моя». Инициалы киноварные, на полях чернилами стоят указания: «Аггл̃:», «Бц̃а:».

Л. 42: «В субботу ваии вечер(ом) на малей вечерни на г(о)с(по)ди воз(з)вах поставим Стихи Д̃ и поем стихиры на S̃, Подоб(ен) трид(невен), на г(о)с(по)ди воз(з)вах сл(а)ва и н(ы)не, Глас тойже».

Л. 53: [Стихиры на литии в Неделю ваий].

Л. 61: [Тропари в Неделю Ваий].

Л. 62: «Канон В н(е)д(е)лю Ваии Глас Д̃. песнь Ã-я ирмос».

3736-в, партия тенора.

«Тенор» (надпись на верхней крышке переплета).

4^0 (19,5 х 16 х 1,4 см).

72 л.: из них 69 л. пронумеровано, 3 чистых непронумерованных листа в конце. На л. 10, 11 капли воска. На л. 31 дописка на приклеенной нотной строчке. Л. 48 об., 70–72 чистые.

Переплет: картон, обтянутый коричневой кожей.

Ключ: альтовый.

Записи: «тенор» на л. 1, 37, 38, 49; «пеш» на л. 49 в нижнем углу.

Особенности: в службе Благовещению нет задостойника.

Содержание:

Л. 1: [Стихиры на Благовещение].

Л. 17: «Канонъ Бл(а)говещению Прес(вя)теи Б(огоро)д(и)це, Глас Д̃, песнь Ã. Ирмос отверзу уста моя». Большинство инициалов и заголовков пропущено.

Л. 37. Причастные стихи обоим праздникам.

Л. 39: «В н(е)д(е)лю ваии На господи воззвах ст(и)х(и)ры Глас S̃. на малей вечерни».

Л. 49: «Ваий лития стих(ира) В̃ глас Ã, тенор».

Л. 57: «В н(е)д(е)лю Ваии на утрени тропарь, глас Ã».

Л. 57 об.: «Канон в н(е)д(е)лю Ваии, Глас Д̃. песнь Ã ирмос».

[2] Заголовок ошибочный, стихир на малой вечерне в службе Благовещению нет.

3736-г, партия тенора.

«Тенор», «Март» (надписи на верхней крышке переплета).

4^0 (19,3 х 15,8 х 1,5 см).

77 л., из них 68 л. пронумеровано, 2 чистых листа между 16 и 17, 2 чистых листа между 29 и 30, 3 чистых листа между 40 и 41, литерные листы 18а, 26а. На л. 24 об. дописка на приклеенной нотной строчке. Л. 29 выпадает. Л. 31 меньшего формата, вклеен в блок. Л. 16 об., 49 об.–50 об. чистые.

Переплет: картон, обтянутый коричневой кожей. На верхней крышке в середине утрата кожи, через которую виден картон.

Ключ: альтовый.

Записи: «тенор» на л. 15, 29, 30, 31, 41, 51, 68, 68 об.; «цр» на л. 51 в нижнем углу.

Особенности: отсутствует тропарь Благовещению, стихиры на малой вечерне в Неделю Ваий.

Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца марта въ КЀ д(е)нь Бл(а)говещению Прес(вя)тыя Б(огоро)д(и)цы на малей[3] вечернии воз(з)вахъ ст(и)х(и)ры, Глас S̃» [так!].

Л. 17: «М(е)с(я)ца марта в КЀ ден(ь). канонъ бл(а)говещение пр(е)с(вя)теи б(огоро)д(и)це, Глас Д̃ песнь Ã. Ирмос отверзу уста моя». Перед первым тропарем на л. 17 на поле указание «Бдца̃», далее они не проставлены.

Л. 30: «Бл(а)говещению». Причастные стихи обоим праздникам.

Л. 32: «На велицей вечерни ваий ст(и)х(и)ры Глас S̃».

Л. 41: «Ваии на литии стих(ира). B̃. глас Ã».

Л. 51: «В н(е)д(е)лю ваий на утрени тропарь, глас Ã».

Л. 52: «Канон глас Д̃ песнь Ã Ирмос».

3736-д, партия тенора.

«Т +», «Тенор», «Март» (надписи на верхней крышке переплета).

4^0 (19,5 х 16 х 1,4 см).

68 л., из них 66 л. пронумеровано, литерные листы 7а, 47а. Л. 13 об. чистый.

Переплет: картон, обтянутый коричневой кожей.

Ключ: альтовый.

Записи: «тенор» на л. 1, 14, 32, 33, 45.

Особенности: нет стихир на малой вечерне в Неделю Ваий. Отсутствует второй «Новой» вариант задостойника в Неделю Ваий.

3 Заголовок ошибочный, стихир на малой вечерне в службе Благовещению нет.

Содержание:

Л. 1: [Стихиры на Благовещение].

Л. 16: «Канон бл(а)говещению Глас Д̃ песнь Ã».

Л. 33: «В н(е)д(е)лю ваий на г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры Глас S̃». Часто пропущены заголовки.

Л. 45: «Ваий На литии Стих(ира) B̃ Глас первый. Тенор».

Л. 52: [Тропари в Неделю Ваий].

Л. 53: «Канон в н(е)д(е)лю ваий глас Д̃ песнь Ã-я ирмос».

3736-е, партия тенора.

«тенор» (надпись на верхней крышке переплета).

4^0 (19,5 х 16 х 1,6 см).

80 л., из них 78 л. пронумеровано, последний лист непронумерован, один чистый лист между 36 и 37. На вклеенных листах 15–16 нотные линейки разлинованы другими чернилами, коричнево-красного цвета. Л. 15 с пятнами воска. Л. 16 об. загрязнен. Л. 36 со следами сгиба. Л. 16 об., 36 об., 38 об., 49 об. чистые.

Переплет: картон, обтянутый коричневой кожей. Верхняя крышка и весь блок проколот шилом возле корешка.

Ключ: альтовый.

Записи: «тенор» на л. 15, 36, 37, 38, 78; на нижнем поле л. 59: «новгороцкий» (подпись переписчика?), «См» под горизонтальной чертой (л. 59, в нижнем углу).

Особенности: нет.

Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца марта в КЀ д(е)нь: бл(а)говещению пр(е)с(вя)тыя б(огоро)д(и)цы ст(и)х(и)ры Глас S̃».

Л. 17: «Благовещению Пр(е)с(вя)тыя Б(огоро)д(и)цы тропарь. Глас Д̃».

Л. 17 об.: «Канон песнь Ã, глас Д̃».

Л. 37. Причастные стихи обоим праздникам.
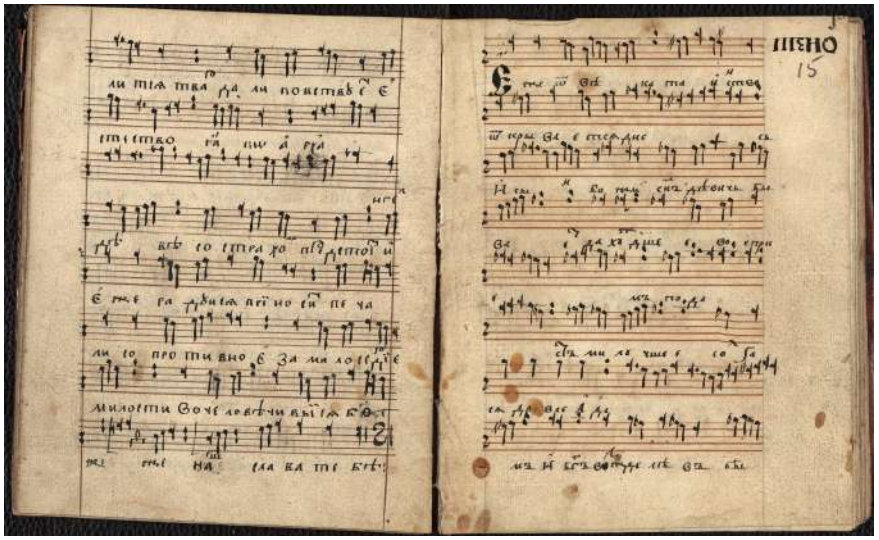
Л. 39: «В н(е)д(е)лю ваий на г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры Глас S̃», киноварью.

Л. 39 об.: «На велицей вечерни ст(и)х(и)ры, глас S̃», киноварью.
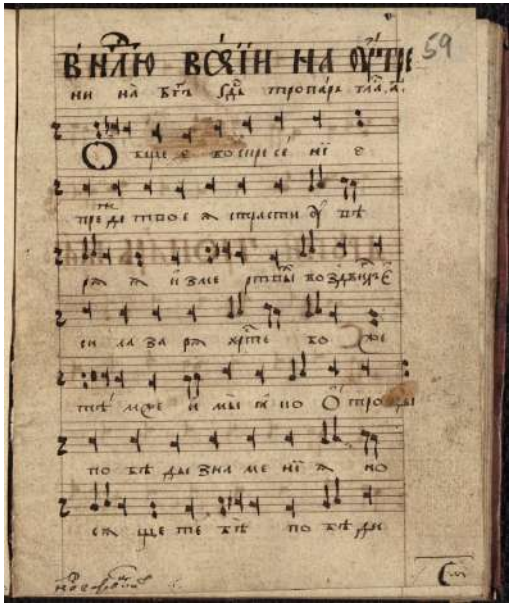
Л. 50: «Ваий на литии стих B̃, Глас Ã».

Л. 59: «В н(е)д(е)лю ваии на утрени на Б(о)г Г(о)с(по)дь тропарь глас Ã».
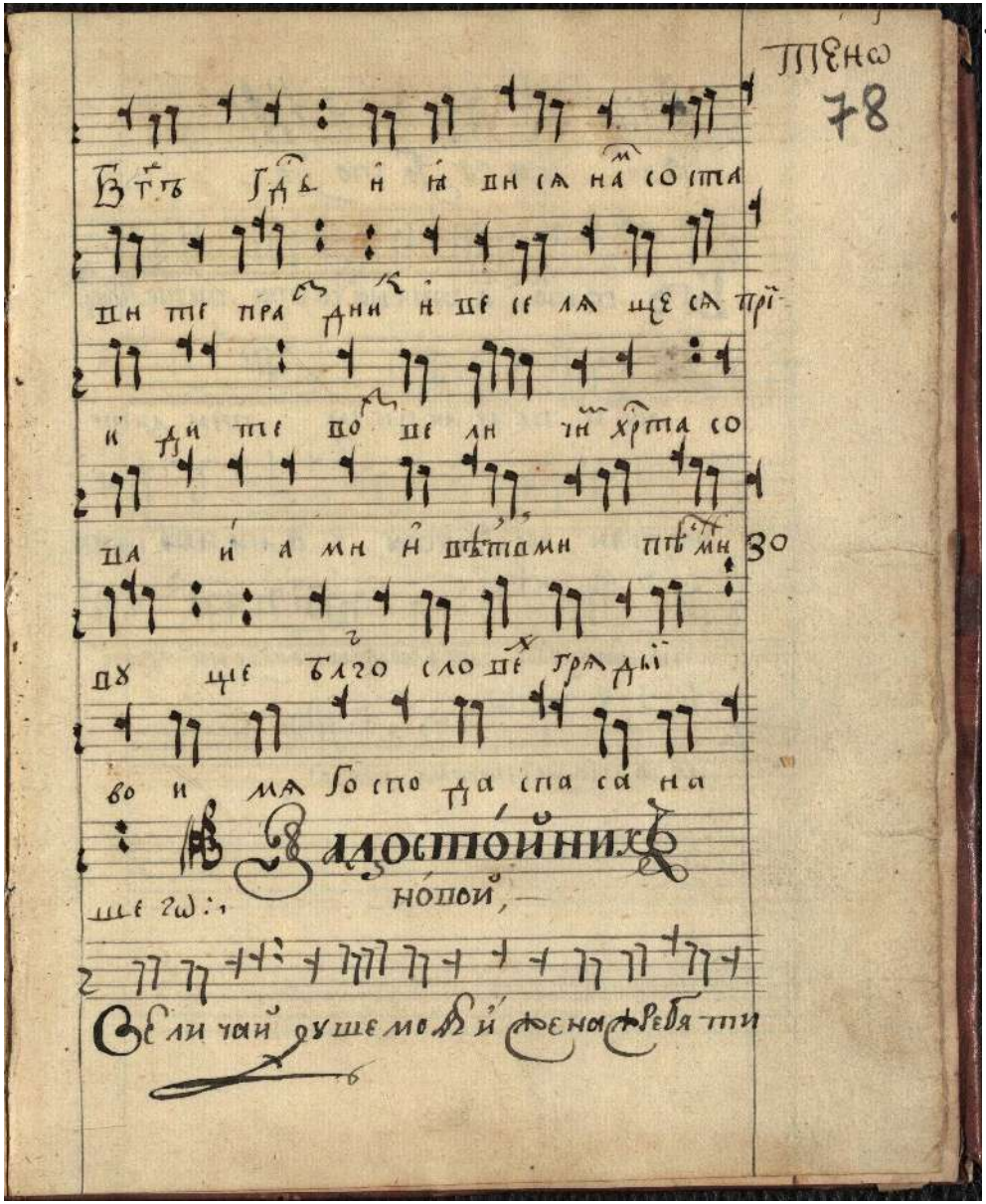
Л. 60: «Канон ваии глас Ã песнь Ã ирмос».



Ил. 8. Стихира Благовещению «Еже от века», окончание первого варианта распева и начало второго («ин роспев с отменами»). Помета «тенор». На л. 15 нотные линейки разлинованы коричнево-красными чернилами //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-е, партия тенора. Л. 14 об.–15



Ил. 9. Тропарь в Неделю ваий. Внизу на поле записи: «новгороцкий», «См» //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-е, партия тенора. Л. 59



Ил. 10. Задостойник в Неделю ваий, первый распев с пометой «тенор», второй распев с заголовком «Задостойник новой» (начинается с припева) //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-е, партия тенора. Л. 78

3736-ж, партия альта.

«Алтъ / март» (надписи на верхней крышке переплета).

4^0 (19,8 х 15,9 х 1,7 см).

77 л. 76 листов пронумеровано, последний лист не пронумерован. Л. 39 носит следы сгиба в 4 раза. Л. 13 об., 14, 38 об., 76 об.–77 чистые.

Переплет: картон, обтянутый коричневой кожей. На верхней крышке следы намокания, загрязнение возле корешка.

Ключи: альтовый, меццо-сопрановый (л. 13–14).

Записи: «алт» на поле л. 1, 13, 17, 39, 40, 41, 51, 52, в заголовке киноварном на л. 42; «тен(ор)» на л. 76, «справ» в нижнем углу л. 15, «писал Стефан Горьдиовский» (внизу л. 51).

Особенности: в Неделю Ваий нет стихир на малой вечерне, переставлены местами разделы со стихирами на Великой вечерни и на литии. Нет второго распева задостойника в Неделю Ваий.

Содержание:

Л. 1: [Стихиры на Благовещение].

Л. 15 об.: [Тропарь Благовещению].

Л. 16 об.: [Канон Благовещению]. На полях возле тропарей канона выставлены указания: «Анг҃лъ», «Бц҃а» (чернилами). Заголовки песен канона не окончены, выписана первая буква и цифра, например, «П Г҃» (песнь 3-я).
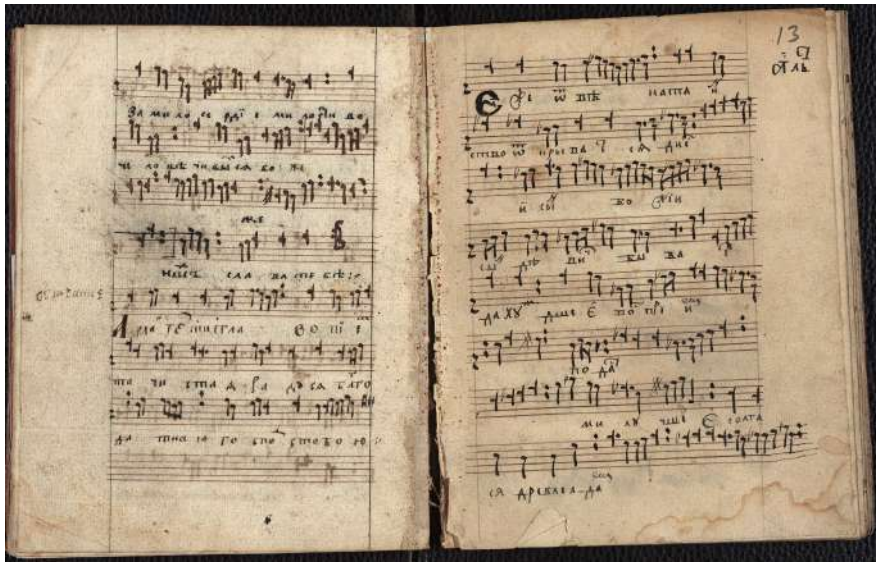
Л. 40. Причастные стихи обоим праздникам.

Л. 42: «В н(е)д(е)лю ваиа на литии стих В҃ глас А҃ алтъ». Заголовки и инициалы киноварные. На л. 51 нет нот, только записи.
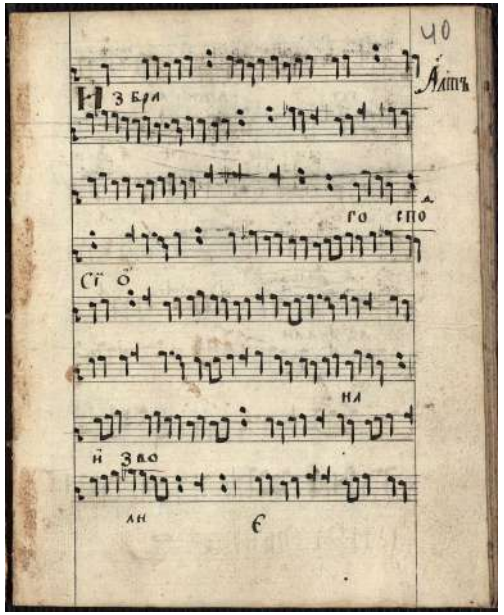
Л. 52: [Стихиры на Великой вечерне в Неделю Ваий]. В этом разделе почти все заголовки пропущены.

Л. 62: «Тропарь, глас А҃».
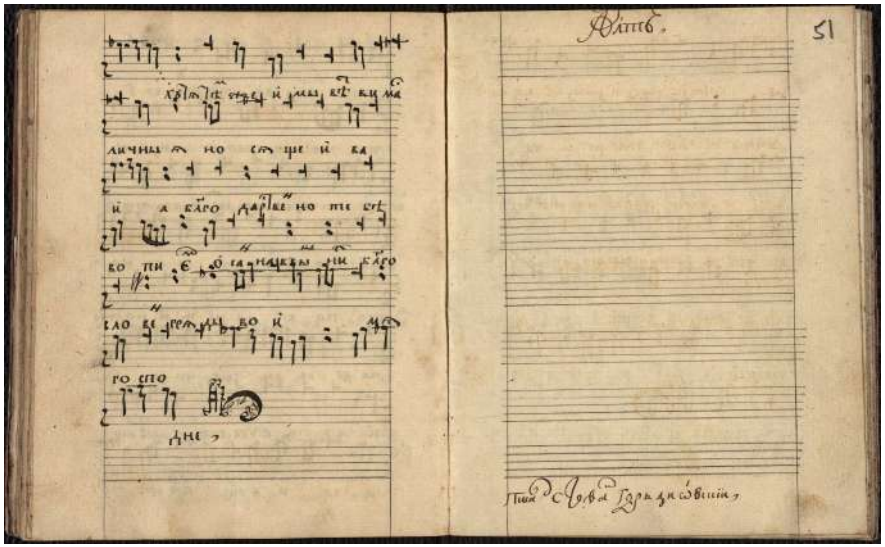
Л 63: «Канон в н(е)д(е)лю ваий Глас Д҃ песнь А҃ ирмос».



Ил. 11. Слева: окончание первого распева стихиры Благовещению «Еже от века» и величание «Архангельский глас». Справа: второй распев стихиры «Еже от века», в меццо-сопрановом ключе // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-ж, партия альта. Л. 12 об.–13



Ил. 12. Причастный стих Благовещению, помета «Алт» // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-ж, партия альта. Л. 40



Ил. 13. Окончание задостойника в Неделю ваий (второй распев). Записи на л. 51: «алт», «Писал стефан Горьдиовский».
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-ж, партия альта. Л. 50 об.–51

3736-з, партия альта.

«Алт / мартъ» (надпись на верхней крышке переплета).

4^0 (19,3 х 16 х 1,5 см).

71 л., из них 67 л. пронумеровано, последний лист не пронумерован, по одному чистому непронумерованному листу между л. 12 и 13, 27 и 28, 47 и 48. Л. 4 выпадает. Перепутаны листы при переплете: после л. 33 должны идти л. 35, 34, 36, далее по порядку. Лист 28 вклеен в книгу, со следами сгиба в 4 раза. Л. 27 об., 28 об. чистые.

Переплет: картон, обтянутый коричневой кожей.

Ключ: альтовый.

Записи: «алт» на поле л. 28, 29, 39, «тенор» на поле л. 67; «Писал никита Рязанецъ» (л. 27а об., на поле), «пр» в отчеркнутой рамке на поле л. 48.

Особенности: на Благовещение отсутствует второй распев стихиры «Еже от века таинство», величание и причастный стих. В Неделю Ваий нет стихир на малой вечерне, «нового» задостойника и причастна.

Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца марта въ КЄ̃ Д(е)нь Бл(а)говещению Прес(вя)тыя Б(огоро)д(и)цы. На велицей вечерни На г(о)с(по)ди воз(з)вахъ ст(и)х(и)ры, Глас S̃».

Л. 13: «Каноньъ бл(а)говещению Глас Д̃, Песнь Ã, ирмос отверзу». Инициалы киноварные.
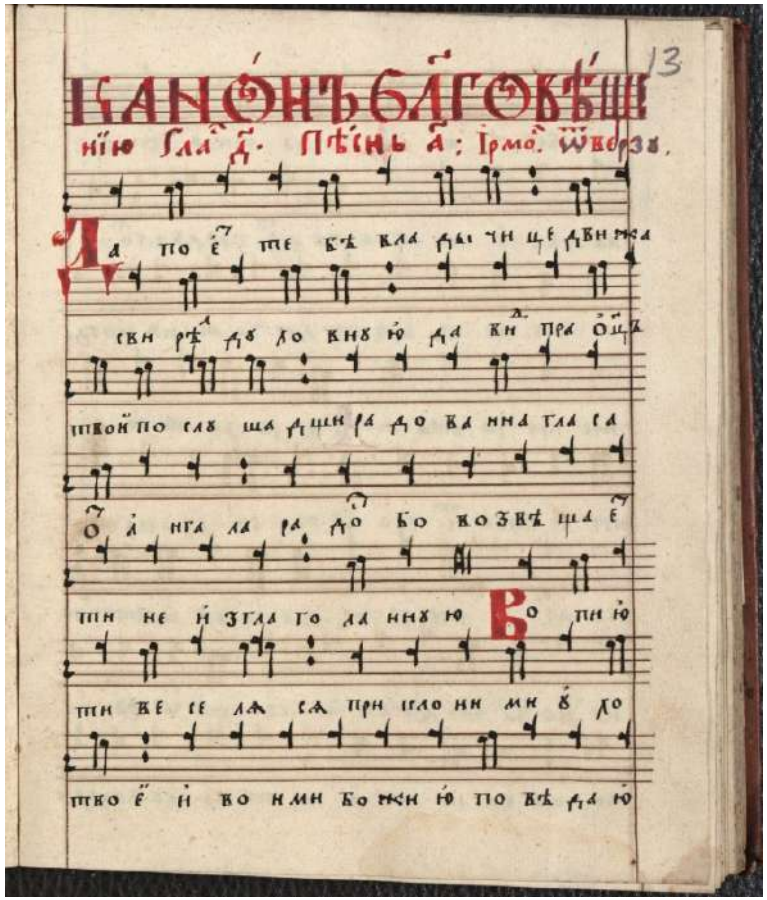
Л. 28. [Задостойник Благовещению]. Подтекстован скорописью.

Л. 29: [Стихиры в Неделю Ваий на Великой вечерне]. Большинство заголовков пропущено.
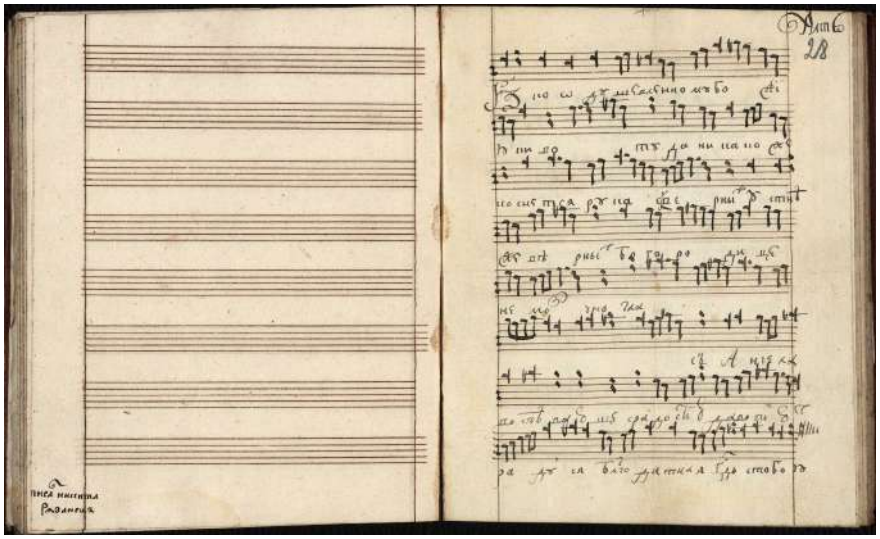
Л. 39: «Ваии на литии стихъ В̃ глас Ã, алт». Заголовки и инициалы киноварные.

Л. 48: «В н(е)д(е)лю ваий на утрени тропарь Глас Ã».
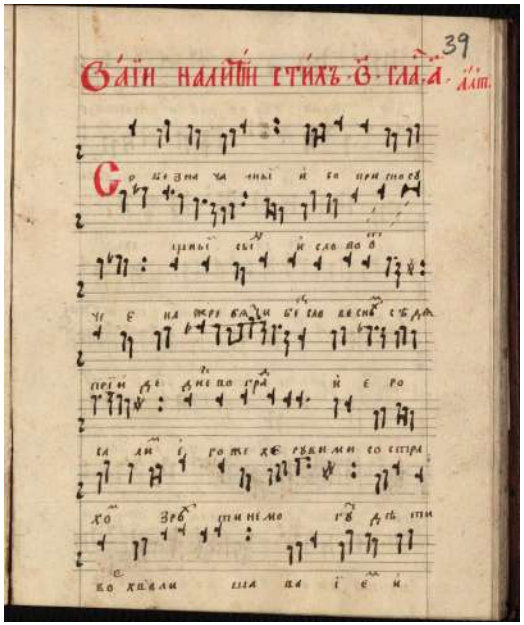
Л. 49 об.: «Канон в н(е)д(е)лю ваий глас Д̃ песнь Ã ирмос».



Ил. 14. Начало канона Благовещению.
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-з, партия альта. Л. 13



Ил. 15. Задостойник Благовещению, подтекстовка скорописью. На левом поле запись: «Писал никита Рязанец» //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-з, партия альта. Л. 27а об.–28



Ил. 16. Начало подборки стихир, исполняемых во время обряда раздачи вербы на утрени. Заголовок: «Ваии на литии стихъ В̃ глас Ā, алт»//
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-з, партия альта. Л. 39

3736-и, партия тенора.

«тенор» (надпись на верхней крышке переплета), сверху стоит крыж.

4^0 (19,9 х 15,7 х 1,7 см).

78 л. 77 листов пронумеровано, один чистый непронумерованный лист между 62 и 63. Л. 22 вставной. Л. 41 со следами сгиба по длине. Л. 62 об. чистый.

Переплет: картон, обтянутый коричневой кожей. На корешке наклейки с шифром и с цифрой «26». На верхней крышке — продавленные острым предметом следы от расчерчивания.

Ключ: альтовый.

Записи: «тенор» на л. 1, 9, 14 об., 41, 42, 54, 63, 77; «Писал подьек Иванъ алексеевъ сынъ Попов» (на л. 1, фамилия «Попов» неразборчиво); «зри позади … тойжу листу» (л. 22 об.).

Особенности: в службе Благовещению нет величания. Тропарь выписан дважды, один раз с обрывом текста. В Неделю Ваий нет малой вечерни, второго варианта задостойника и тропарей Празднику.

Содержание:

Л. 1: [Стихиры на Благовещение].
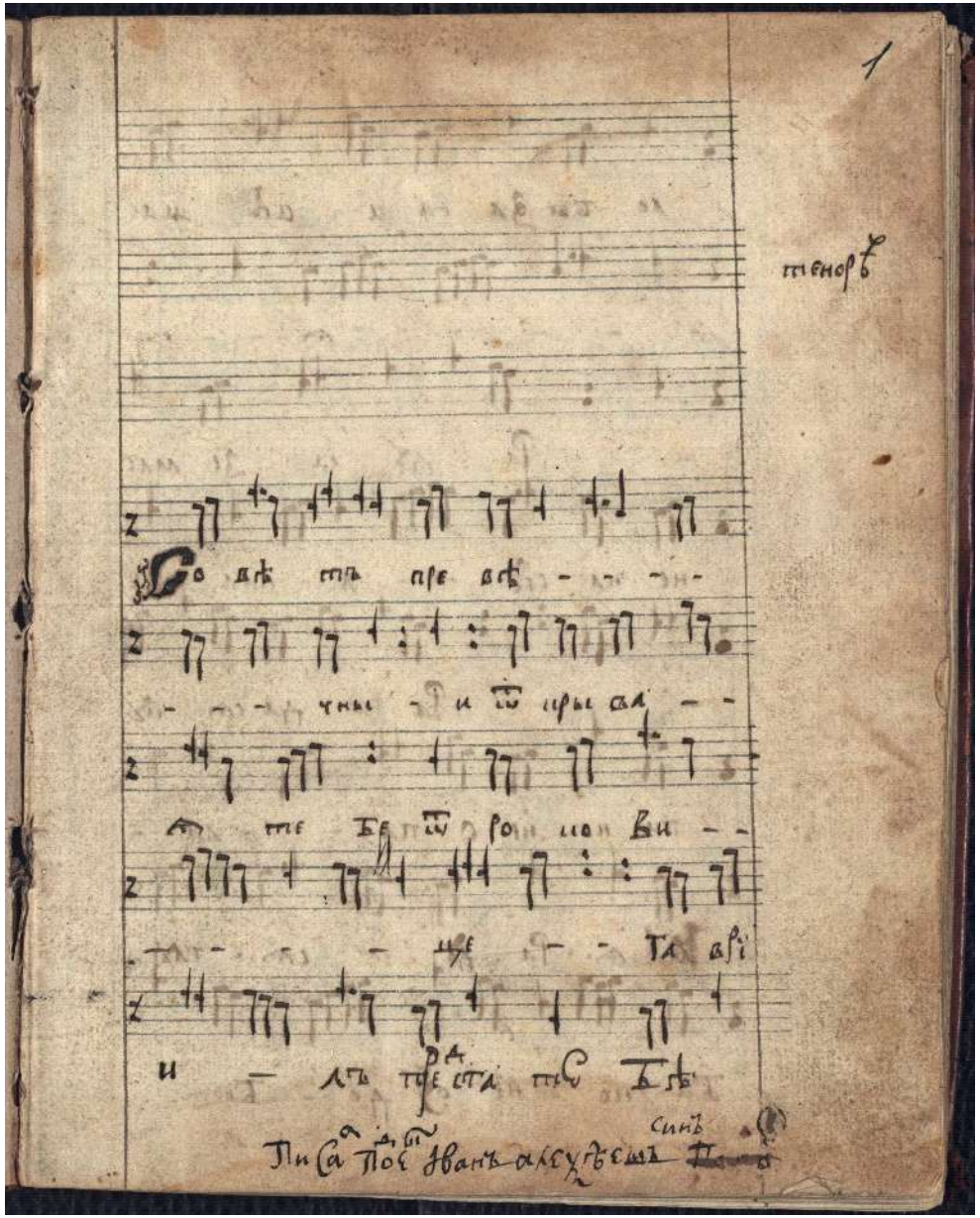
Л. 16: [Тропарь и канон Благовещению]. Л. 22 с задостойником вставлен при переплете не в то место, разрывает 4-ю песнь канона. Задостойник начинается на л. 22 об., а продолжается на л. 22, о чем сделана надпись внизу л. 22 об.: «зри позади … тойжу листу».

Л. 41. [Причастный стих Благовещению]. В ноты вписаны мелко тексты других причастных стихов: «Благодать Божия спасительная всем человеком», «Избавление посла Господь» и еще одного, неразборчиво.

Л. 42: «В н(е)д(е)лю ваий на велицей вечерни стихеры Глас S̃». Многие заголовки пропущены.

Л. 54: «Ваий на литии стих В̃, Глас Ā». Заголовки и инициалы киноварные. 2-я и 3-я стихиры на хвалитех переставлены местами.

Л. 63: «Канон в нед(е)лю ваий песнь Ā, ирмос, Глас Д̃».



Ил. 17. Начало службы Благовещению, без заголовка. Записи: «тенор», на нижнем поле: «Писал подьек Иванъ алексеевъ сынъ Попов» //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-и, партия тенора. Л. 1.

3736-к, партия альта.

«Алтъ / март» (надпись на верхней крышке переплета).

4^0 (19,5 х 16 х 1,2 см).

55 л., из них 50 л. пронумеровано, непронумерованные чистые листы 51–53, два непронумерованных листа между 12 и 13. На л. 14 об. на поле вставлена нотная строка.

Переплет: картон, обтянутый коричневой кожей. На передней крышке кожа повреждена, виден картон. Л. 20 надорван, л. 21 меньшего формата. Л. 10 закапан воском. Л. 14 снизу не входит в переплет, надорван.

Ключ: альтовый.

Записи: «алт» на поле л. 30, «тенор» на поле л. 38. На л. 30 внизу на поле буквы: «п м п».

Особенности: в службе Благовещению нет второго распева стихиры «Еже от века таинство», величания, тропаря, задостойника и причастна Благовещению. Только в этой партии выписаны седальны после третьей песни канона Благовещению. В службе в Неделю Ваий нет малой вечерни, стихиры на стиховне, стихов по 50-м псалме, тропарей Празднику, причастного стиха и второго варианта задостойника.

Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца марта въ КЁ Д(е)нь Бл(а)говещение Прес(вя)тыя Б(огоро)д(и)цы на велицей вечерни на г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и) х(и)ры, Глас S̃».

Л. 13: «Канон бл(а)говещению пр(е)с(вя)тыя б(огоро)д(и)цы песнь Ѧ ирмос отве[рзу] уста мо[я]» (обрезано по краю). Заголовки песен канона обрезаны по краю, л. 20 об. обрезан по краю, так что часть текста канона не читается.

Л. 22: [Стихиры в Неделю Ваий, на Великой вечерне]. Заголовки пропущены.

Л. 30: «Ваии на литии стих В̃ глас Ѧ алтъ».

Л. 38: «В н(е)д(е)лю ваий канонъ песнь Ѧ Ирмос Глас Д̃. тенор».

3736-л, партия тенора.

«тенор / мартъ» (надпись на верхней крышке переплета).

4^0 (19,5 х 16 х 1,5 см).

79 л. 78 листов пронумеровано, 1 чистый лист между 16 и 17. Л. 38 вкладной. Л. 30 вклеен. На л. 32 следы от вклеенной нотной строчки, вложен фрагмент нотной строчки без номера. На л. 35 приклеенная нотная строчка. Л. 37 об., 58 об. чистые.

Переплет: картон, обтянутый коричневой кожей.

Ключи: альтовый, дискантовый (л. 78–78 об.).

Записи: «тенор» на л. 1, 15 об., 38, 41 (киноварью), 50. На л. 41 сверху на поле буквы: «в е» в квадратной рамке, внизу обрезанная надпись «справ». На л. 59 внизу отчеркнутые буквы: «п и д», далее обрезанная дата «1725 (?) Ген[варь]».

Особенности: служба в Неделю Ваий не содержит малой вечерни.

Содержание:

Л. 1: [Стихиры на Благовещение].

Л. 17: [Канон Благовещению]. В 8-й песни пропущен тропарь «Се Тебе недоуменное», дописан другим почерком на вклеенном л. 30. На л. 32 об. вытерты ноты на 3 нотных строчках, пропуска по содержанию нет. В конце канона выписан тропарь Празднику, без окончания.
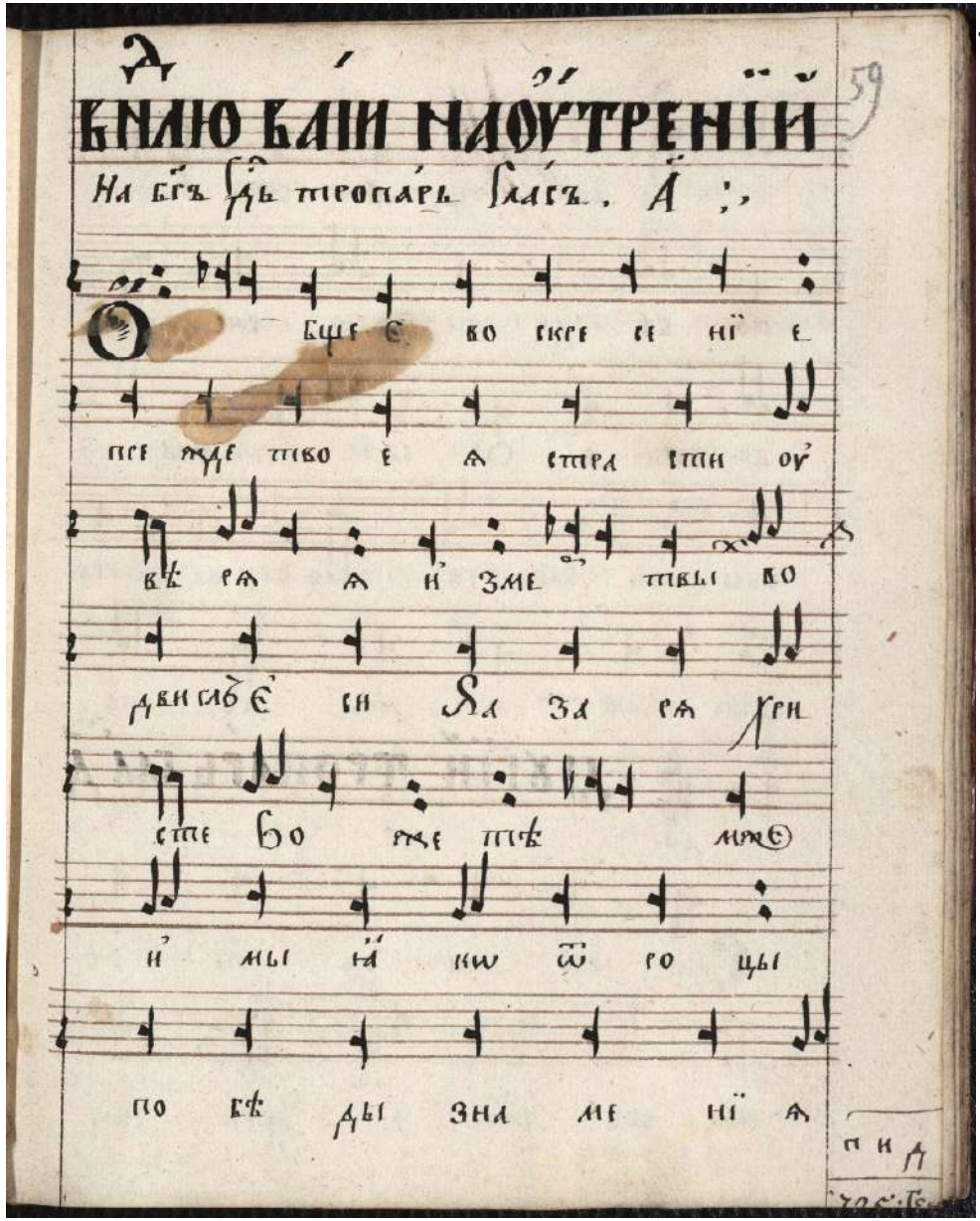
Л. 39. Причастные стихи обоим Праздником. В причастне Благовещению карандашом подписан второй текст под нотами: «Хвалите Господа с небес».

Л. 41: «В н(е)д(е)лю ваий». Инициалы киноварные, местами пропущены.

Л. 50: «Ваий на литии стих В̃ глас Ā».

Л. 59: «В н(е)д(е)лю ваии на утрений На Б(о)гъ Г(о)с(по)дь тропарь Глас Ā».

Л. 60 об.: «Канон в н(е)д(е)лю ваии глас Д̃ песнь Ā, ирмос».



Ил. 18. Тропарь в Неделю ваий. На поле в нижнем углу отчеркнутые буквы «п и д», далее обрезанная снизу дата «1725 (?) Ген[варь]»//
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-л, партия тенора. Л. 59

3736-м, партия баса.

«Басъ» (надпись на верхней крышке переплета).

4^0 (19,5 х 16 х 1,7 см).

90 л., из них 88 листов пронумеровано, по одному чистому листу между листами 21 и 22, 40 и 41. Л. 9 надорван снизу. Л. 42, 43, 77 вклеены в блок. Л. 41, 42 со следами сгиба по длине. Л. 59 об., 69 об. чистые.

Переплет: картон в коричневой коже.

Ключи: теноровый, альтовый (л. 22–40 об., 70–87).

Записи: «бас» на л. 41, 42, 43, 60, 88, «тен(ор)» на л. 60 под пометой бас (вытертая запись); «малой роспев» (л. 50).

Особенности: служба Благовещению не содержит величания. В стихирах Благовещению фиты выписаны полностью в тех местах, где в другой партии баса 3736-м вместо распева стоит знак фиты.

Содержание:

Л. 1: [Стихиры на Благовещение]. Заголовки пропущены. Чернила расплываются. На л. 21 об. указание на поле: «Задостойник и причастен после канона».

Л. 22: «Бл(а)говещению Пр(е)с(вя)тыя Б(огоро)д(и)цы, тропарь Глас Д̃».

Л. 22 об.: «Канонъ Песнь Ã. Глас Д̃».
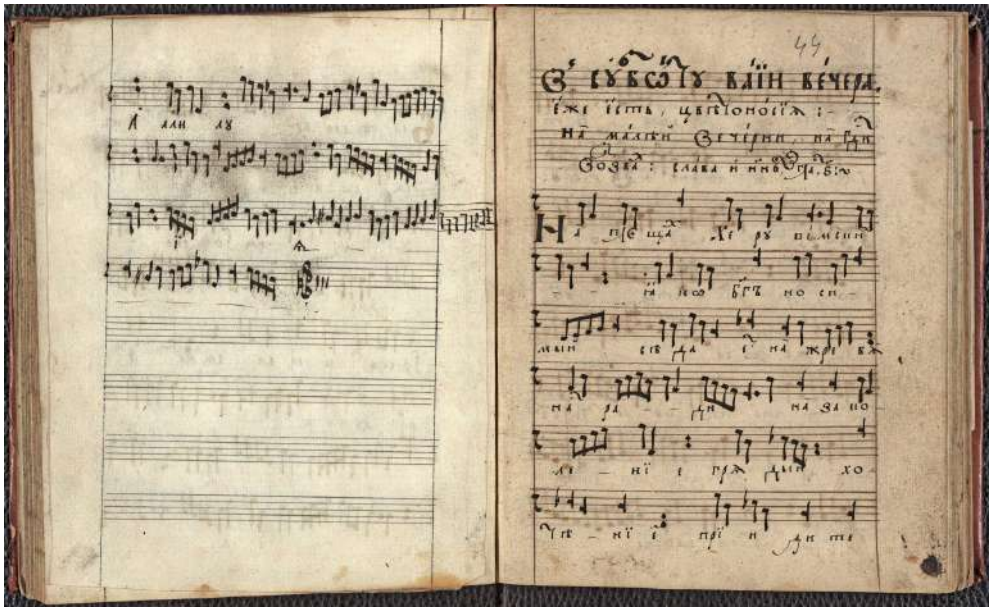
Л. 42. Причастны обоим праздникам.

Л. 44: «В субботу ваий вечера, иже есть, цветоносия, на малей вечерни, на Г(о)с(по)ди воззвах, Слава и н(ы)не глас S̃». На л. 54 об., 58 об. выписаны богослужебные указания о повторении стихиры «Днесь благодать».

Л. 60: «В н(е)д(е)лю ваии на литии ст(и)х(и)ры Глас Ã».

Л. 70: «В н(е)д(е)лю ваий На утрени, тропарь, глас Ã».

Л. 71: «Канон, глас Д̃ песнь Ã Ирмос». Заголовки и инициалы киноварные.



Ил. 19. Окончание причастна в Неделю ваий (припев «Аллилуия») на вклеенном листе 43 и начало стихир на малой вечерне, заголовок: «В субботу ваии вечера, еже есть цветоносия» // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-м, партия баса. Л. 43 об.–44.

3736-н, партия баса.

«Басъ / Мартъ» (надпись на верхней крышке переплета).

4^0 (19,5 х 15,8 х 1,5 см).

79 листов пронумеровано. Л. 78 вкладной. Л. 19 закапан воском.

Переплет: картон в коричневой коже.

Ключи: теноровый, альтовый (л. 23–38 об., 63–77 об.).

Записи: «бас» на л. 19, 39, 40, 53, 78, «цр» (на л. 40 внизу), «слъіъ» (л. 79 об., размыто). На л. 20 об. указание: «Задостойник после канона». На л. 39 об. и 77 об. указание: «кенаник пред канонов Благовещенских».

Особенности: в службе Благовещению нет тропаря Празднику. Служба в Неделю Ваий не содержит Малой вечерни.

Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца марта в КЁ де(нь), праздник Бл(а)говещению прес(вя)тыя Вл(а)д(ы)ч(и)цы н(а)шея Б(огоро)д(и)цы и пр(и)снод(е)вы М(А)РИИ, ст(и)х(и)ры Глас S̃».

Л. 21. Причастные стихи обоим праздникам и величание Благовещению. В причастне Благовещению сверху карандашом подписан второй текст: «Хвалите Господи с небес».
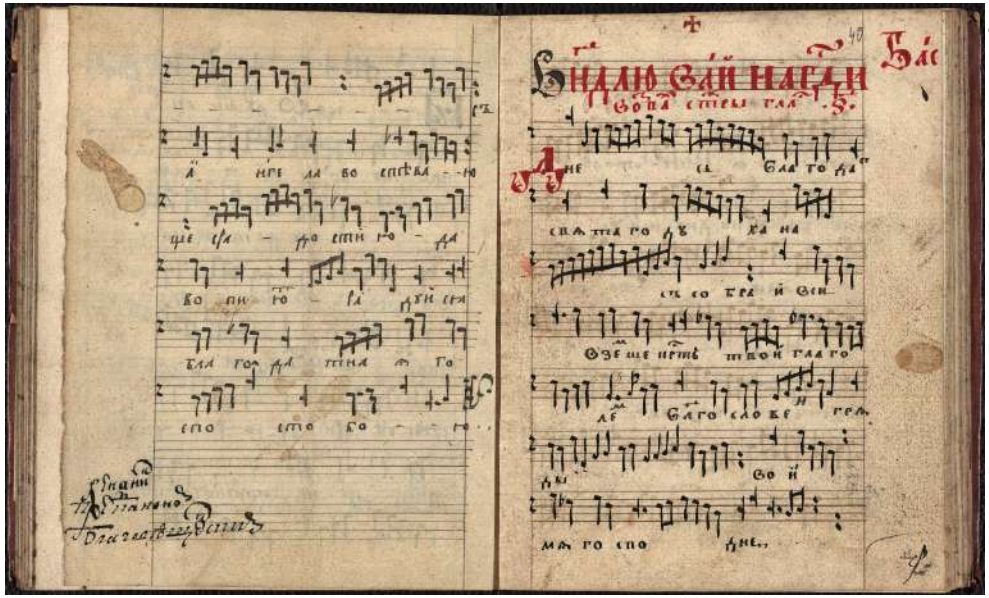
Л. 23: «Каноңъ Бл(а)говещению Пр(е)с(вя)тей Б(огоро)д(и)це. Глас Д̃. Песнь Ã. Ирмос Отверзу уста моя».

Л. 40: «В н(е)д(е)лю ва(и)й на Г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры глас S̃». Инициалы и заголовки (частично пропущенные) киноварные.

Л. 53: «Ваии на литии стих B̃ Глас Ã. Басъ».

Л. 63: «В н(е)д(е)лю ваии Тропарь, глас Ã».

Л. 64: [Канон в Неделю ваий].



Ил. 20. Окончание задостойника Благовещению и начало службы в Неделю ваий с Великой вечерни. Записи: «Кенаник пред канонов Благовещенских», на правом поле — «Бас» и «цр» // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-н, партия баса. Л. 39 об.–40

3736-о, партия дисканта.

На верхней крышке переплета название отсутствует.

4^0 (19,3 х 15,6 х 1,8 см).

70 л., из них 61 лист пронумерован, 1 чистый лист между 46 и 47, 8 чистых листов в конце. Л. 17, 18 вклеены в переплет, со следами сгиба в 4 раза. Л. 16 об. чистый, загрязненный. Л. 38 об., 61 об. чистые.

Переплет: картон, обтянутый коричневой кожей.

Ключи: дискантовый, альтовый (л. 19–38, 47–60 об.).

Записи: «Дышкант(ъ)» на поле л. 1, 17; «строка порожняя» (л. 12 об., на чистый нотной строчке в середине песнопения), «П П А Г / 1724 / декабря в» (л. 19, в правом нижнем углу, в квадратике, обрезано по правому краю).

Особенности: в службе Благовещению отсутствует второй распев стихиры «Еже от века таинство», величание и задостойник. В службе в Неделю Ваий отсутствуют стихиры, начиная со «Славы» на литии «Прежде шести дней бытия Пасхи», и далее все по списку, нет также причастна, тропарей Празднику и второго варианта задостойника. Содержит причастен в Лазареву Субботу (см. также 3736-п).

Содержание:

Л. 1: «На велицей вечерни. На г(о)с(по)ди воз(з)вахъ ст(и)х(и)ры, Глас S̃». Много фит заменено буквой «фита» в нотной строчке, часть фитных распевов взята в скобки. Почерк с чертами скорописи.

Л. 17. Причастны Благовещению и в Лазареву Субботу «Изо уст младенец».

Л. 19: «Бл(а)говещению Пр(е)с(вя)тыя Б(огороди)цы: Тропарь, Гласъ D̃».

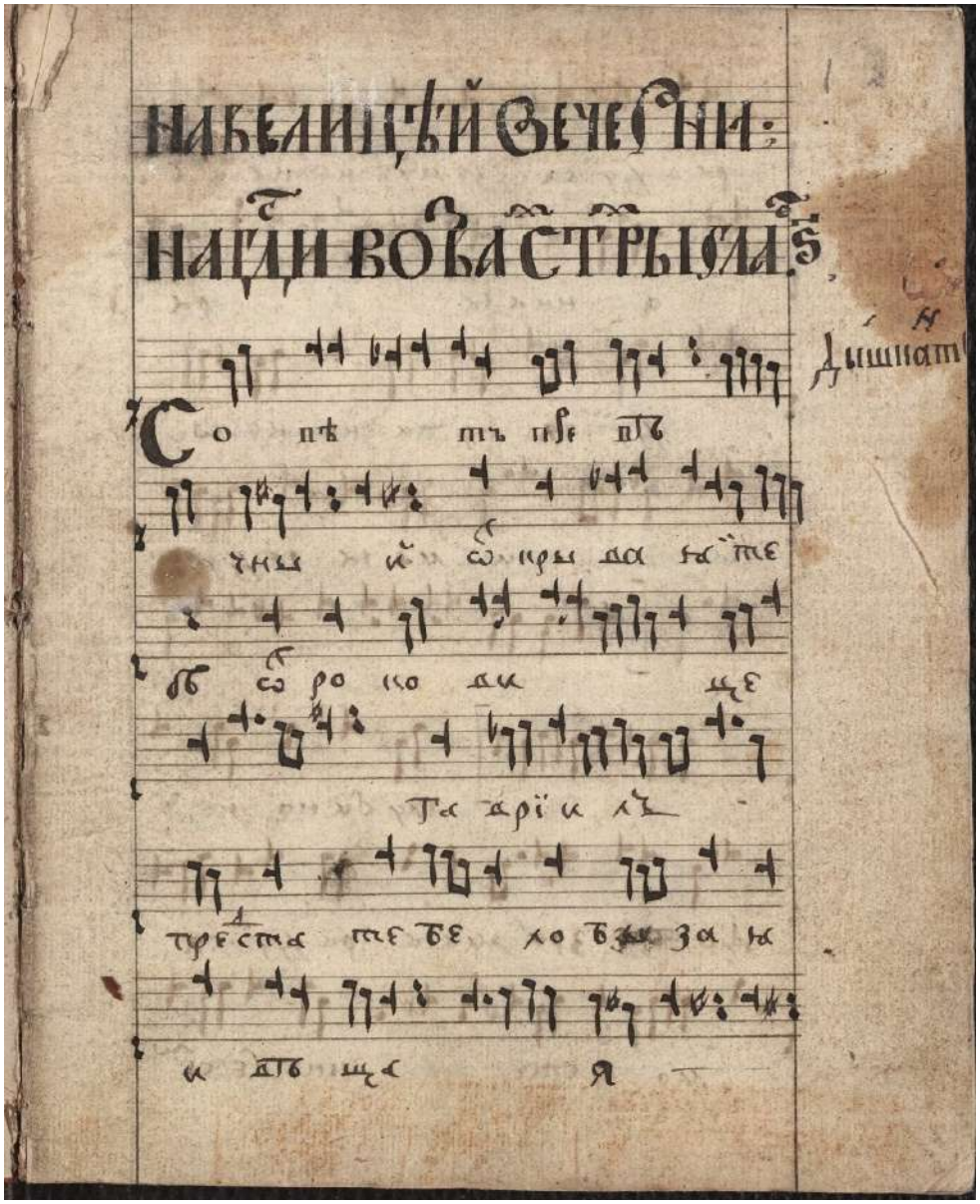
Л. 19 об.: «Канонъ песнь Ã Глас D̃».

Л. 39: «В н(е)д(е)лю цветоносия на малей вечерни, на г(о)с(по)ди воз(з)вах Слава и н(ы)не глас S̃».

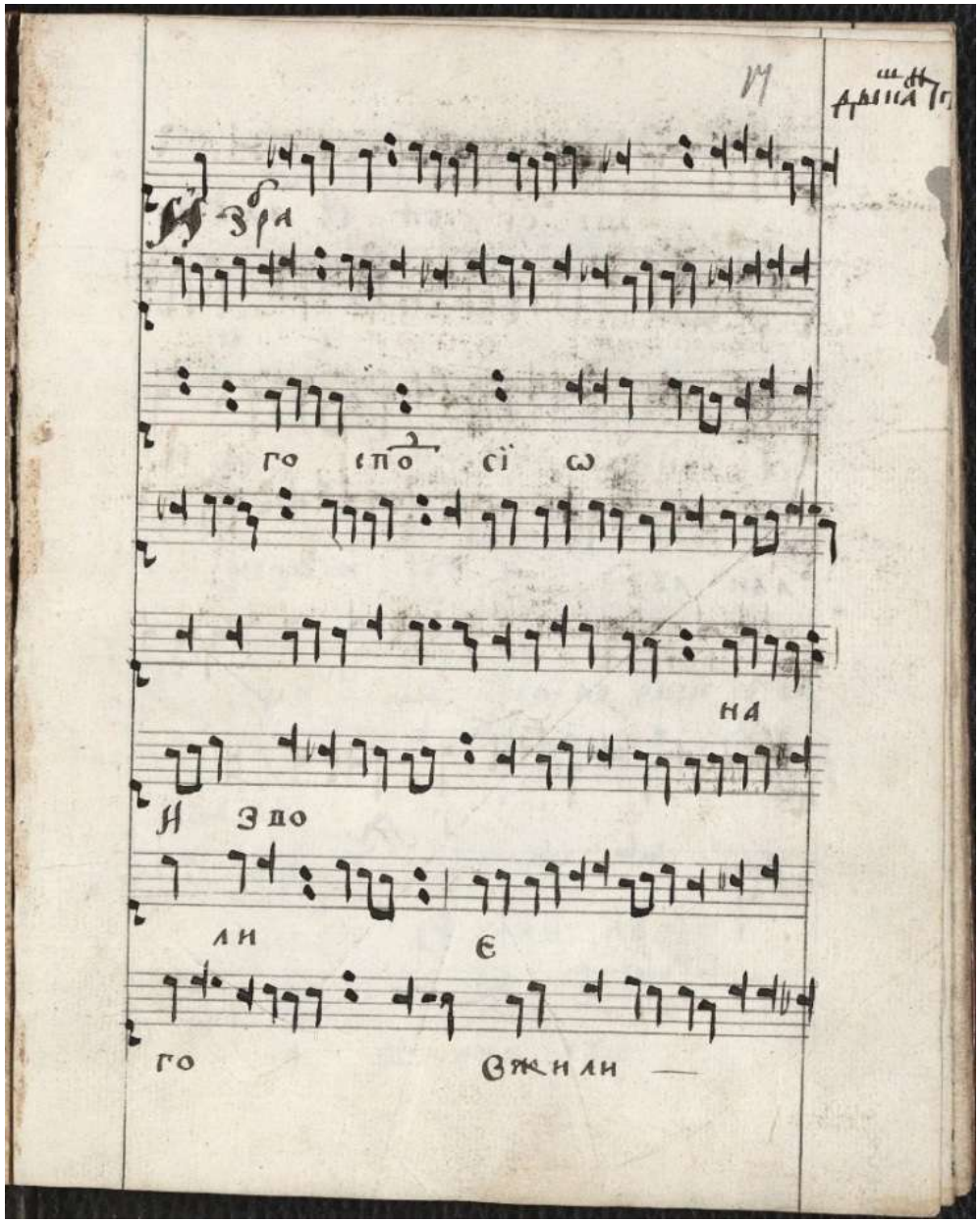
Л. 39 об.: «На велицей вечерни стих(и)ры глас 6».

Л. 46: «На лити(и) стхры глас Ã». Внизу листа 46 об. заголовок: «Слава и н(ы)не глас G̃», но сама стихира отсутствует. Далее пропуск по содержанию.
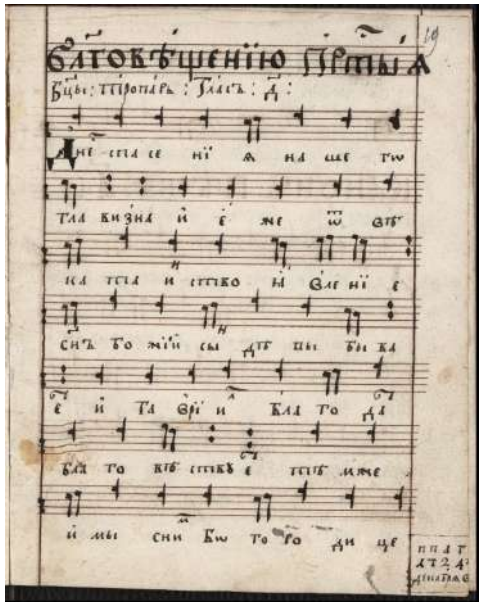
Л. 47: «В н(е)д(е)лю Ваий Канонъ Глас D̃ Песнь Ã Ирмосъ».
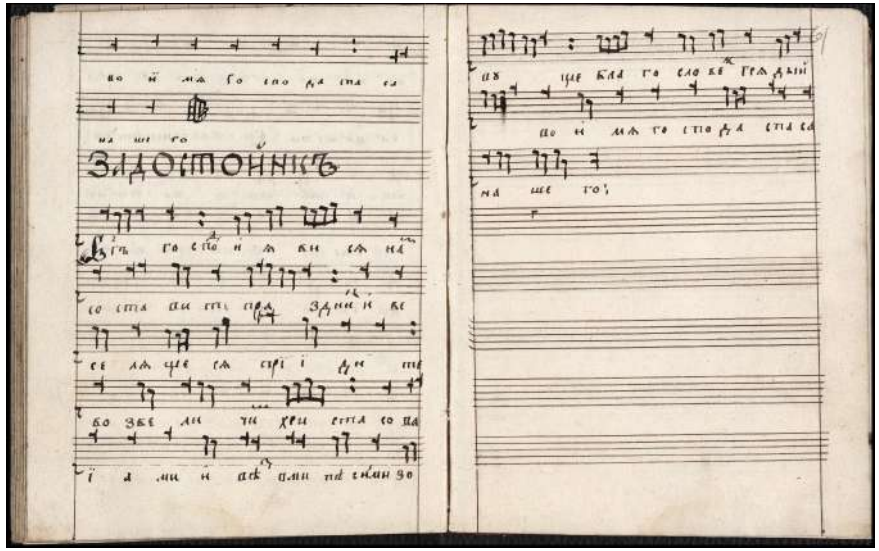


Ил. 21. Начало службы на Благовещение. Помета «Дышкант»// РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-о, партия дисканта. Л. 1



Ил. 22. Причастен Благовещению. Помета «дышкантъ»//
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-о, партия дисканта. Л. 17



Ил. 23. Тропарь Благовещению. На поле внизу запись в рамке:
«П П А Г / 1724 / декабря в», обрезана по краю //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-о, партия дисканта. Л. 19



Ил. 24. Задостойник в Неделю ваий, первый распев //
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736-о, партия дисканта. Л. 60 об.–61

3736-п, партия альта.

«Алтъ» (надпись на верхней крышке переплета).

4^0 (19,8 х 15,7 х 1,4 см).

68 л. Л. 30 ветхий, со следами сгиба по длине. Л. 31 вкладной. На л. 1 на поле дописана нотная строчка.

Переплет: картон, обтянутый коричневой кожей. На верхней крышке кожа повреждена на углах, виден картон.

Ключ: альтовый.

Записи: «А(лт)» на поле л. 30, 68, «Алть» на поле л. 31, 32, «тенор» на л. 68. Неразборчивая надпись внизу л. 52, затем в углу обрезанная буква «П».

Особенности: в службе Благовещению нет второго распева стихиры «Еже от века таинство», величания и тропаря Празднику. Причастен Благовещению выписан перед Великой вечерней службы в Неделю Ваий. Отсутствует малая вечерня в Неделю Ваий. Циклы стихир в Неделю Ваий переставлены местами, сначала выписаны стихиры «на литии». Содержит причастен в Лазареву Субботу (см. также № 3736-о).

Содержание:

Л. 1: «М(е)с(я)ца марта въ КЁ Д(е)нь Благовещение прес(вя)тыя Б(огоро)д(и)цы на велицей вечерни на г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и) х(и)ры, Глас S̃». В конце, на л. 13 об. росчерк.

Л. 14: «Канон бл(а)говещению прес(вя)тей б(огоро)д(и)це, Глас Д̃, Песнь Ã, ирмос отверзу уста моя».

Л. 31. Причастен в Неделю Ваий.

Л. 32: «Ваии на литии Стихъ В̃ Глас Ã».

Л. 40 об.: «Причастен Благовещению Б(огоро)д(и)це». [Причастен в Лазареву Субботу], тем же почерком.
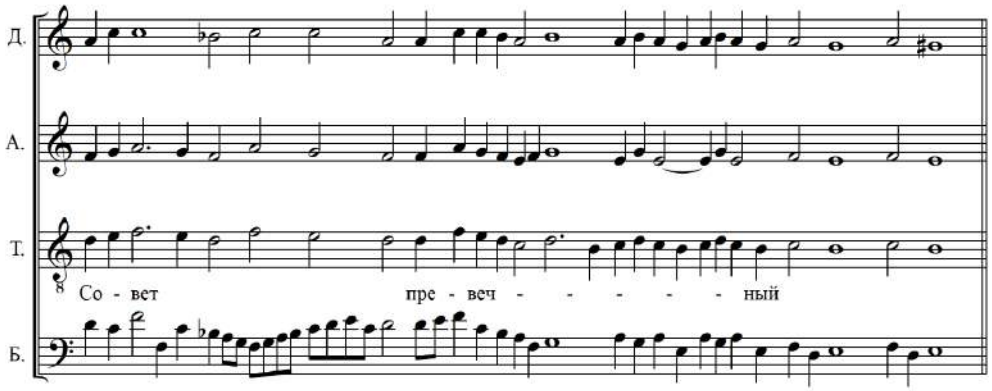
Л. 42: [Стихиры в Неделю ваий, на Великой вечерне]. Большинство заголовков пропущены.

Л. 52: «Тропарь глас Ã».
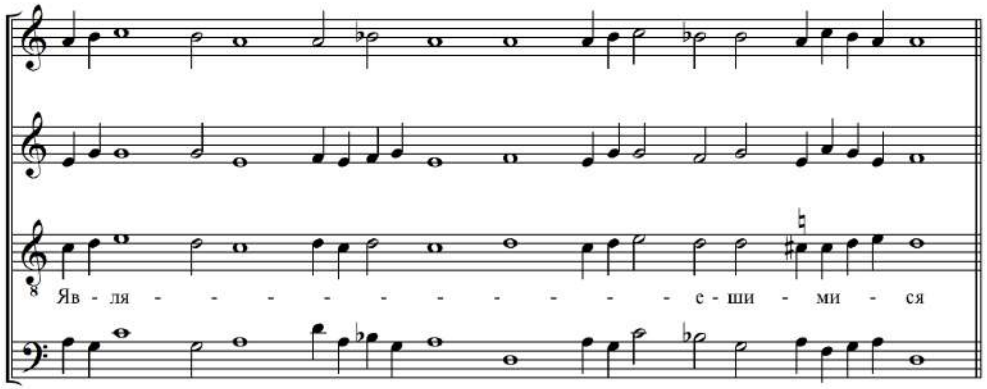
Л. 53: «Канон в н(е)д(е)лю ваий глас Д̃, песнь Ã-я, ирмос». В конце выписаны два варианта задостойника, сначала «новой» задостойник, партия альта, затем первый вариант задостойника, партия тенора.

Инципиты службы на Благовещение (25 марта)
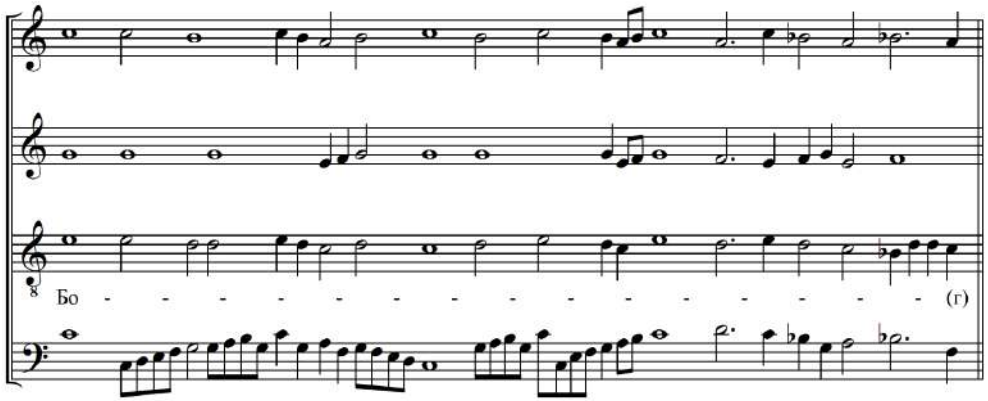
На Великой вечерне, на «Господи, воззвах» стихиры, глас 6
«Совет превечный»
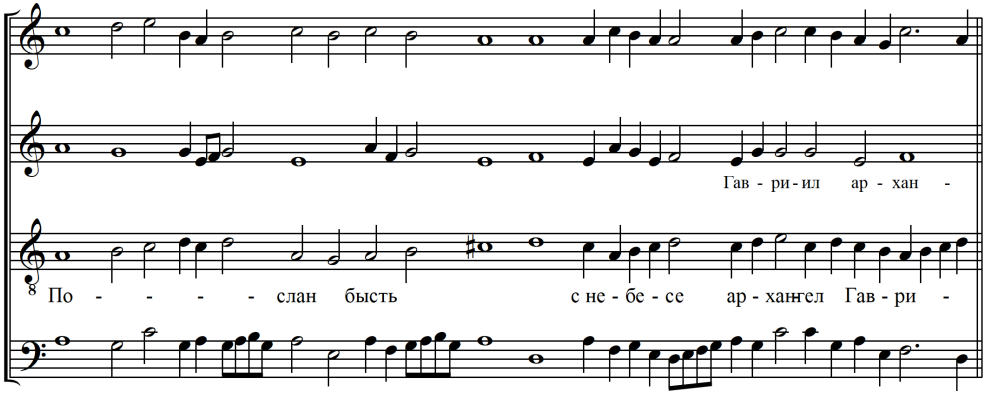


«Являеши ми ся яко человек»
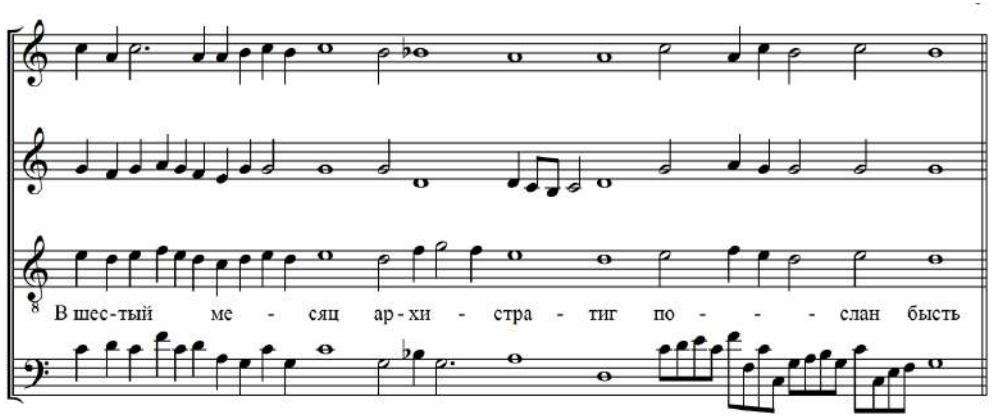


«Бог идеже хочет». В некоторых партиях фитный распев сокращен, с середины примера заменен знаком фиты (3736-а, б, в, о)
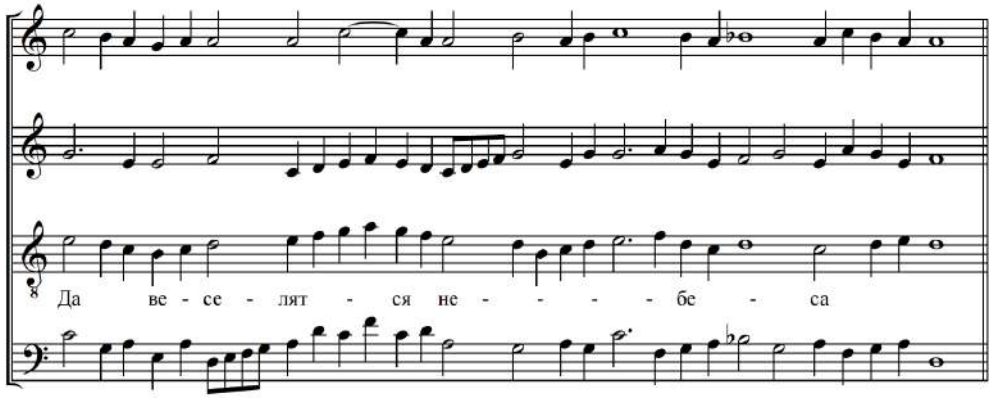


«Слава» на «Господи, воззвах», глас 6. «Послан бысть»
Выписанный в альте вариант подтекстовки заимствован из партии 3736-з
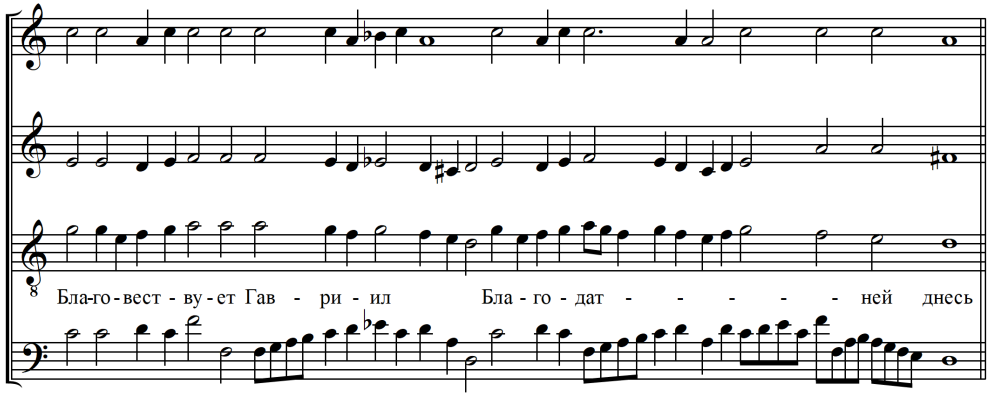


На литии стихира первая, глас 1
«В шестый месяц архистратиг»
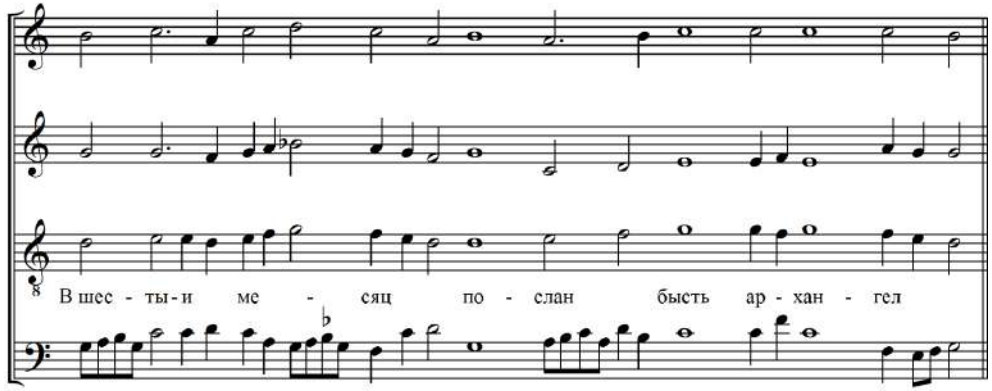


«Слава» на литии, глас 8. «Да веселятся небеса»
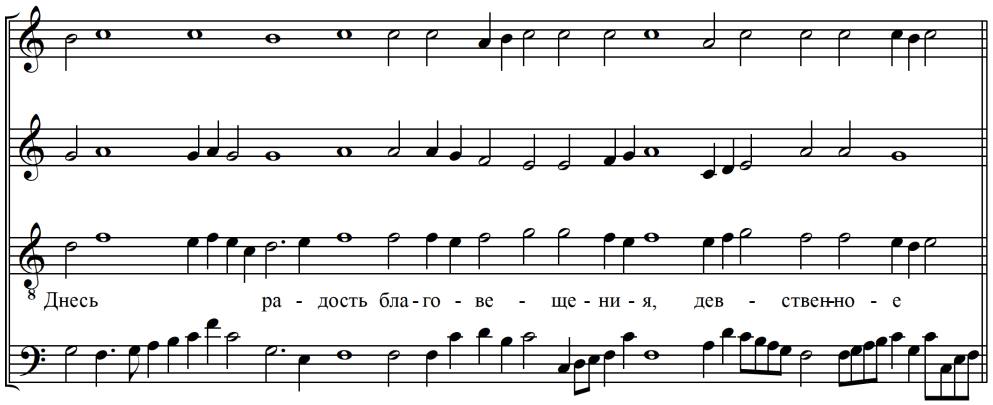


«И ныне» на литии, глас 2. «Благовествует Гавриил»[4]
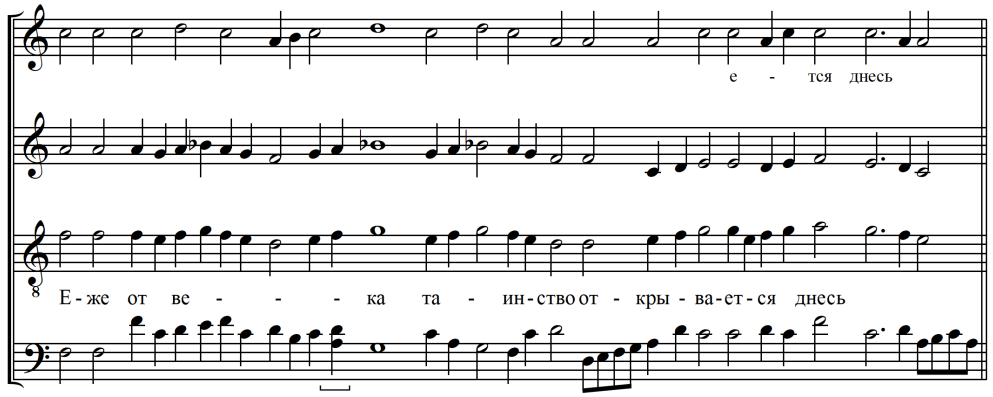


На стиховне стихира первая, глас 4. «В шестый месяц послан бысть»
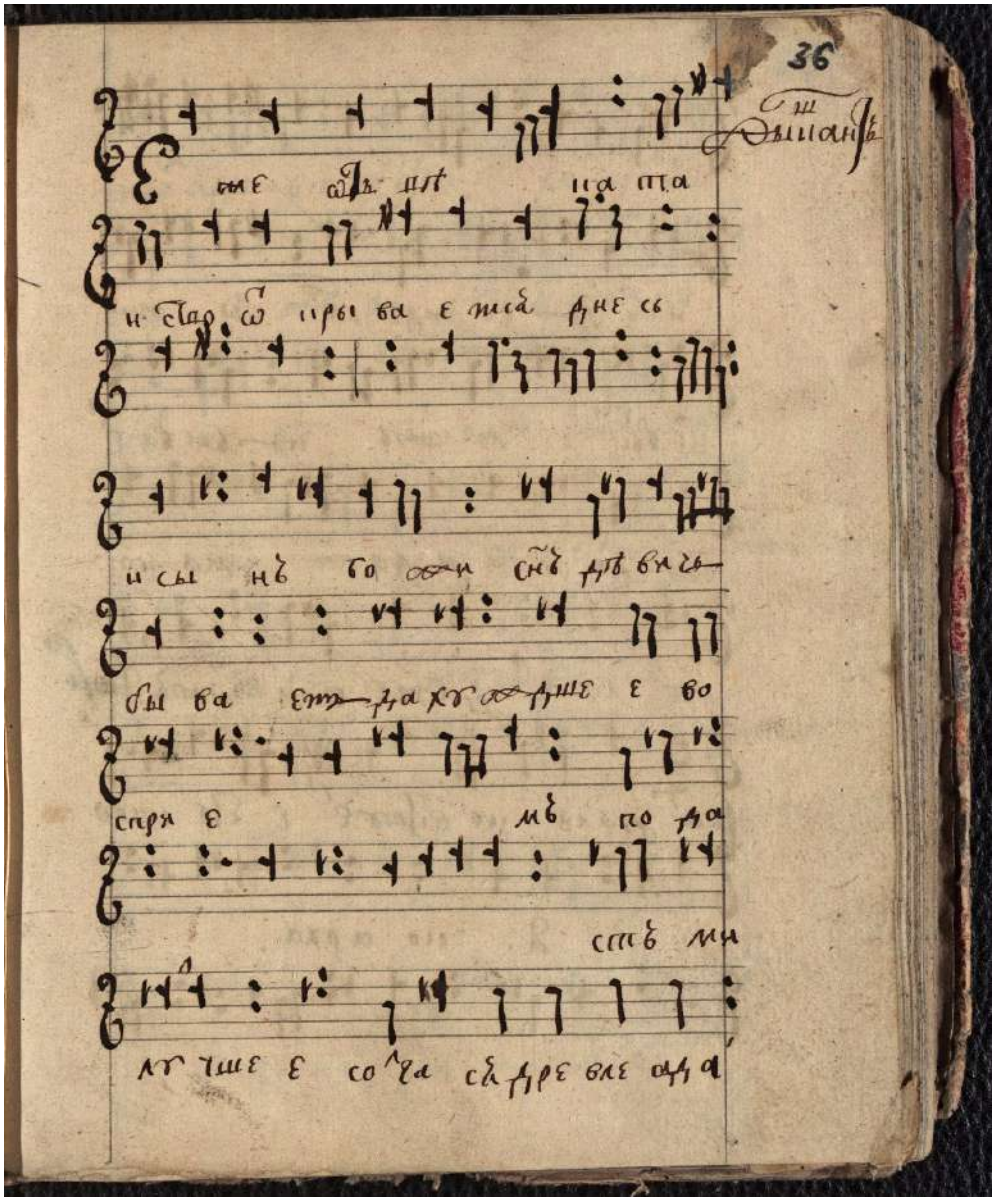


«Слава, и ныне» на стиховне, глас 4. «Днесь радость благовещения»



На хвалитех, «Слава и ныне», глас 2. «Еже от века таинство»
Выделенная четверть в басу имеет расхождение в разных партиях: в 3736, 3736-м — «ре», в 3736-н и ГИМ. Син. певч. 924 — «ля» (л. 41 об.)
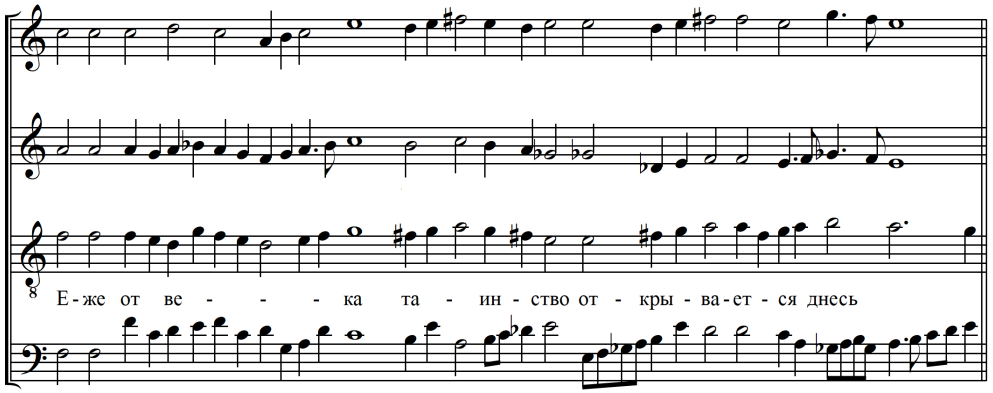


4 Эта же стихира положена по 50-м псалме, на утрени, об этом указание выписано в четырех партиях комплекта: 3735, 3736-к, з, п.
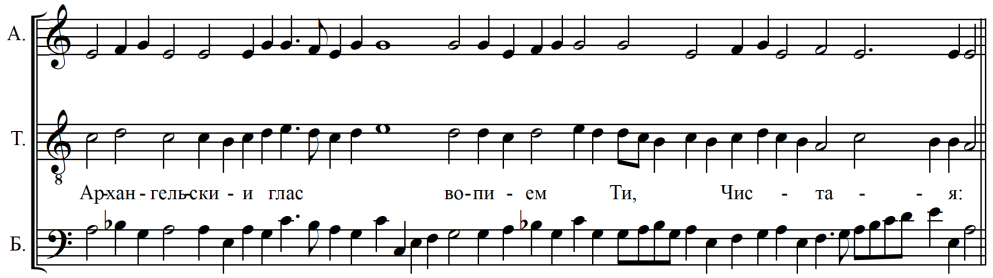


Ил. 25. Начало первого варианта стихиры «Еже от века таинство», в скрипичном ключе. На поле сверху помета «Дышкант»//
РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3734, партия дисканта. Л. 36

«Ин роспев с отменами». «Еже от века таинство»[5]
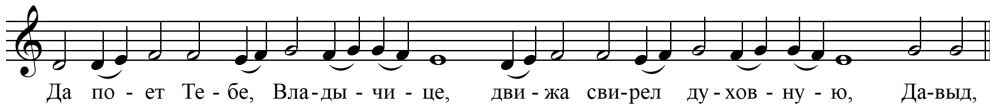


Величание Благовещению «Архангельский глас». Дискант отсутствует
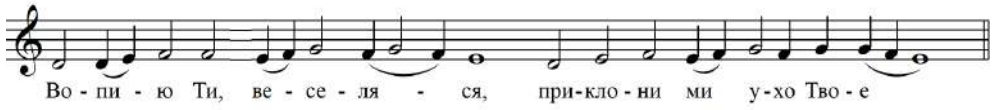


5 В настоящей стихире множество необычных знаков альтерации, которыми обозначены мутации вверх. См. об этом: *Кондрашкова Л. В.* Стихиры «ин роспев с отменами» в партесных рукописях государевых певчих дьяков Петровской эпохи. Указ. соч.

Канон Благовещению, глас 4

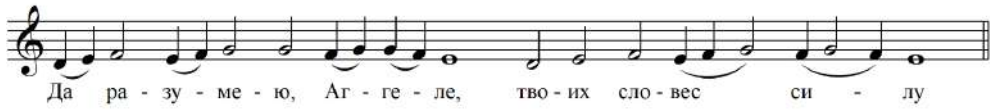
Песнь 1. Ирмос «Отверзу уста моя» (только указан)
Тропари первой песни канона:
«Да поет Тебе, Владычице». Тропарь 1-й
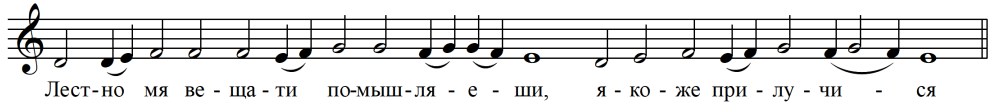


Ангел: «Вопию Ти, веселяся». Тропарь 2-й

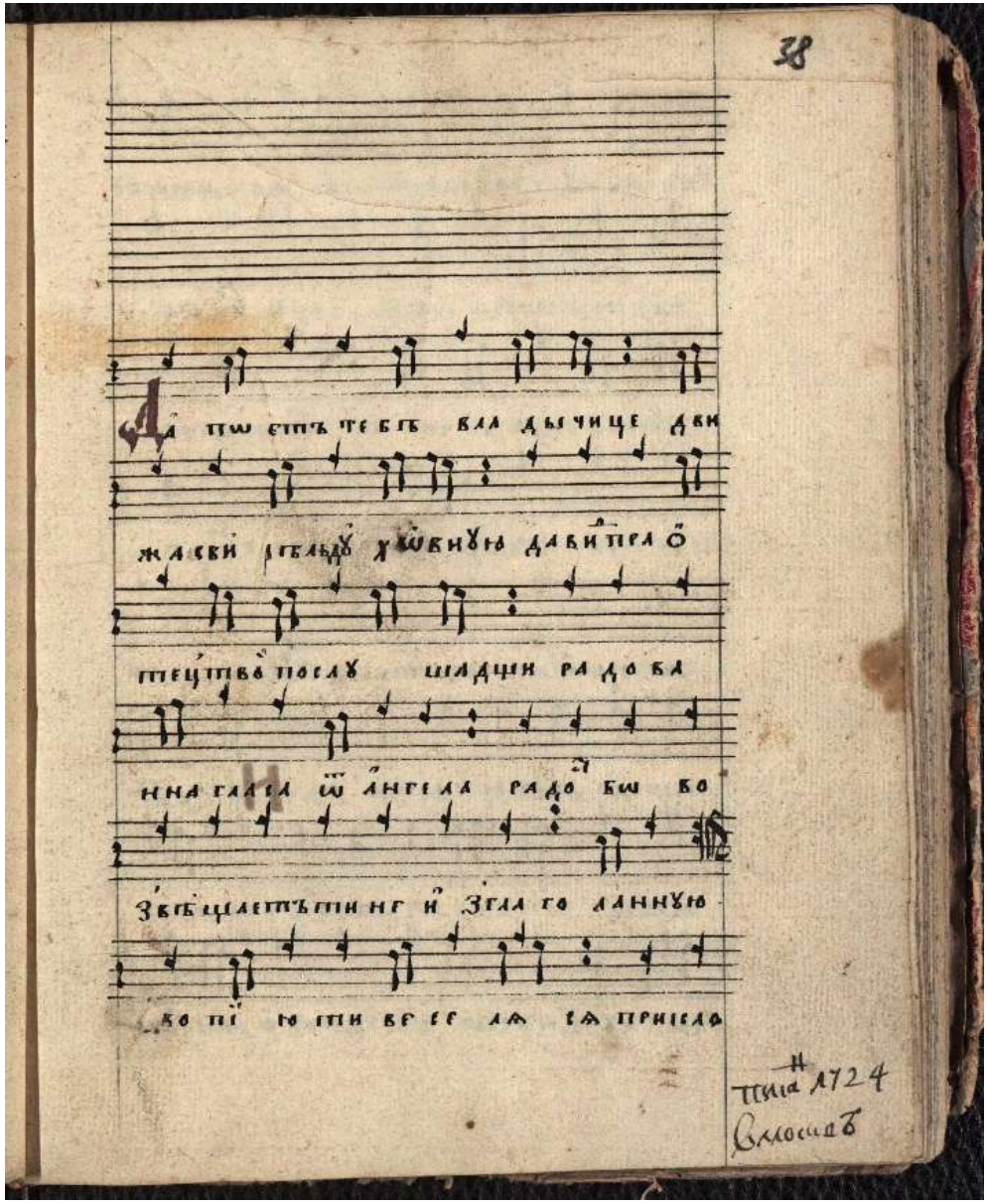


Богородица: «Да разумею, Аггеле, твоих словес». Тропарь 3-й
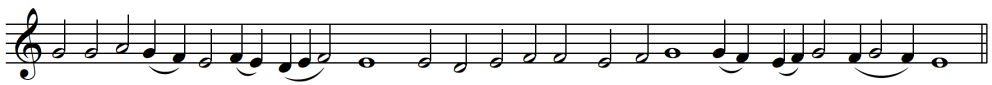


Ангел: «Лестно мя вещати». Тропарь 4-й



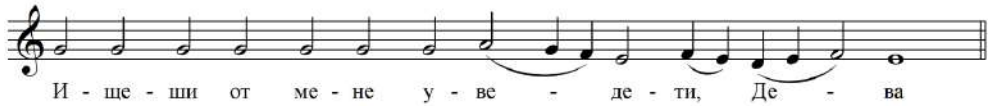


Ил. 26. Начало канона Благовещению, без заголовка. На поле внизу запись: «писан 1724 в Москве» // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3734, партия дисканта. Л. 38
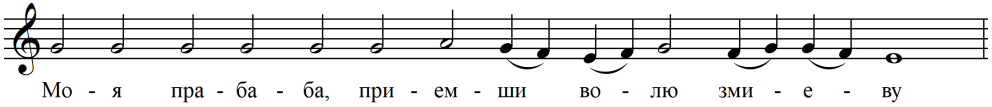
Песнь 3. Ирмос «Твоя песнословцы, Богородице» (только указан)
Тропари третьей песни канона:
Богородица: «Оскуде княз от Иуды». Тропарь 1-й
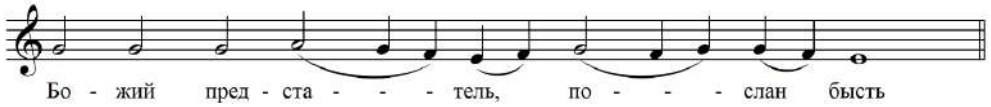


Ангел: «Ищеши от мене уведити». Тропарь 2-й
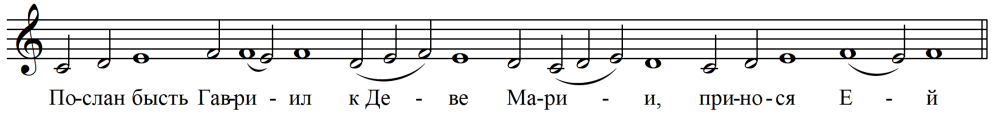


Богородица: «Моя прабаба, приемши». Тропарь 3-й
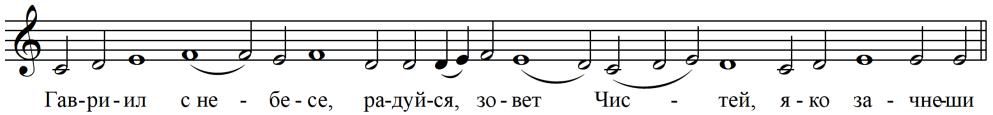


Ангел: «Божии предстатель». Тропарь 4-й
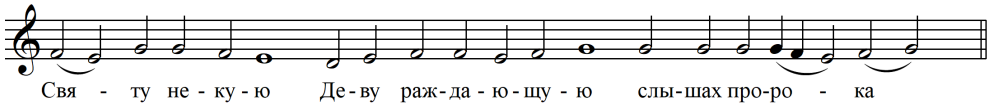


Седален, глас 4, подобен «Удивися»[6]
«Послан бысть с небесе»



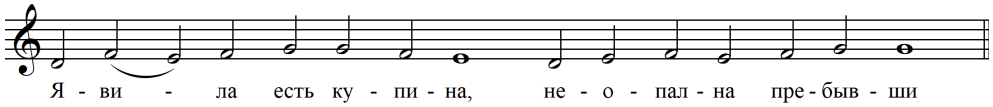
«Гавриил с небесе, радуйся, зовет»[7]



Песнь 4. Ирмос «Неизследный Божий Совет» (только указан)
Тропари четвертой песни канона:
Богородица: «Святу некую Деву». Тропарь 1-й



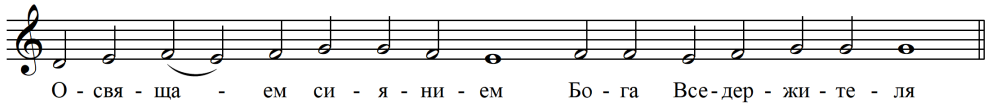
Ангел: «Явила есть купина». Тропарь 2-й
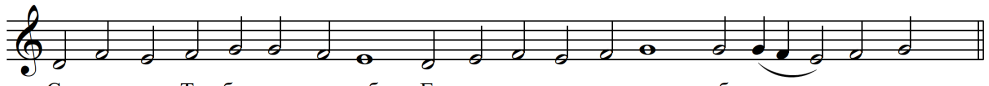


6 Седальны выписаны только в одной партии — 3736-к. Хотя они расположены в рукописи после третьей песни канона, их тексты сходны с седальнами по полиелеи современного издания Минеи: так, седален «Послан бысть Гавриил к Деве Марии» в Минее положен на «Славу, и ныне» по полиелеи, обозначен 8-м гласом и имеет указание на подобен «Удивися»; а седален «Гавриил с небесе, еже радуйся, зовет Честней», стоит первым по полиелеи, имеет 4-й глас и тот же подобен «Удивися». Седальны по 3-й песне канона в Минее другие.

7 Этот седален в рукописи без заголовка.
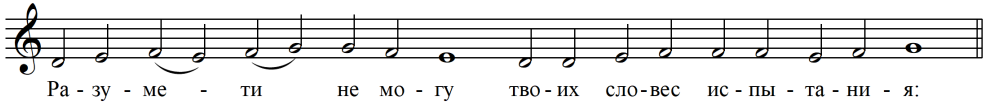
Богородица: «Освящаем сиянием». Тропарь 3-й



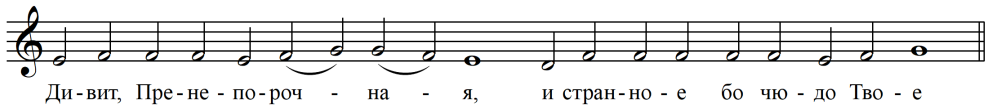
Ангел: «Со страхом Тебе, яко раб». Тропарь 4-й
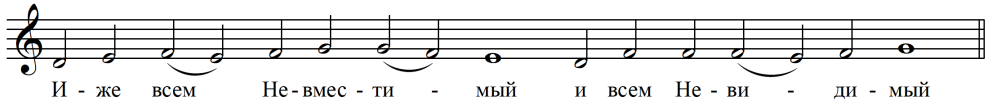


Песнь 5. Ирмос «Ужасошася всяческая» (только указан)
Тропари пятой песни канона:
Богородица: «Разумети не могу твоих словес». Тропарь 1-й



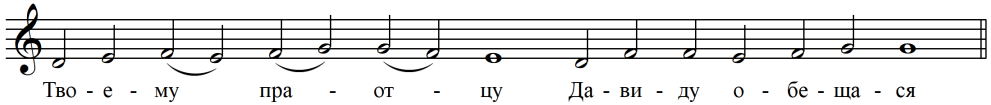
Ангел: «Дивит, Пренепорочная». Тропарь 2-й
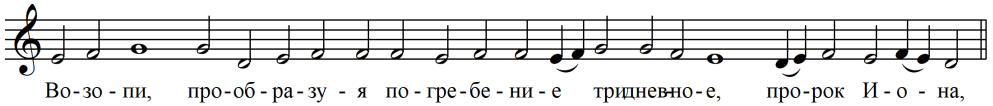


Богородица: «Иже всем Невместимый». Тропарь 3-й



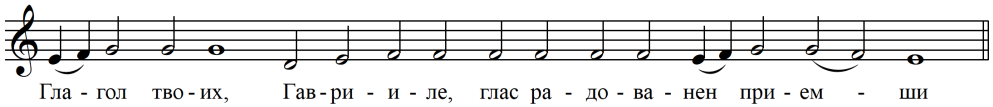
Ангел: «Твоему праотцу Давиду». Тропарь 4-й



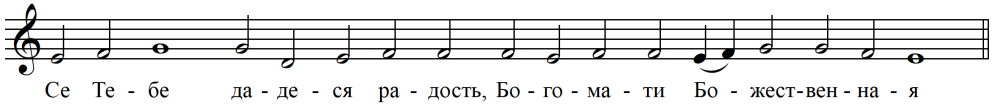
Песнь 6. Ирмос «Возопи, прообразуя погребение»



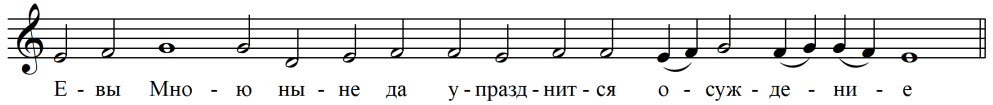
Тропари шестой песни канона:
Богородица: «Глагол твоих, Гаврииле». Тропарь 1-й



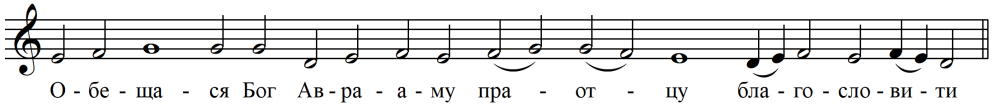
Ангел: «Се Тебе дадеся радость, Богомати». Тропарь 2-й
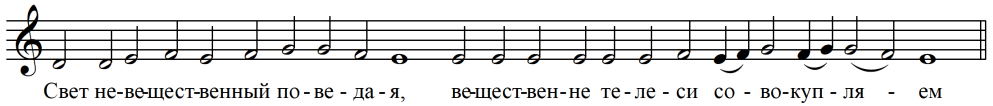


Богородица: «Евы Мною ныне да упразднится». Тропарь 3-й
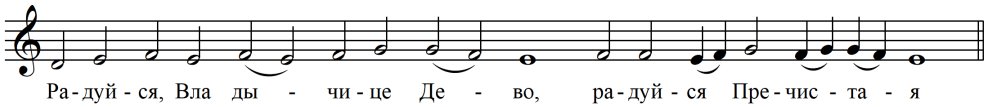


Ангел: «Обещася Бог Аврааму». Тропарь 4-й
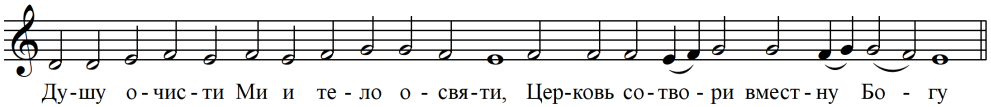


Песнь 7. Ирмос «Не послужиша твари» (только указан)
Тропари седьмой песни канона:
Богородица: «Свет невещественный поведая». Тропарь 1-й
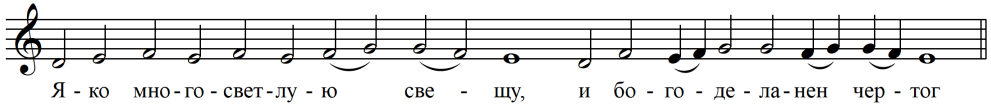


Ангел: «Радуйся, Владычице Дево». Тропарь 2-й
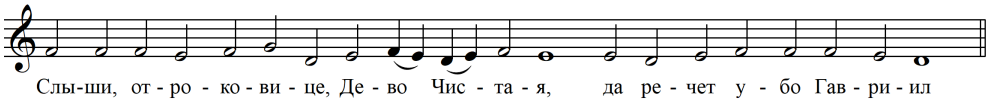


Богородица: «Душу очисти Ми и тело». Тропарь 3-й
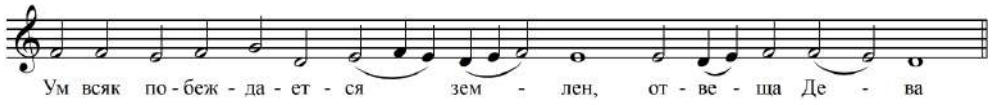


Ангел: «Яко многосветлую свещу». Тропарь 4-й
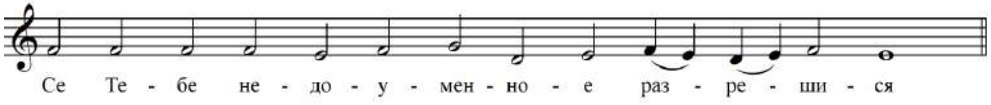


Песнь 8. Ирмос «Слыши, отроковице, Дево Чистая»
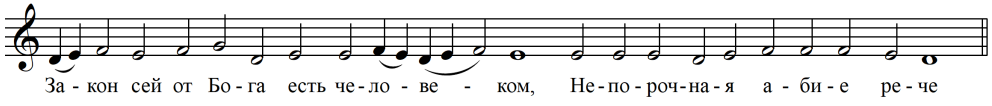


Тропари восьмой песни канона:
Богородица: «Ум всяк побеждается». Тропарь 1-й
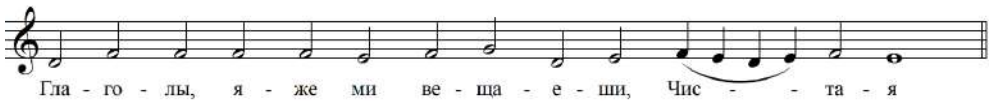


Ангел: «Се Тебе недоуменное». Тропарь 2-й
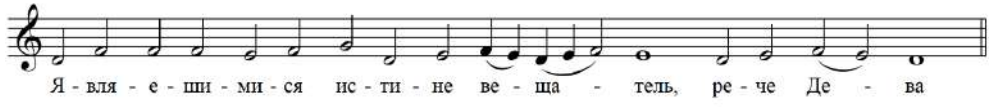


Богородица: «Закон сей от Бога есть». Тропарь 3-й
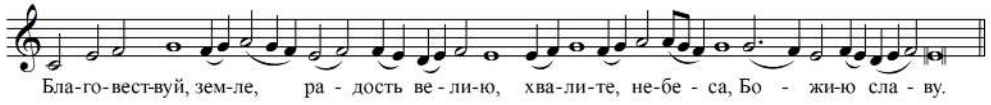


Ангел: «Глаголы, яже ми вещаеши». Тропарь 4-й
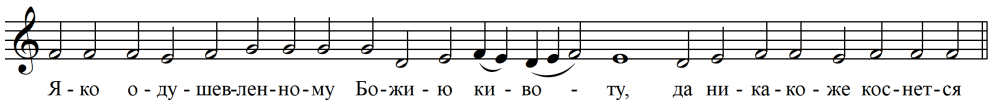


Богородица: «Являешимися истине вещатель». Тропарь 5-й
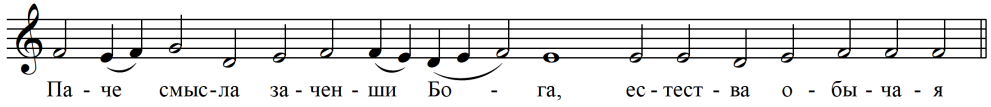


Припев на 9-й песни канона. «Благовествуй, земле, радость велию»
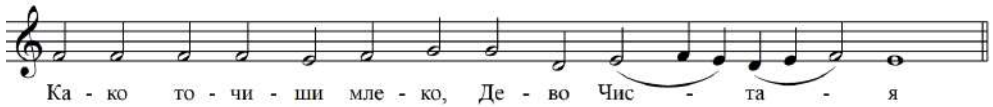


Песнь 9. Ирмос «Яко одушевленному Божию кивоту»
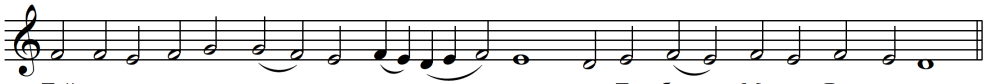


Тропари девятой песни канона:
«Паче смысла заченши Бога». Тропарь 1-й
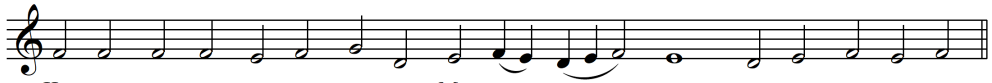


«Како точиши млеко, Дево». Тропарь 2-й



«Тайно во святых книгах речеся». Тропарь 3-й



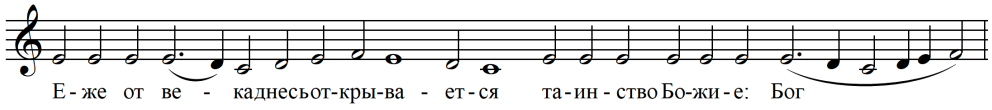
«Чюдно священноявленно Моисею». Тропарь 4-й
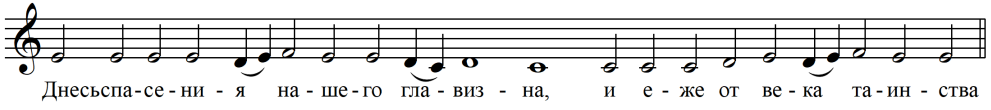


«Даниил Тя нарече гору». Тропарь 5-й
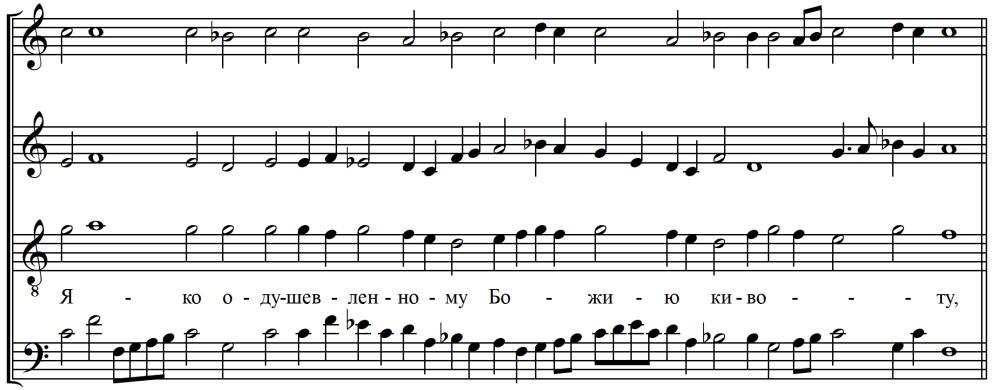


Светилен «Еже от века днесь»
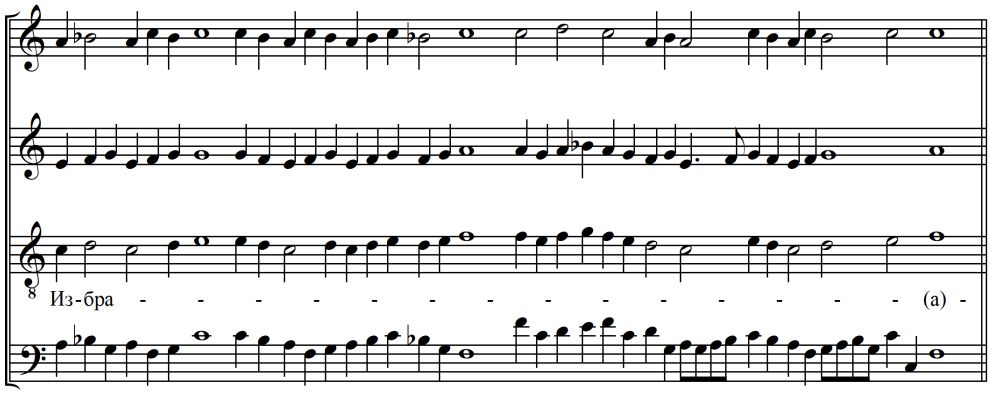


Тропарь, глас 4. «Днесь спасения нашего главизна»



Задостойник «Яко одушевленному Божию кивоту»

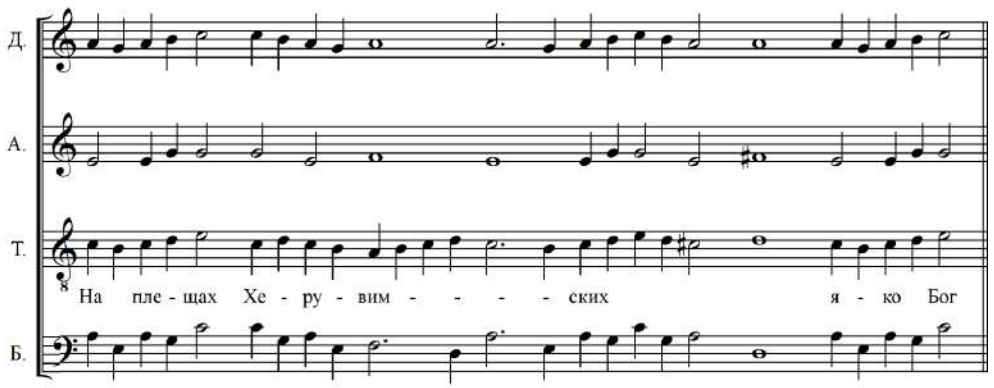


Причастен Благовещению «Избра Господь Сиона»

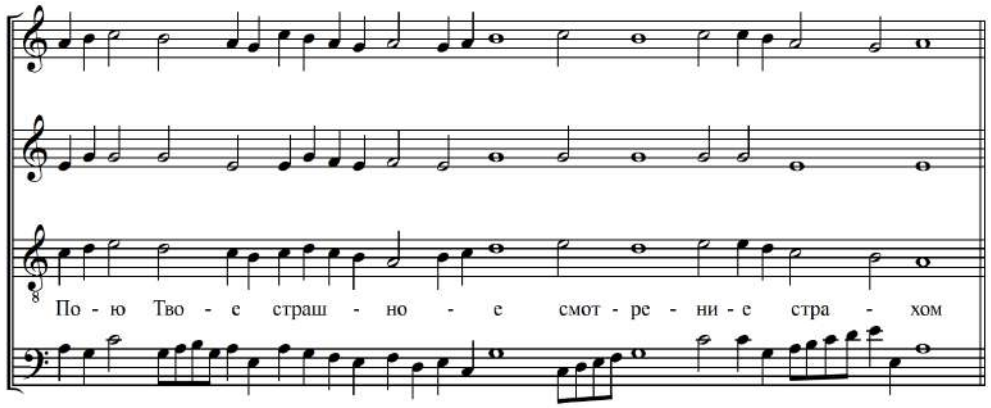


Инципиты службы в Неделю Ваий (Вход Господень в Иерусалим)

На малой вечерне, на «Господи, воззвах», «Слава и ныне», глас 6[8]
«На плещах херувимских»

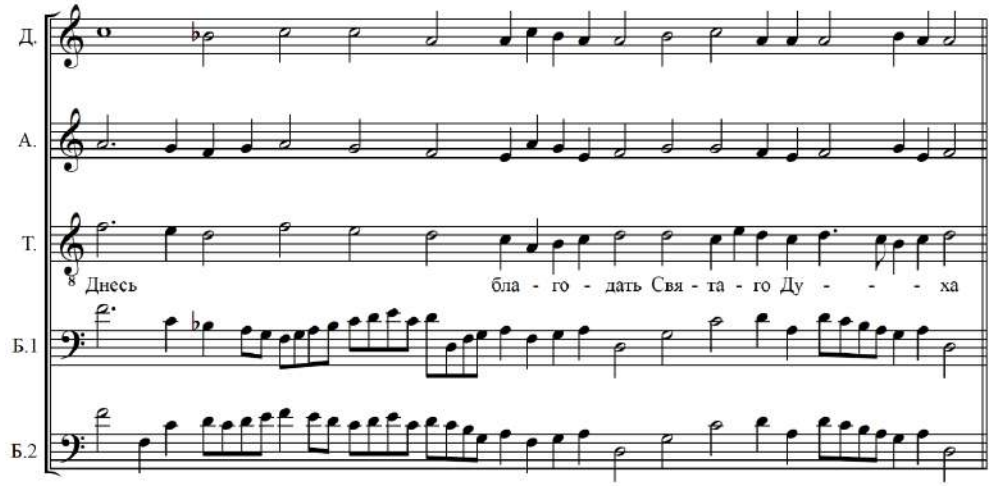


На малой вечерне, на стиховне, «Слава и ныне», глас 2
«Пою Твое страшное смотрение»
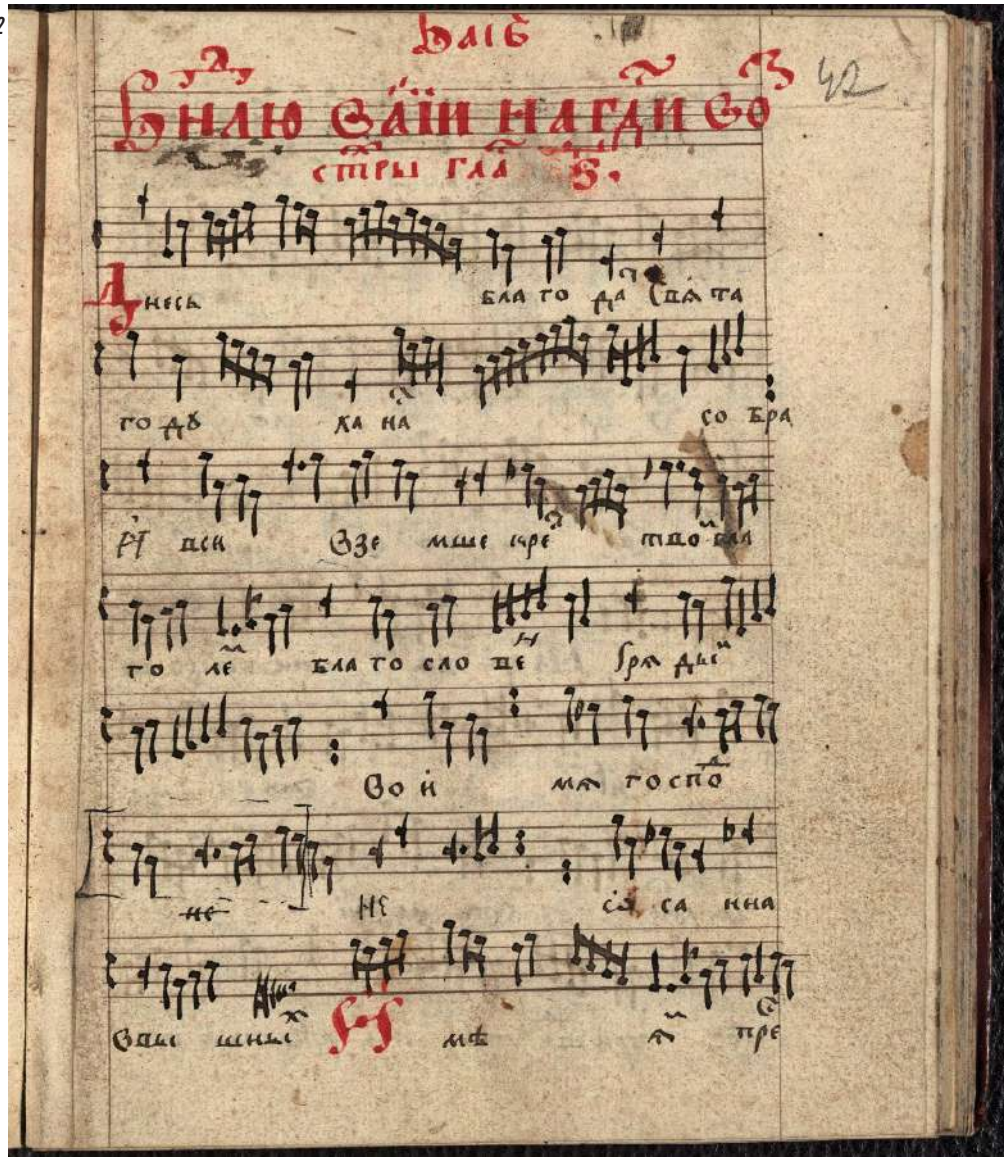


[8] Партия альта в двух настоящих стихирах на малой вечерне, отсутствующая в комплекте из РГАДА, набрана по рукописи ГИМ. Син. певч. 924, л. 45 и 45 об. Заголовок в рукописи: «В Субботу Ваий вечеръ на малей вечерни на Г(о)с(по)ди воз(з)вах поставим стихи Д̃ и поем ст(и)х(и) ры глас S̃ подобен тридневен. Слав(а) и нын(е) глас тоиж».

На великой вечерне, на «Господи, воззвах» стихиры, глас 6[9]
«Днесь благодать Святаго Духа»

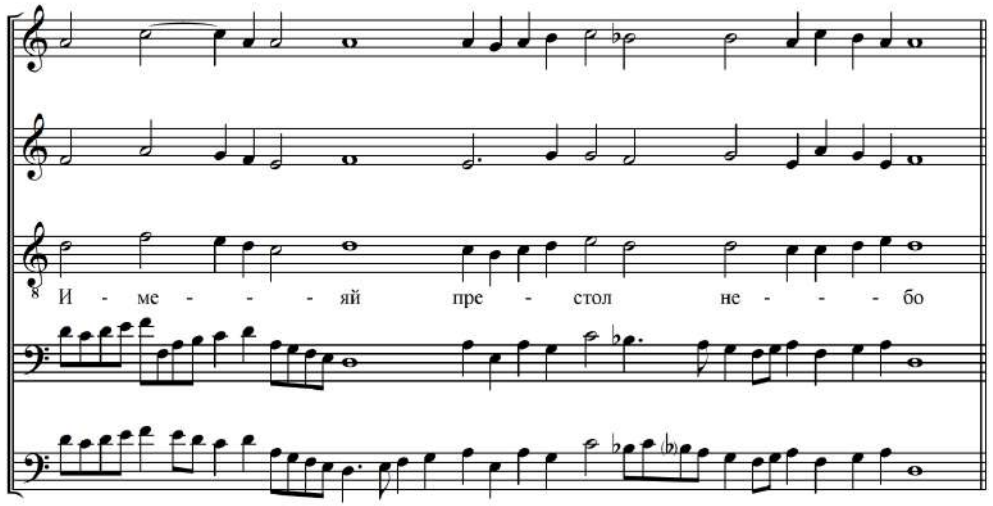


[9] В стихирах Великой вечерни имеются две разные партии баса, бас 1 записан только в рукописи 3736-м (л. 45 и далее), бас 2 — в двух рукописях, № 3736 (л. 42 и далее) и 3736-н (л. 40 и далее). Нотный текст 2-го баса набран по экземпляру 3736-н. Почти всегда два варианта баса могут звучать одновременно.

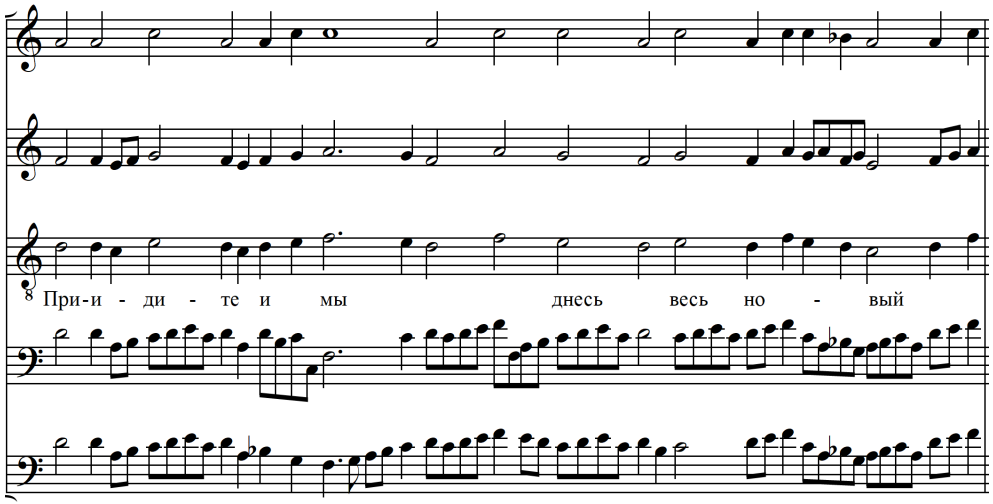


Ил. 27. Начало службы в Неделю ваий, стихира «Днесь благодать Святаго Духа» на Великой вечерне. Соответствует партии второго баса// РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3736, партия баса. Л. 42
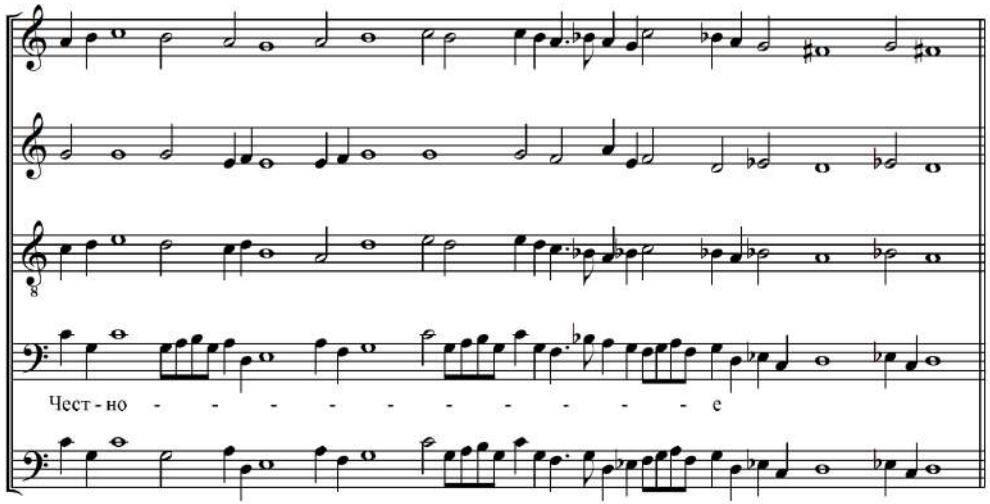
«Имеяй престол небо»
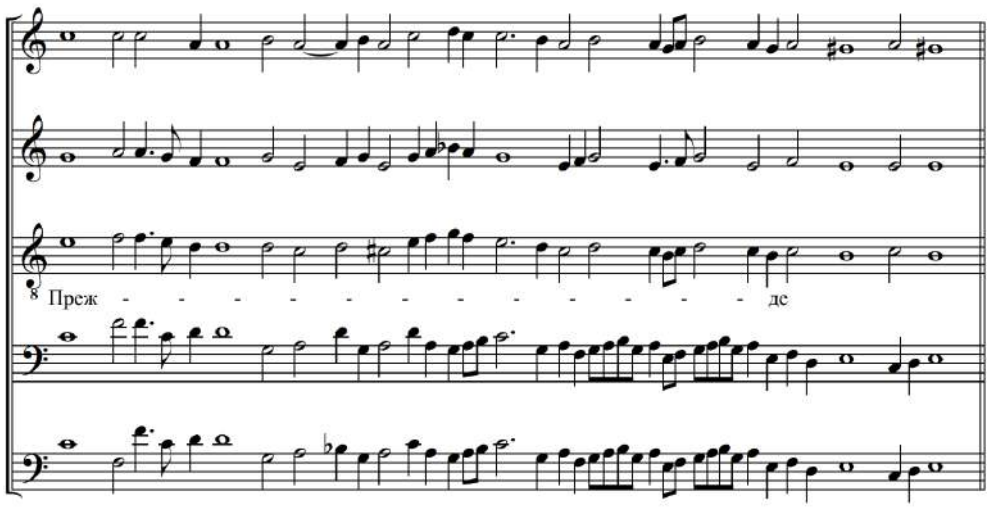


«Приидите и мы днесь»
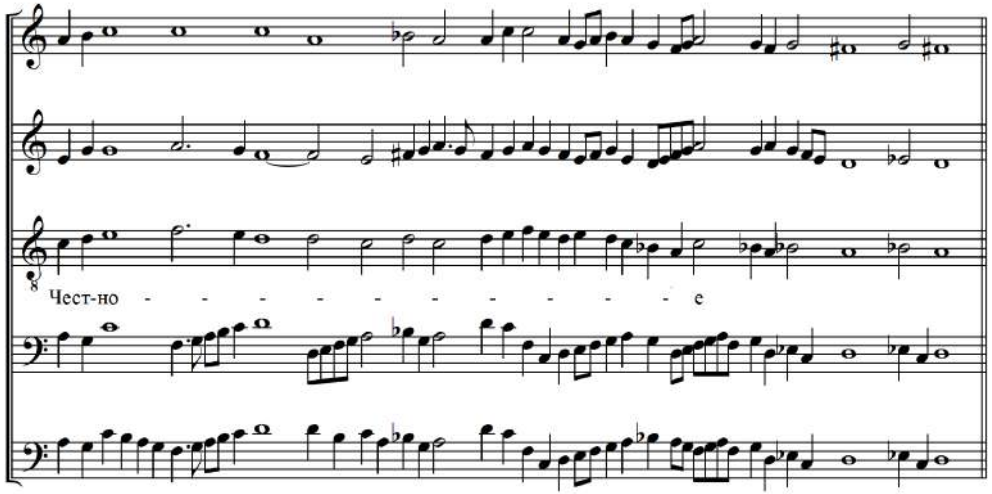


«Честное воскресение Твое»
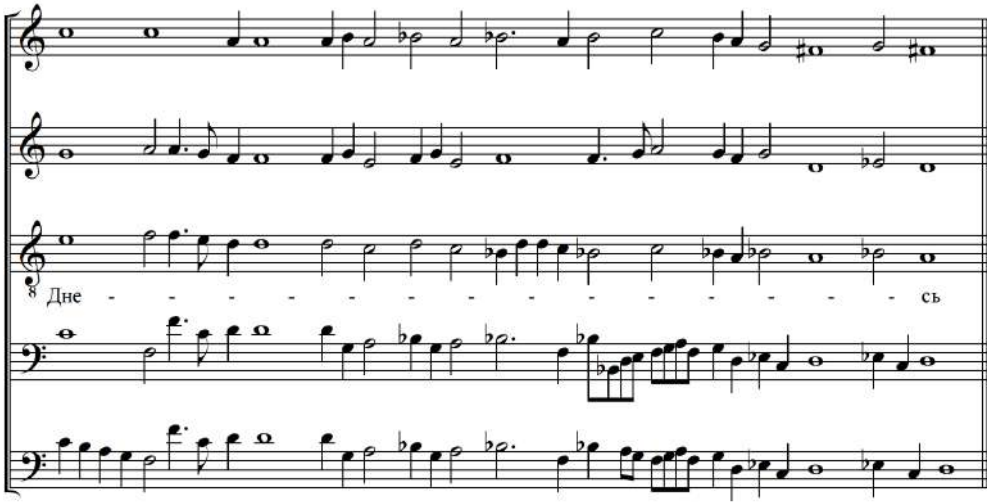


«Прежде шести дней Пасхи прииде Иисус»



«Честное воскресение Твое». «Преводне», «малой роспев»[10]
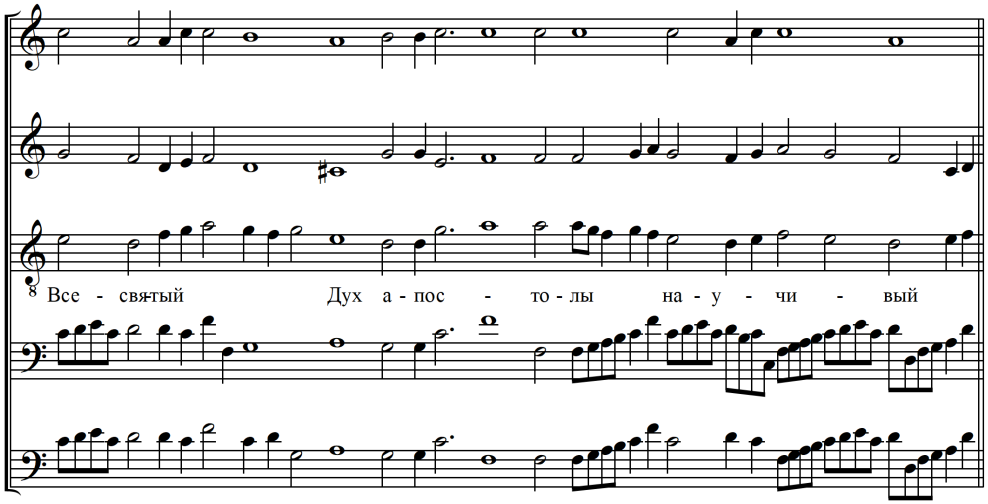


«Слава и ныне» на «Господи, воззвах», глас 6
«Днесь благодать Святаго Духа нас собра»
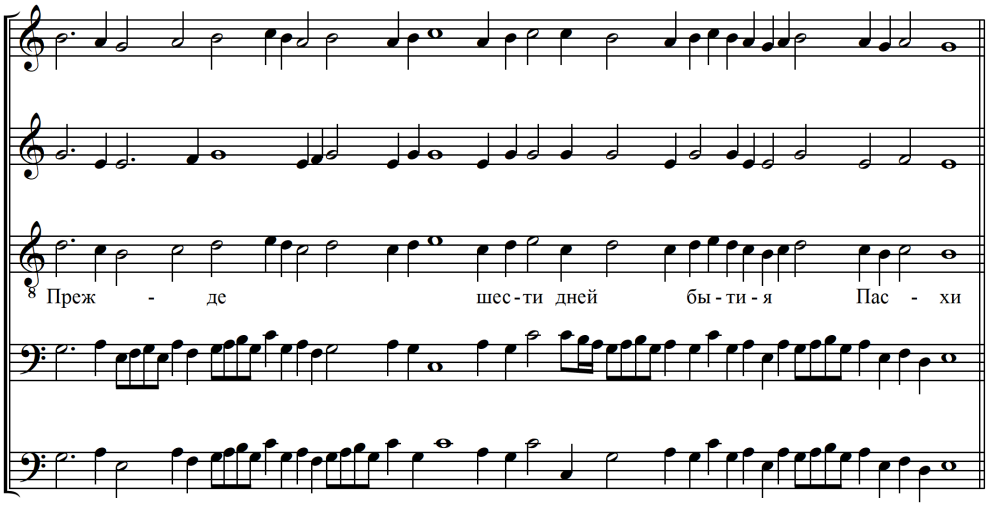


10 Второй распев стихиры на «Господи, воззвах» «Честное воскресение Твое» в большинстве партий не имеет указания на распев, в партиях тенора № 3736-в, е назван «Преводне»; в партии баса 3736-м — «малой роспев», такое же обозначение стоит в партитуре ГИМ. Син. певч. 924, л. 53 об.

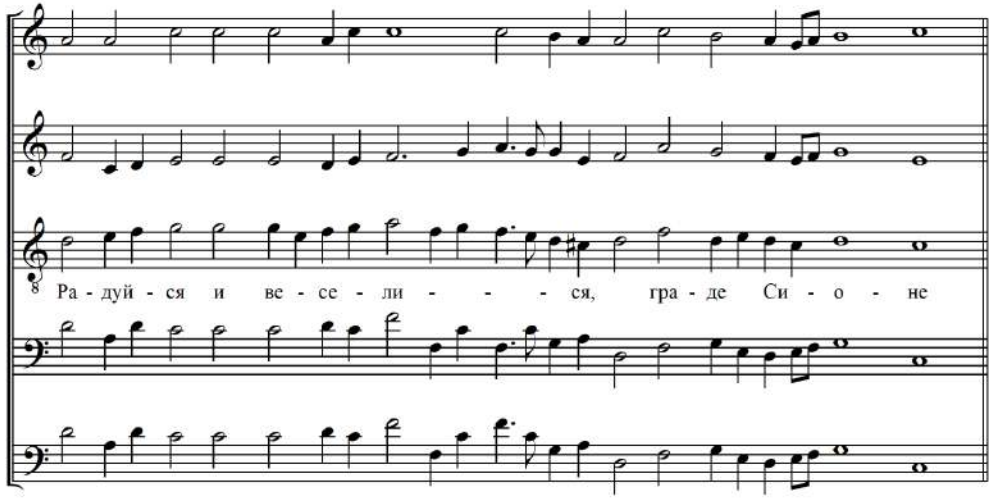
На литии стихира 1-я, глас 1
«Всесвятый Дух апостолы научивый»
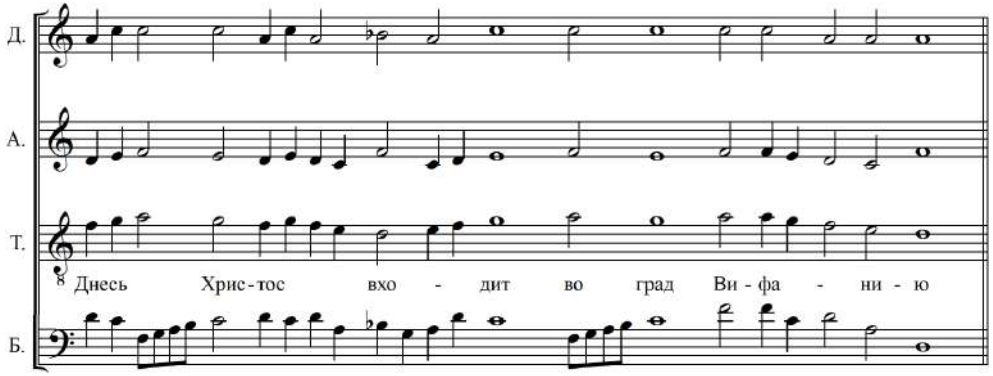


«Слава и ныне» на литии, глас 3. «Прежде шести дней бытия Пасхи»



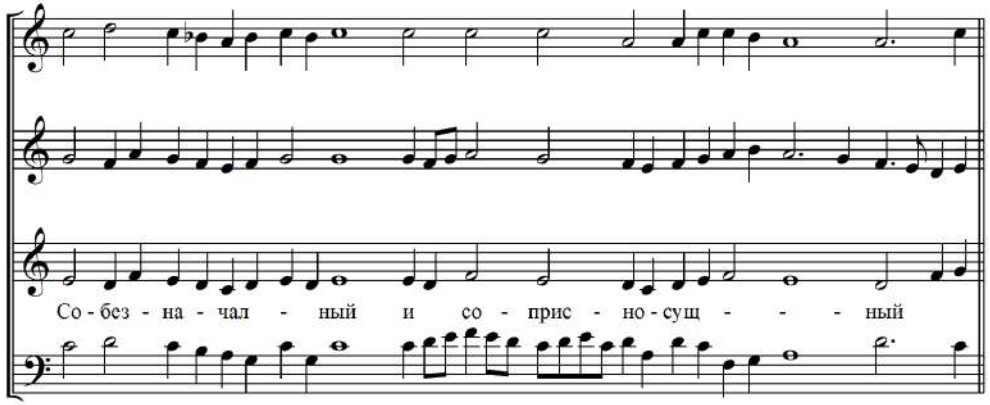
На стиховне стихира 1-я, глас 8. «Радуйся и веселися, граде Сионе»
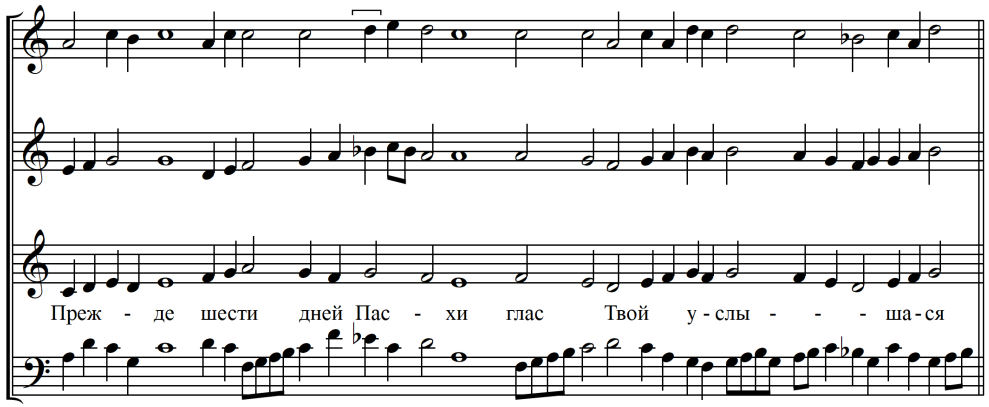


На утрене, тропари по 50-м псалме, на «Славу, и ныне», вместо «молитвами апостолов».
«Днесь Христос входит во град Вифанию»



Стихиры, исполнямые во время обряда раздачи вербы[11].
На литии стихира 2-я, глас 1
«Собезначалный и соприсносущный»
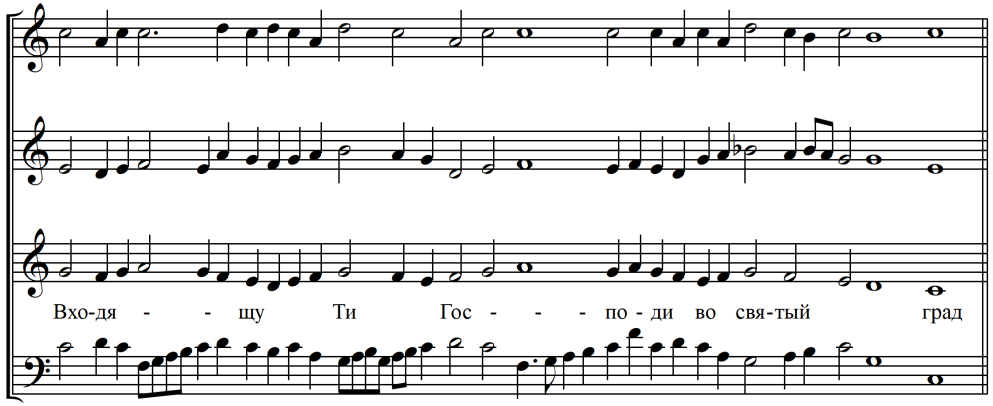


Стихира 3-я на литии. «Прежде шести дней Пасхи, глас Твой услышася»
Выделенная в дисканте нота нуждается в коррекции
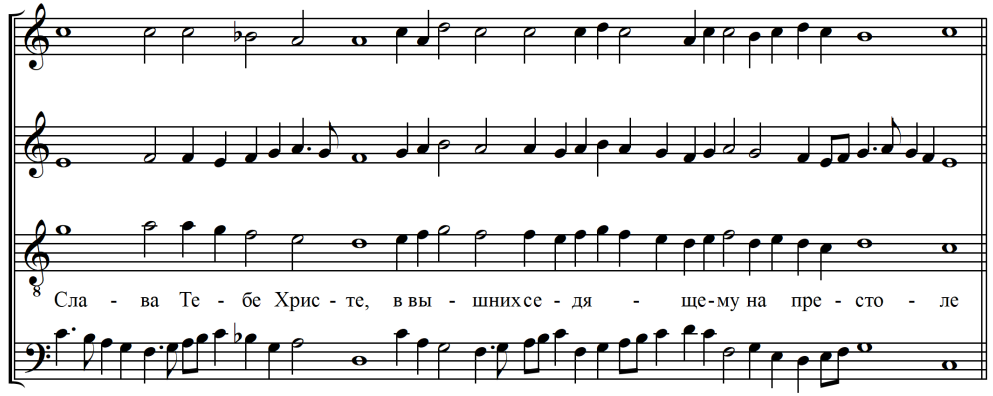


11 Во всех партиях, где есть эти стихиры, они выписаны не на своем месте, на Великой вечерне, а на утрене, после чтения Евангелия и тропарей по 50-м псалме. В их число входят те рядовые стихиры микроциклов Великой вечерни, которые были пропущены ранее, а также стихиры «на Хвалитех» утрени. По-видимому, выделение указанной подборки стихир в отдельный цикл объясняется их исполнением во время обряда раздачи вербы на утрене, о чем в Триоди есть краткое указание: «Егда же целуют братия Евангелие, раздавает игумен ваиа» (Триодь постная. В 2 частях. — Издание Московской Патриархии, Москва, 1992. Л. ТПЗ об. (387 об.). Тем не менее, уставные указания у стихир на литии и на стиховне (начиная со второй стихиры обоих циклов) последовательно сохранены.
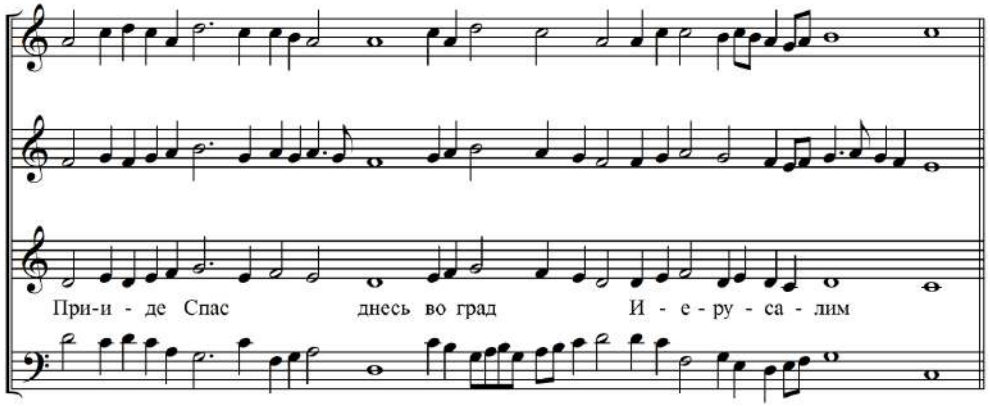
Стихира 4-я на литии, глас 2. «Входящу Ти Господи»
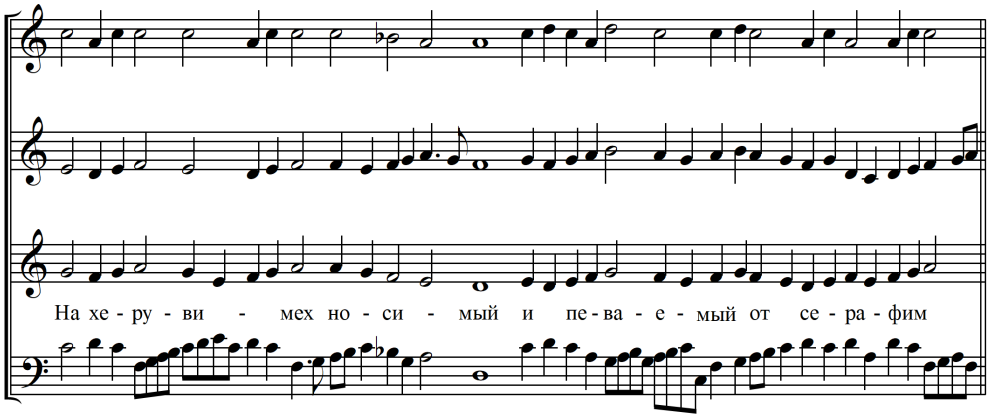


Стихира 5-я на литии. «Слава Тебе Христе»
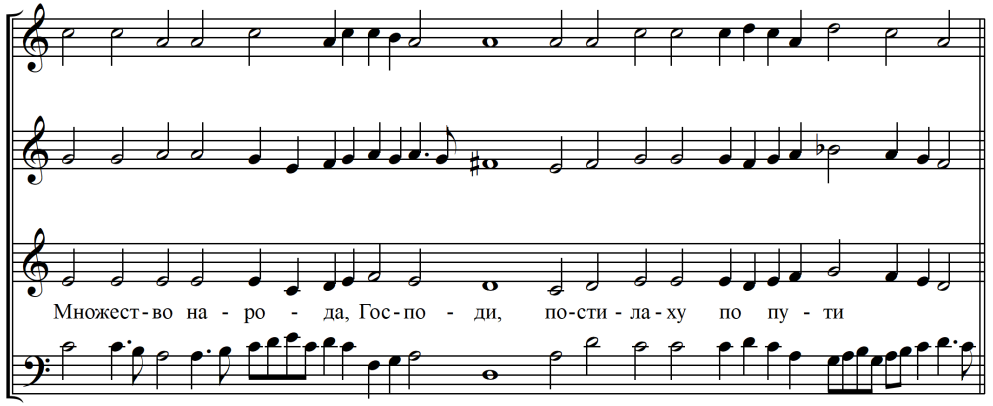


На стиховне стихира 2-я, глас 8. «Прииде Спас днесь»
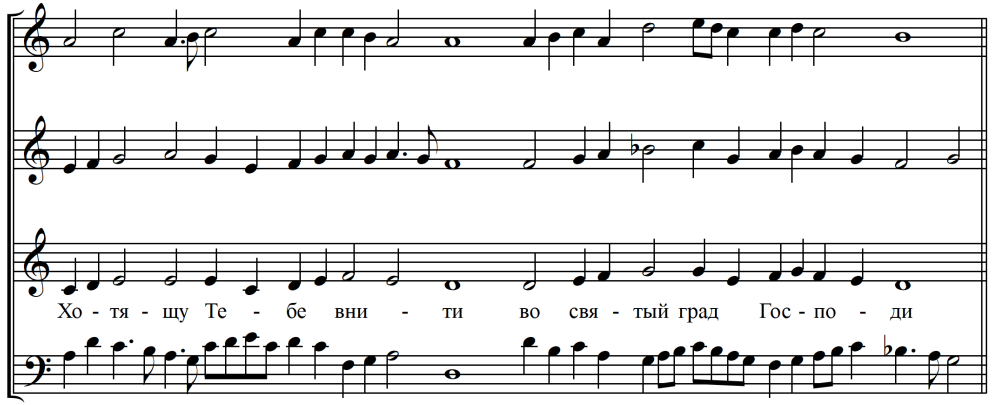


Стихира 3-я на стиховне. «На херувимех носимый»
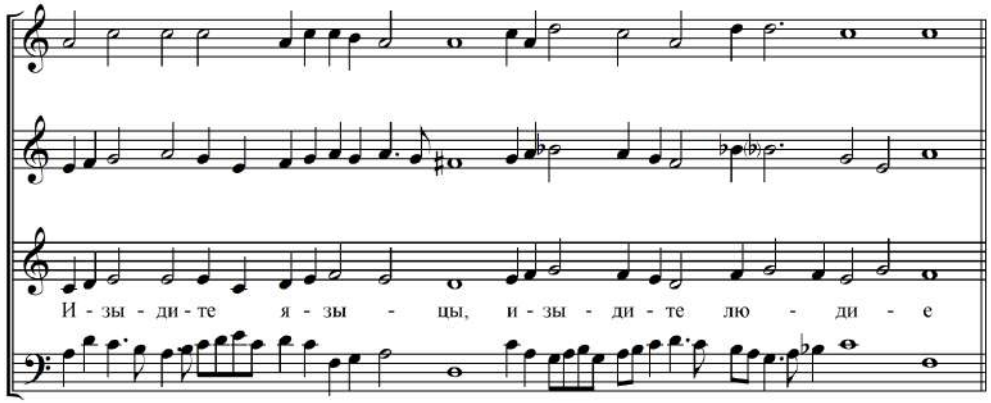


На хвалитех стихиры, глас 4
«Множество народа Господи»
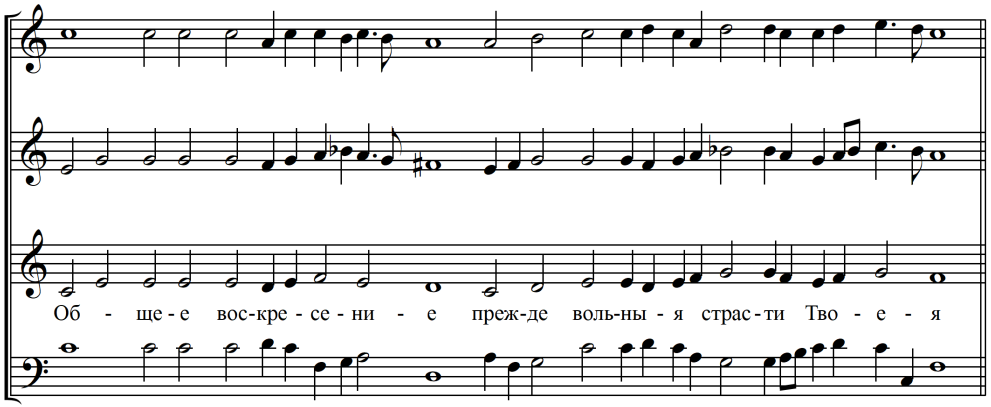


«Хотящу Тебе внити»



«Изыдите языцы, изыдите людие»
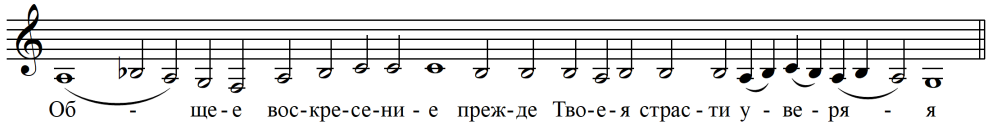


«Общее воскресение, прежде вольныя страсти»
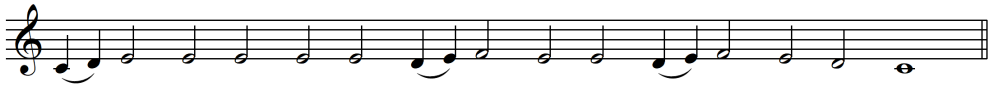


Тропари в Неделю Ваий

На утрене тропарь, глас 1
«Общее воскресение прежде Твоея страсти»
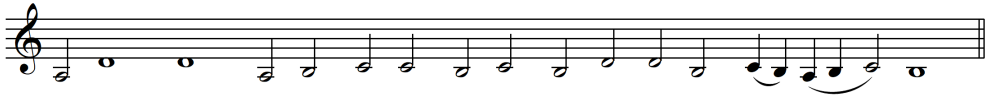


Другой тропарь, глас 4
«Спогребшеся Тебе крещением»
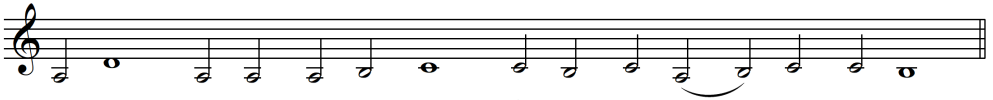


Канон в Неделю Ваий, глас 4
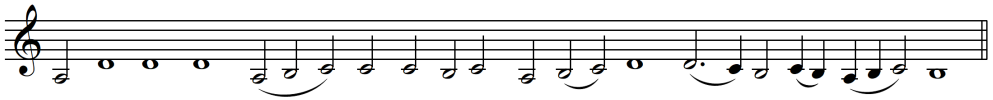
Песнь 1-я
Ирмос «Явишася источницы бездны»
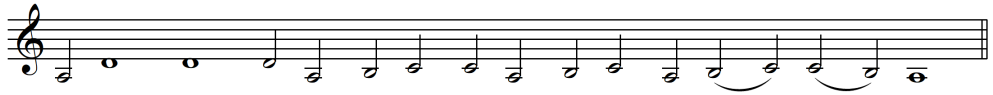


«Из уст младенец незлобивых». Тропарь 1-й
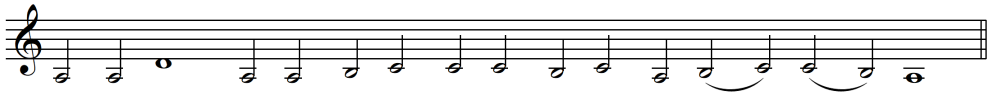


«Хваление церковь преподобных». Тропарь 2-й
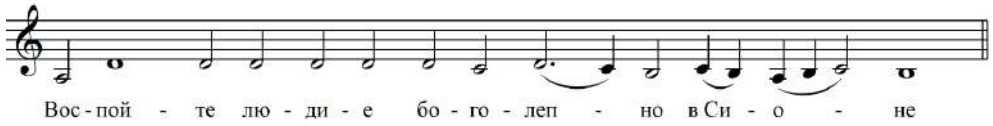


Песнь 3-я
Ирмос «Точащий краесекомый повелением»
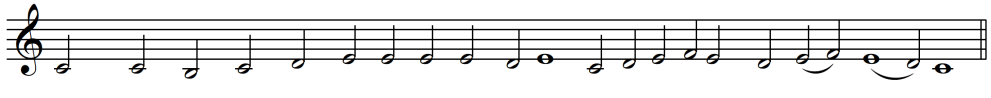


«Мертвеца четвородневна». Тропарь 1-й
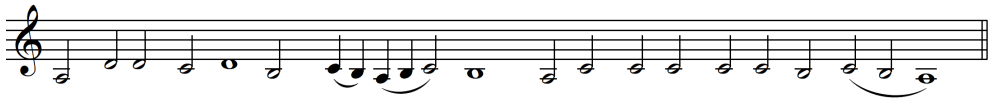


«Воспойте людие боголепно». Тропарь 2-й
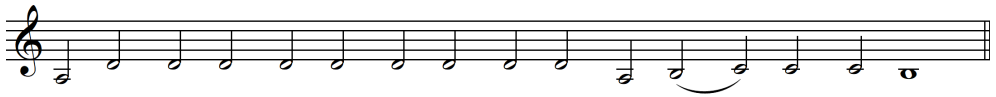


Ипакои, глас 6. «С ветвьми воспевше прежде»
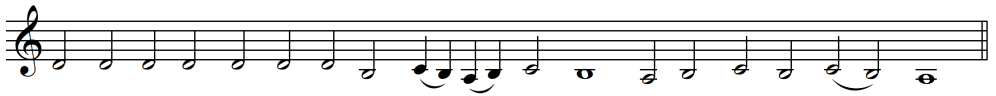


Песнь 4-я
Ирмос «Христос грядый явственно»
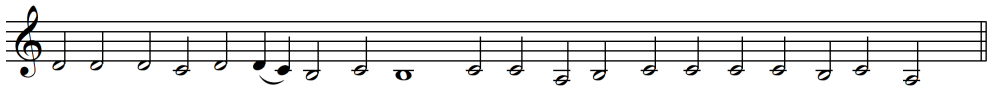


«Да точат веселие крепкое». Тропарь 1-й
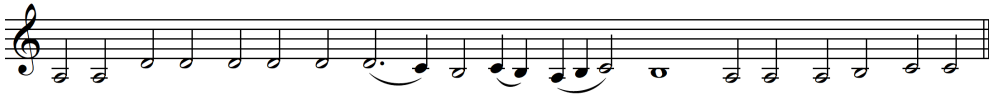


«Крепостию царствуяй веками». Тропарь 2-й



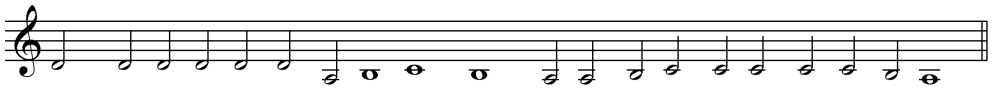
«Пядию измеривый небо». Тропарь 3-й
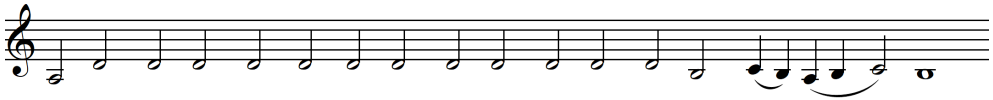


Песнь 5-я
Ирмос «На Сион гору»
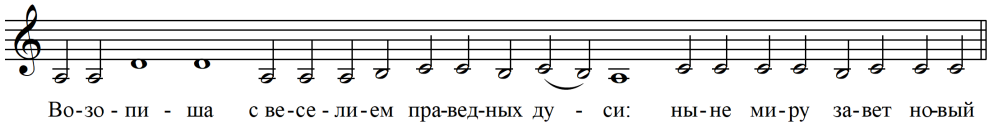


«В вышних седяй». Тропарь 1-й
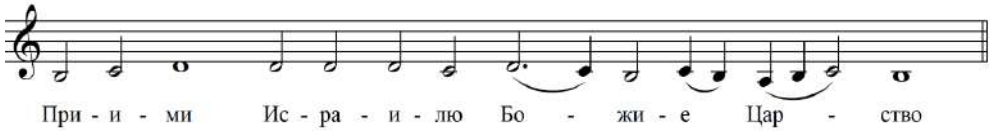


«Сионе Божий, горо святая». Тропарь 2-й
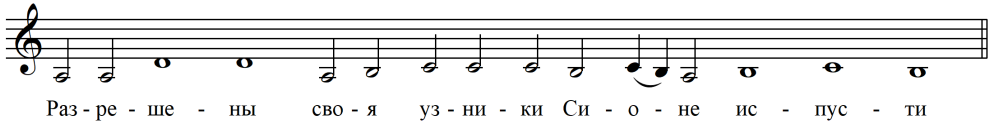


Песнь 6-я
Ирмос «Возопиша с веселием»
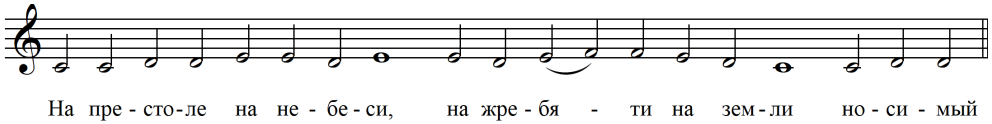


«Приими, Израилю/ Израилю». Тропарь 1-й
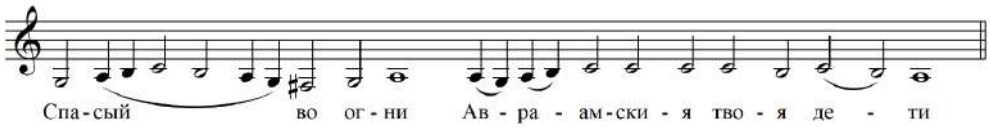


«Разрешены своя узники». Тропарь 2-й



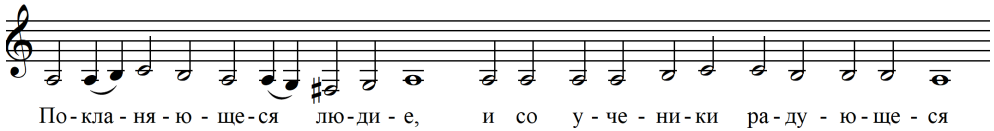
Кондак, глас 6. «На престоле на небеси»
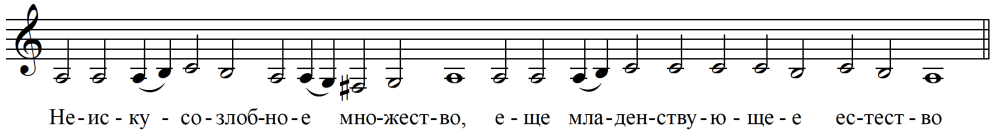


Песнь 7-я
Ирмос «Спасый во огни Авраамския»



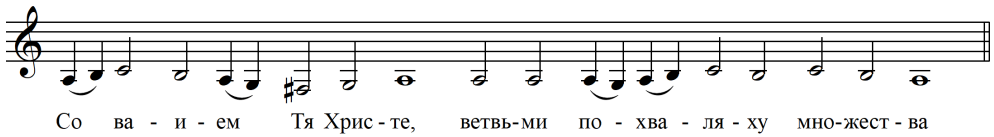
«Покланяющеся людие».Тропарь 1-й
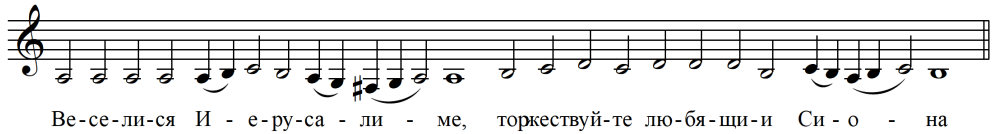


«Неискусозлобное множество». Тропарь 2-й
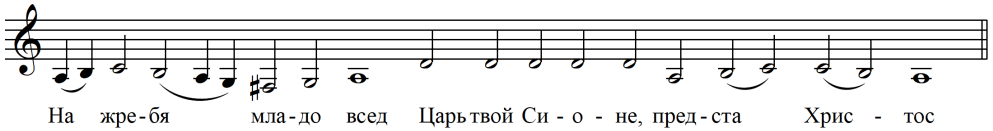


«Со ваием Тя Христе». Тропарь 3-й



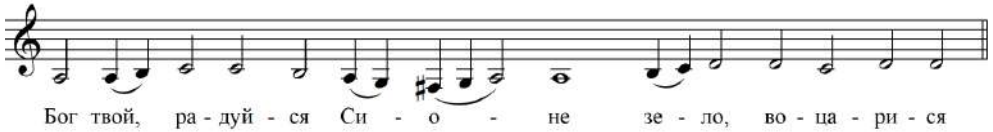
Песнь 8-я
Ирмос «Веселися Иерусалиме»
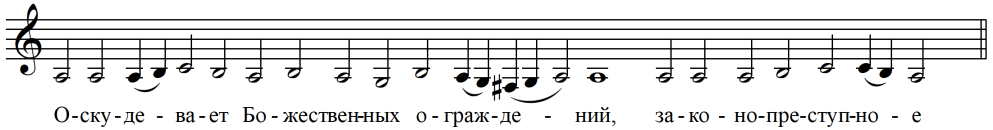


«На жребя младо». Тропарь 1-й
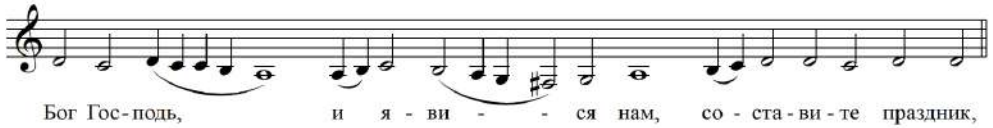


«Бог твой, радуйся». Тропарь 2-й



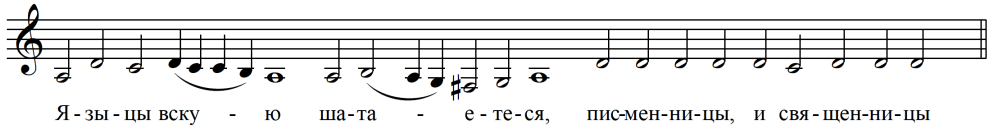
«Оскудевает Божественных». Тропарь 3-й
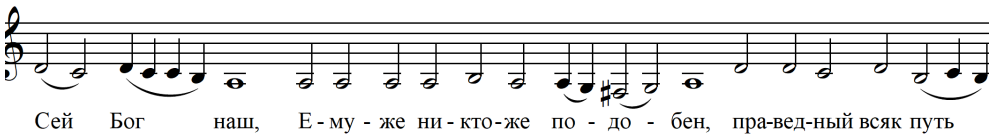


Песнь 9-я
Ирмос «Бог Господь, и явися нам»
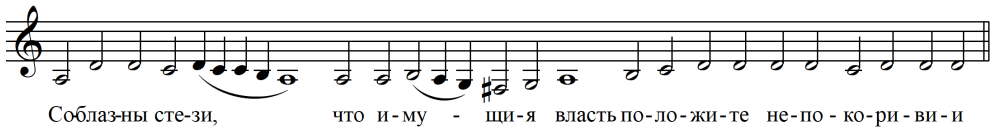


«Языцы вскую шатаетеся». Тропарь 1-й
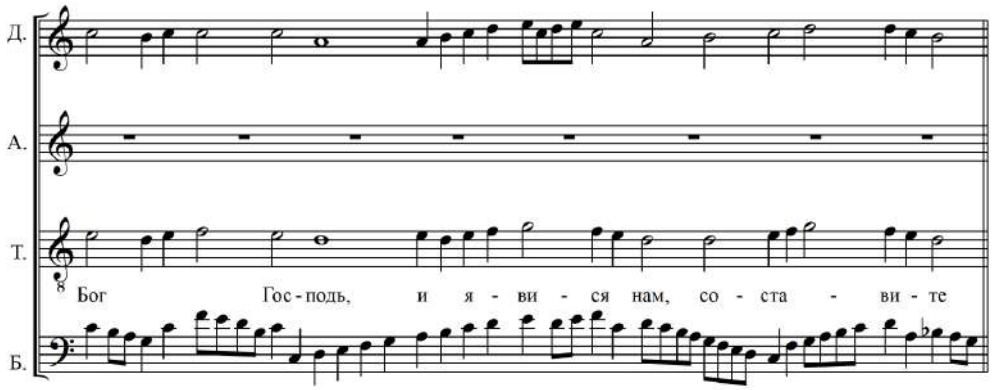


«Сей Бог наш». Тропарь 2-й
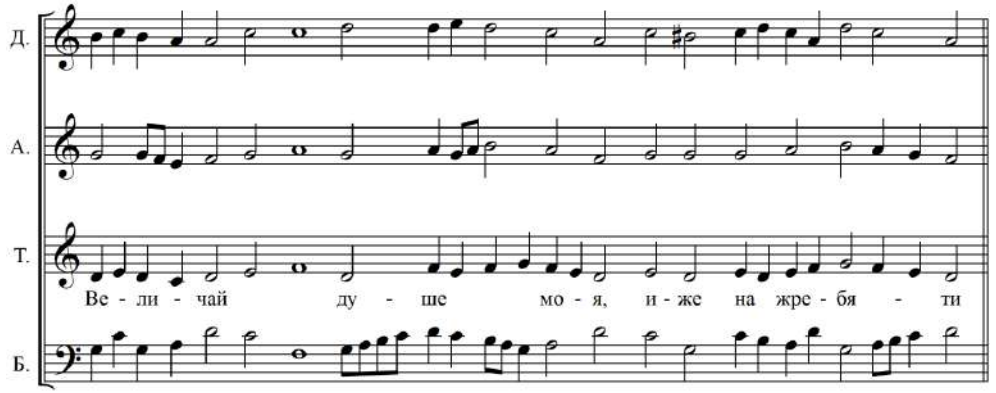


«Соблазны стези, что имущия». Тропарь 3-й
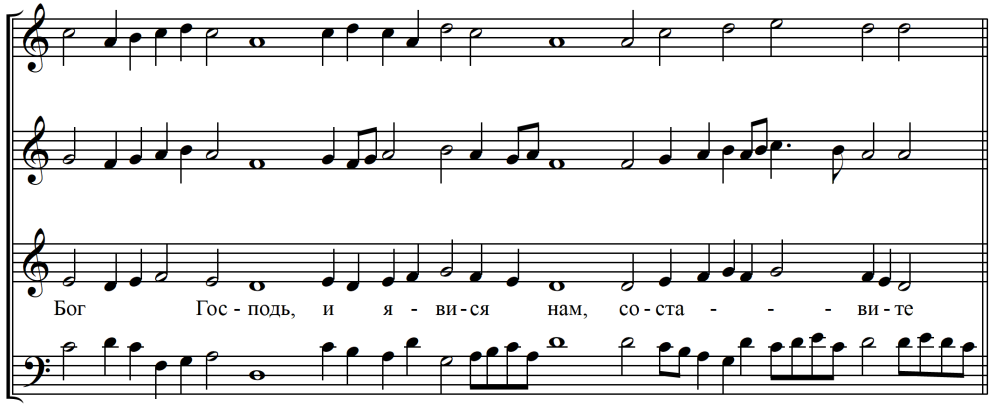


Задостойник, первый распев, без припева. Отсутствует партия альта (в альтах записана партия тенора)
«Бог Господь, и явися нам»
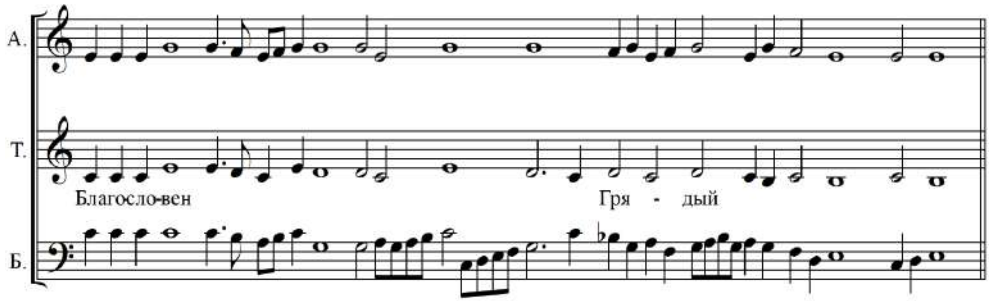


Задостойник с припевом, второй распев с названием «Новой»
«Величай душе моя», припев



«Бог Господь, и явися нам»



Причастен в Неделю Ваий (отсутствует партия дисканта)
«Благословен Грядый»



Причастен в Лазареву субботу (найден только в партиях альта и дисканта)
«Изо уст младенец»
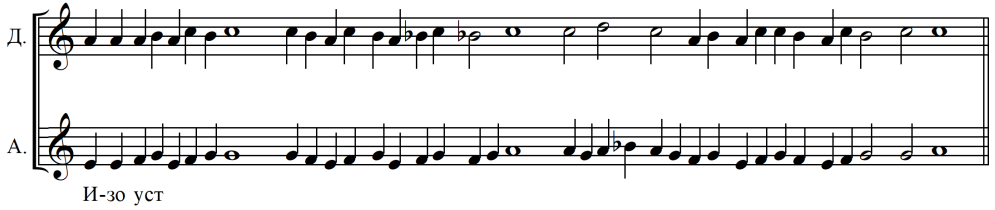


Таблица 3. Песнопения службы Благовещению Пресвятой Богородицы.

РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3734, 3735, 3736, 3736 а–п

Номер рукописи *Название песнопения*	*3734*	*3735*	*3736*	*3736-а*	*3736-б*	*3736-в*	*3736-г*	*3736-д*	*3736-е*	*3736-ж*	*3736-з*	*3736-и*	*3736-к*	*3736-л*	*3736-м*	*3736-н*	*3736-о*	*3736-п*
На Великой вечерне, на «Господи, воззвах» стихиры, глас 6. «Совет превечный»	23	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
«Являешимися яко человек»	24	2 об.	3	2 об.	2 об.	2 об.	2 об.	2 об.	2 об.	2	2	2 об.	2 об.	2 об.	3	3	2 об.	2
«Бог идеже хочет»	25 об.	4	5	4 об.	3 об.	4 об.	3 об.	4 об.	3 об.	3 об.	3 об.	4 об.	3 об.	4 об.	5	5	4	3 об.
«Слава и ныне», глас 6[1]. «Послан бысть»	26 об.	5 об.	6 об.	6	5	6	5	6	5	4 об.	4 об.	6	5	6	7	6 об.	5	4 об.
На литии стихира, глас 1[2]. «В шестый месяц архистратиг»	28 об.	7 об.	9 об.	8 об.	7	8 об.	7 об.	7а об.	7	6 об.	6 об.	8 об.	6 об.	8 об.	9 об.	9 об.	7 об.	6 об.
«Слава», глас 8[3]. «Да веселятся небеса»	29	8	10	9	8	9	8	8	8	7	7	9	7	9	10	10	8	7
«И ныне», глас 2[4]. «Благовествует Гавриил»	31	12 об.	13 об.	10 об.	10	11 об.	10	9 об.	10	9	8 об.	10 об.	8 об.	11	13 об.	13	10 об.	9
На стиховне стихира, глас 4[5]. В шестый месяц послан бысть	31 об.	10	14	11	11	12	11	10	11	9 об.	9 об.	11	9	11 об.	14	14	11 об.	9 об.
«Слава и ныне», глас тойже[6]. «Днесь радость благовещения»	32 об.	11	15	11 об.	11 об.	13	11 об.	10 об.	11 об.	10	10	11 об.	9 об.	12 об.	15	15	12	10 об.

1 3735: «Слава и н(ы)не глас», номер гласа пропущен; 3736: «Слава, глас S̃»; 3736-б, д, з, к: «Сл(а)ва и н(ы)не Глас S̃»; 3736-е, и, л, н, о: «Слава и н(ы)не Глас S̃».

2 «На литии ст(и)х(и)ра глас Ā»; 3735: пропущен номер гласа; 3736-в: «На лити(и) ст(и)х(и)ры глас Д̄»; 3736-д, л: «На литии ст(и)х(и)ры Глас Ā».

3 3734, 3736-н: «Слава и н(ы)не глас Й»; 3735: «Сл(а)ва и н(ы)не глас», пропущен номер гласа; 3736-б, з, в, г: «Сл(а)ва Глас Й».

4 3736-б, е, о, г, и: «И н(ы)не Глас B̄»; 3735, 3736-к: «По N̄ псалме ст(и)х(и)ра глас B̄», выписана после стиховных стихир; 3736-з, п: «По N̄ псалме ст(и)х(и)ра глас B̄», выписана после литийных стихир.

5 3735: пропущен номер гласа; 3736-а: «На стих(овне) стих(ира) Глас Д̄»; 3736-б, е: «На стих(овне) Глас Д̄»; 3736-з: обрезано по краю; 3736-г, д, к, л, о: «На стих(овне) ст(и)х(и)ра глас Д̄»; 3736-в: «на стих(овне) стихеры глас Д̄»; 3736-и: «На стих(овне) стихира глас Д̄»; 3736-н: «На с(ти)х(овне) ст(и)х(и)ра глас Д̄».

6 «Слава и н(ы)не глас тойже»; 3735: «Слава и н(ы)не глас», пропущен номер гласа; 3736-б, з, к: «Сл(а)ва и н(ы)не глас Д̄»; 3736-ж, п: «Слава и н(ы)не Глас Д̄».

Номер рукописи *Название песнопения*	*3734*	*3735*	*3736*	*3736-а*	*3736-б*	*3736-в*	*3736-г*	*3736-д*	*3736-е*	*3736-ж*	*3736-з*	*3736-и*	*3736-к*	*3736-л*	*3736-м*	*3736-н*	*3736-о*	*3736-п*
На хвалитех, «Слава и ныне», глас 2[7]. «Еже от века таинство»	34	13 об.	16 об.	13	13 об.	14 об.	13 об.	12	13 об.	11 об.	11 об.	13	11	14	17 об.	17	14 об.	12
«Ин роспев с отменами»[8]. «Еже от века таинство»	36	15	19		15	15 об.	15	14	15	13		14 об.		15 об.	20	19		
Величание[9]. «Архангельский глас»		16 об.				36 об.	16	15	16	12 об.				15		22 об.		
Канон Благовещению[10]																		
Песнь 1-я. Ирмос «Отверзу уста моя»[11]. «Да поет Тебе, Владычице», тропарь 1-й	38	18	23 об.	15	17	17	17	16	17 об.	16 об.	13	16 об.	13	17	22 об.	23	19 об.	14
Ангел: «Вопию Ти, веселяся». Тропарь 2-й	38	18	24	15	17 об.	17 об.	17	16	18	17	13	17	13	17 об.	23	23	20	14
Богородица: «Да разумею, Аггеле, твоих словес». Тропарь 3-й[12]	38 об.	18 об.	24 об.	15 об.	18	18	17 об.	16 об.	18 об.	17 об.	13 об.	17 об.	13	18	23 об.	23 об.	20 об.	14 об.
Ангел: «Лестно мя вещати». Тропарь 4-й	39	19	25	16	18 об.	18 об.	18	17	19	18	14	18	13 об.	18 об.	24	24	21	15
Песнь 3-я. Ирмос «Твоя песнословцы»[13]. Богородица: «Оскуде княз от Иуды». Тропарь 1-й	39 об.	19 об.	25	16	19	19	18	17 об.	19	18 об.	14	18 об.	13 об.	18 об.	24	24 об.	21	15 об.

7 3735, 3736-о: «На хвалитех Сл(а)ва и н(ы)не глас», номер гласа пропущен; 3736-а, е, л: «На хвалитех слава и н(ы)не глас В̃»; 3736-б, д, з, и, к: «На хвалитех сл(а)ва и н(ы)не Глас В̃»; 3736-в: «На хвалитех»; 3736-г: «на хвалитех сл(а)ва и н(ы)не глас Е̃».

8 Заголовок «Ин роспев с отменами» только в 3735; 3736-г: «Бл(а)говещению Прес(вя)тыя б(о)городицы на хвалитех, слава, глас В̃»; 3736-н: «Бл(а)г(о)вещению пр(е)св(я)тыя б(огоро)д(и)цы На хвалитех сл(а)ва глас В̃», в остальных партиях без заголовка. В партии тенора 3736-б записана партия альта без указания, в меццо-сопрановом ключе, совпадает с партией альта 3736-ж.

9 Величание почти всюду без заголовка, заголовок «Величание» выписано только в 3736-е, ж.

10 В большинстве песен канона, за исключением 6, 8 и 9-й, выписаны только тропари, а ирмосы просто указаны.

11 3736, 3736-е, о, м: «Канонъ Песнь А̃. Глас Д̃»; 3736-з: «Канон бл(а)говещению Глас Д̃. Песнь А̃. Ирмос отверзу»; 3736-г: «М(е)с(я)ца марта в К̃Е ден. канонъ бл(а)говещение пр(е)с(вя)теи б(огоро)д(и)це, Глас Д̃ песнь А̃. Ирмос отверзу уста моя»; 3736-д: «Канон бл(а)говещению Глас Д̃. Песнь А̃»; 3736-к: «Канон бл(а)говещению пр(е)с(вя)тыя б(огоро)д(и)цы песнь А̃ ирмос отве[рзу] уста мо[я]»; 3736-н, п: «Канонъ Бл(а)говещению Пр(е)с(вя)тей Б(огоро)д(и)це. Глас Д̃. Песнь А̃. Ирмос Отверзу уста моя».

12 3734, 3736-п: «Не разумею, Ангеле, твоих словес».

13 3734, 3736-г, п: «Песнь Г̃ ирмос»; 3736, 3736-о: «Песнь третия»; 3734-д, з, л: «Песнь Г̃»; 3736-е, м: «Песнь Г̃-я»; 3736-ж, и: «П[еснь] Г̃».

Номер рукописи *Название песнопения*	*3734*	*3735*	*3736*	*3736-а*	*3736-б*	*3736-в*	*3736-г*	*3736-д*	*3736-е*	*3736-ж*	*3736-з*	*3736-и*	*3736-к*	*3736-л*	*3736-м*	*3736-н*	*3736-о*	*3736-п*
Ангел: «Ищеши у мене уведити». Тропарь 2-й[14]	39 об.	19 об.	25 об.	16 об.	19	19	18 об.	18	19 об.	19	14 об.	19	13 об.	19	24 об.	24 об.	21 об.	15 об.
Богородица: «Моя прабаба приемши». Тропарь 3-й	40	20	26	16 об.	19 об.	19 об.	18 об.	18 об.	20	19 об.	14 об.	19 об.	14	19 об.	25	25	22	16
Ангел: «Божии предстатель». Тропарь 4-й	40 об.	20	26 об.	17	20	20	18а	18 об.	20 об.	19 об.	15	19 об.	14	20	25 об.	25 об.	22 об.	16 об.
Седален, глас 4, подобен «Удивися». «Послан бысть Гавриил к Деве Марии»													14					
Седален (без заголовка). «Гавриил с небесе радуйся зовет»													14 об.					
Песнь 4-я. Ирмос «Неизследный Божий совет»[15]. Богородица: «Святу некую деву». Тропарь 1-й	40 об.	20 об.	27	17	20 об.	20 об.	18а об.	19	21	20 об.	15	20 об.	14 об.	20 об.	26	25 об.	23	16 об.
Ангел: «Явила есть купина». Тропарь 2-й	41	21	27	17 об.	21 об.	21	18а об.	19 об.	21	21	15 об.	21	15	21	26	26	23	17
Богородица: «Освящаем сиянием». Тропарь 3-й	41 об.	21 об.	27 об.	18	22	21 об.	19	19 об.	21 об.	21 об.	16	21 об.	15	21 об.	26 об.	26 об.	23 об.	17 об.
Ангел: «Со страхом Тебе, яко раб». Тропарь 4-й	42	21 об.	28	18	22 об.	22	19 об.	20	22	22	16	23	15	22	27	27	24	18
Песнь 5-я. Ирмос «Ужасошася всяческая»[16]. Богородица: «Разумети не могу». Тропарь 1-й	42	22	28 об.	18 об.	23	22 об.	19 об.	20 об.	22 об.	22 об.	16 об.	23 об.	15 об.	22	27 об.	27	24 об.	18
Ангел: «Дивит, Пренепорочная». Тропарь 2-й	42 об.	22 об.	29	19	23 об.	23	20	20 об.	23	23	16 об.	24	15 об.	23	28	27 об.	25	18 об.
Богородица: «Иже всем Невместимый». Тропарь 3-й	43	22 об.	29 об.	19 об.	24 об.	23 об.	20 об.	21	23 об.	23 об.	17	24 об.	16	23 об.	28 об.	28	25 об.	19
Ангел: «Твоему праотцу Давиду». Тропарь 4-й	43 об.	23	30	19 об.	25	23 об.	20 об.	21 об.	24	24	17 об.	25	16	23 об.	29	28 об.	26	19 об.
Песнь 6-я[17]. Ирмос «Возопи, прообразуя погребение»	43 об.	23 об.	30	20	25 об.	24	21	22	24	24 об.	17 об.	25 об.	16	24	29	28 об.	26	19 об.

14 3734: «Ищеши у Мене уведити».

15 3736, 3736-е, о, м: «Песнь Д̃-я»; 3734, 3736-д, з: «Песнь Д̃»; 3736-г: «песнь Д̃. ирмос»; 3736-ж, и: «П[еснь] Д̃»; 3736-к: «Песнь Д̃. Ирмос седяй во славе»; 3736-л: «Д̃ песнь».

16 3736, 3736-о, м: «Песнь Ѣ-я»; 3734, 3736-д, з, л, п: «Песнь Ѣ»; 3736-г: «песн(ь) Ѣ ирмос»; 3736-е: «Ѣ-я»; 3736-ж, и: «П[еснь] Ѣ».

17 3734, 3736-д, з, л: «Песнь С̃»; 3736-ж, и: «П[еснь] С̃».

Номер рукописи *Название песнопения*	*3734*	*3735*	*3736*	*3736-а*	*3736-б*	*3736-в*	*3736-г*	*3736-д*	*3736-е*	*3736-ж*	*3736-з*	*3736-и*	*3736-к*	*3736-л*	*3736-м*	*3736-н*	*3736-о*	*3736-п*
Богородица: «Глагол твоих, Гаврииле». Тропарь 1-й	44	23 об.	30 об.	20	25 об.	24 об.	21	22	24 об.	25	18	26	16 об.	24 об.	29 об.	29	26 об.	20
Ангел: «Се Тебе дадеся радость, Богомати». Тропарь 2-й	44 об.	24	31	20 об.	26	25	21 об.	22 об.	25	25 об.	18	26 об.	16 об.	25	30	29 об.	27	20 об.
Богородица: «Евы Мною ныне да упразднится». Тропарь 3-й[18]	44 об.	24	31	20 об.	23 об.	25 об.	21 об.	23	25	26	18 об.	27	16 об.	25 об.	30	29 об.	27	20 об.
Ангел: «Обещася Бог Аврааму». Тропарь 4-й	45	24 об.	31 об.	21	24	25 об.	22	23	25 об.	26	18 об.	27	16 об.	25 об.	30 об.	30	27 об.	21
Песнь 7-я. Ирмос «Не послужиша твари»[19]. Богородица: «Свет невещественный поведая». Тропарь 1-й[20]	45	24 об.	32	21	27 об.	26	22	23 об.	26	26 об.	19	27 об.	17	26	31	30	28	21
Ангел: «Радуйся, Владычице Дево». Тропарь 2-й	45 об.	25	32 об.	21 об.	28 об.	26 об.	22 об.	24	26 об.	27	19 об.	28	17	26 об.	31 об.	30 об.	28 об.	21 об.
Богородица: «Душу очисти Ми и тело». Тропарь 3-й	46	25 об.	33	22	29	27	23	24 об.	27	28	19 об.	29	17 об.	27	32	31	29	22
Ангел: «Яко многосветлую свещу». Тропарь 4-й	46 об.	26	33	22 об.	29 об.	27 об.	23	24 об.	27	28 об.	20	29 об.	17 об.	27 об.	32	31 об.	29	22 об.
Песнь 8-я[21]. Ирмос «Слыши, отроковице, Дево Чистая»	47	26	33 об.	22 об.	30	28	23 об.	25	27 об.	29	20 об.	30	17 об.	28	32 об.	32	29 об.	23
Богородица: «Ум всяк побеждается». Тропарь 1-й	47 об.	26 об.	34 об.	23	30 об.	29	24	25 об.	28 об.	29 об.	21	30 об.	18	29	33 об.	32 об.	30 об.	23 об.
Ангел: «Се Тебе недоуменное». Тропарь 2-й[22]	48 об.[23]	27	35	23 об.	31 об.	Нет	24 об.	26	29	30 об.	26	31 об.	18 об.	30	34	33 об.	31	24 об.
Богородица: «Закон сей от Бога». Тропарь 3-й	48	27 об.	36	24	32 об.	29 об.	25	26 об.	30	31 об.	21 об.	32 об.	18 об.	29 об.	35	33	32	24

18 В партии 3734 ошибочный вариант текста: «Увы мною ныне да упразднится».

19 3736, 3736-е, о, м: «Песнь З̃-я»; 3734, 3736-д, з, л, п: «Песнь З̃»; 3736-г: «песнь З̃ ирмос»; 3736-ж, и: «П[еснь] З̃»; 3736-н: «Песнь З̃. Ирмос. Не послужиша».

20 3734: «Цвет невещественный поведая».

21 3734, 3736-д, з, л: «Песнь Й̃»; 3736-о: «Песнь Й̃-я. Ирмос»; 3736-ж, и: «П[еснь] Й̃».

22 3734, 3736-н, п: этот тропарь переставлен местами со следующим; 3736-з: тропарь пропущен и дописан после светильна, о чем сделана надпись на поле л. 21 об.: «зри стих после светилна»; 3736-л: этот тропарь пропущен и дописан другим почерком на вклеенном листе 30, меньшего формата.

23 В партии 3734, л. 48–48 об., тропари «Се Тебе недоуменное» и «Закон сей от Бога есть» переставлены местами.

Номер рукописи Название песнопения	3734	3735	3736	3736-а	3736-б	3736-в	3736-г	3736-д	3736-е	3736-ж	3736-з	3736-и	3736-к	3736-л	3736-м	3736-н	3736-о	3736-п
Ангел: «Глаголы, яже ми вещаеши». Тропарь 4-й[24]	49 об.	28 об.	36 об.	25	33	30	25 об.	27 об.	30 об.	32	22	33	19	31	35 об.	34 об.	32 об.	25 об.
Богородица: «Являешимися истине вещатель». Тропарь 5-й	50	29	37	25 об.	34	31	26	28	31	33	22 об.	34	19	32	36	35	33	26
Припев на 9-й песни канона[25]. «Благовествуй, земле, радость велию»	50 об.	29 об.	38	26	35	32	26 об.	28 об.	32	34	23	35	19 об.	32 об.	37	35 об.	34	26 об.
Песнь 9-я. Ирмос[26] «Яко одушевленному Божию кивоту»	50 об.	29 об.	38	26	35 об.	32	26 об.	28 об.	32	34	23	35	19 об.	33	37	35 об.	34	26 об.
«Паче смысла заченши Бога». Тропарь 1-й	51	30	38 об.	26 об.	36	32 об.	26а	29	32 об.	35	23 об.	36	20	33 об.	37 об.	36	34 об.	27
«Како точиши млеко, Дево». Тропарь 2-й	51 об.	30 об.	39	27	37	33	26а об.	29 об.	33	35 об.	24	36 об.	20	34	38	36 об.	35	27 об.
«Тайно во святых книгах речеся». Тропарь 3-й	52	30 об.	39 об.	27	37 об.	33 об.	27	30	33 об.	36	24 об.	37	20 об.	34 об.	38 об.	37	35 об.	28
«Чюдно священноявленно Моисею». Тропарь 4-й	52 об.	31	40	27 об.	38	34	27	30	34	36 об.	24 об.	37 об.	20 об.	35	39	37 об.	36	28 об.
«Даниил Тя нарече гору». Тропарь 5-й	53	31 об.	40 об.	28	38 об.	34 об.	27 об.	30 об.	34 об.	37	25	38	20 об.	35 об.	39 об.	38	36 об.	29
Светилен[27] «Еже от века днесь»	53 об.	32	41 об.	28 об.	39 об.	35 об.	28	31	35	38	25 об.	39	21	36 об.	40 об.	38 об.	37 об.	29 об.
Тропарь, глас 4[28]. «Днесь спасения нашего главизна»		32 об.	23	29	40	36			17	15 об.	26 об.	39 об., 40 об., 16[29]		37	22		19	

24 В партии 3736-л тропарь «Глаголы яже ми вещаеши» не закончен, на л. 32 видно место, где была приклеена нотная строчка, фрагмент нотной строчки без номера вложен между листами.

25 3734, 3736-л, п: перед припевом стоит заголовок «Песнь Ѳ», далее перед ирмосом заголовка нет; 3736, 3736-о, м: «Припев на Ѳ песни»; 3736-д, з, н: «Песнь Ѳ припевъ»; 3736-ж, и: «П[рипев] н[а] Ѳ»; 3736-к: «На девятой песни припев».

26 3736-д: «Ирмос»; 3736-ж, и: «П[еснь] Ѳ».

27 3736-а: «Свитиленъ».

28 3735: «Тропарь Глас четвертый». 3736, 3736-е, м, о — тропарь пишется перед каноном, с заголовком: «Бл(а)говещению Пр(е)с(вя)тыя Б(огоро)д(и)цы тропарь Глас Д̃»; 3736-л: без заголовка, после канона, без окончания;

29 В партии 3736-и тропарь выписан дважды, после канона на л. 39 об. полностью, с заголовком: «троп(а)рь глас Д̃», затем еще раз без заголовка, с обрывом на л. 40 об. и продолжением тропаря перед каноном, на л. 16, со слов «и мы с ним Богородице возопиим».

Номер рукописи *Название песнопения*	*3734*	*3735*	*3736*	*3736-а*	*3736-б*	*3736-в*	*3736-г*	*3736-д*	*3736-е*	*3736-ж*	*3736-з*	*3736-и*	*3736-к*	*3736-л*	*3736-м*	*3736-н*	*3736-о*	*3736-п*
Задостойник[30] «Яко одушевленному Божию кивоту»	54	33		30	41		29	32	36	39	28	22 об.		38	41	39		30
Причастен Благовещению[31] «Избра Господь Сиона»		33 об.	21	30 об.	16	37	30	15	37	40		41		39	42	21	17	40 об.

30 3734: без заголовка, с пометой «Дышкантъ»; 3735: «Задостойник»; 3736-а, б, г, д, е, л: без заголовка, с пометой «тенор»; ж, з, п: без заголовка, с пометой «алт»; 3736-и: без заголовка, без пометы, партия тенора, начало на л. 22 об., конец на л. 22 (перепутано при переплете); 3736-м, н: без заголовка, с пометой «бас».

31 3736: указание «бас» на поле, без заголовка; 3736-а: «Бл(а)говещению Б(огоро)д(и)це»; 3736-б, д: «Причастен Благовещению, тенор»; 3736-г: «Бл(а)говещению», на поле «Тенор»; 3736-о: без заголовка, указание «дышкантъ» на поле; 3736-ж: без заголовка, указание «Алт» на поле; 3736-м: без заголовка, с пометой «бас»; 3736-н: «причастенъ»; 3736-п: «Причастен благовещению б(огоро)д(и)це».

Таблица 4. Песнопения службы в Неделю Ваий.

РГАДА. Ф. 396. Оп. 7. Ч. 2. № 3734, 3736, 3736 а–п

Номер рукописи *Название песнопения*	*3734*	*3736*	*3736-а*	*3736-б*	*3736-в*	*3736-г*	*3736-д*		*3736-е*	*3736-ж*	*3736-з*	*3736-и*	*3736-к*	*3736-л*	*3736-м*	*3736-н*	*3736-о*	*3736-п*
На малой вечерне, на «Господи, воззвах», «Слава и ныне», глас 6[1]. «На плещах херувимских»	55			42	39				39						44		39	
На стиховне, «Слава и ныне», глас 2[2]. «Пою Твое страшное смотрение»	55			42 об.	39				39 об.						44 об.		39 об.	
На великой вечерне, на «Господи, воззвах» стихиры, глас 6[3]. «Днесь благодать Святаго Духа»	55 об.	42	32	42 об.	39 об.	32	33		39 об.	52	29	42	22	41	45	40	39 об.	42
«Имеяй престол небо»	56	42	32 об.	43	40	32	33 об.		40	52	29	42 об.	22	41	45 об.	40 об.	40	42
«Приидите и мы днесь, весь новый»	56 об.	43	33	44	40 об.	33	34		41	53	30	43	23	42	46 об.	41 об.	41	43
«Честное воскресение Твое»	57 об.	44	34	45	41 об.	34	35		42	54	31	44	24	43	48	42 об.	42	44
«Преводне», «малой роспев»[4]. «Честное воскресение Твое»	59	46	36	46 об.	43	35	37		43 об.	55 об.	32 об.	46	25 об.	44 об.	50	45	43 об.	45 об.
«Прежде шести дней Пасхи прииде Иисус в Вифанию»[5]	60 об.	47	37 об.	47 об.	44	36	38 об.		45	56 об.	33 об.	47 об.	26 об.	45 об.	52	46 об.	44 об.	46 об.

1 3734, 3736-о: «В н(е)д(е)лю цветоносия на малей вечерни, на г(о)с(по)ди воз(з)вах Слава и н(ы)не глас S̃»; 3736-б: «В субботу ваии вечер на малей вечерни на г(о)с(по)ди воз(з)вах поставим стихи Д̃ и поем стихиры Глас S̃ Подоб(ен) трид(невен) на г(о)с(по)ди воз(з)вахъ сл(а)ва и н(ы)не Глас тойже»; 3736-в: «В Н(е)д(е)лю Ваии На господи воззвахъ ст(и)х(и)ры Глас S̃ на малей вечерни»; 3736-е: «В н(е)д(е)лю ваий на г(о)с(по)ди воз(з)вах ст(и)х(и)ры Глас S̃»; 3736-м: «В субботу ваий вечера, еже есть цветоносия, на малей вечерни, на Г(о)с(по)ди воззвах, Слава и н(ы)не глас S̃»; 3736-м: «В субботу ваий вечера, иже есть, цветоносия, на малей вечерни, на Г(о)с(по)ди воззвах, Слава и н(ы)не глас S̃».

2 3736-в, е: «Слава и ныне»; 3736-б, о: «На стих(овне) Сл(а)ва и н(ы)не глас B̃»; 3736-м: «на с(ти)х(овне) Слава и н(ы)не глас B̃».

3 3734: «На велицей вечерни ст(и)х(и)ры, глас S̃»; 3736, 3736-д, н: «В н(е)д(е)лю ваий на г(о)с(по)ди воз(вах) ст(и)х(и)ры Глас S̃»; 3736-а, и: «В н(е)д(е)лю ваий на велицей вечерни стихеры (ст(и)х(и)ры — а) Глас S̃»; 3736-б: «На велицей вечерни стихеры глас S̃»; 3736-г: «На велицей вечерни ваий ст(и)х(и)ры Глас S̃»; 3736-л: «В н(е)д(е)лю ваий»; 3736-м: «В н(е)д(е)лю ваий на велиц(ей) веч(ерни) на Г(о)с(по)ди воззвах ст(и)х(и)ры глас S̃»; 3736-о: «На велицей вечерни стих(и)ры глас 6».

4 Чаще всего без указания на другой распев, 3736-в, е: «Преводне»; 3736-м: «малой роспев».

5 В партии 3736-з в настоящей стихире и двух следующих перепутаны листы при переплете: после л. 33 должен идти л. 35, 34, 36, далее по порядку.

Номер рукописи *Название песнопения*	*3734*	*3736*	*3736-а*	*3736-б*	*3736-в*	*3736-г*	*3736-д*		*3736-е*	*3736-ж*	*3736-з*	*3736-и*	*3736-к*	*3736-л*	*3736-м*	*3736-н*	*3736-о*	*3736-п*
«Слава, и ныне», глас 6[6]. «Днесь благодать Святаго Духа»	61 об.	48 об.	39	49	45	37	40		46	57 об.	35 об.	49	27 об.	47	53 об.	48	45 об.	47 об.
На литии стихира 1-я, глас 1[7]. «Всесвятый Дух апостолы научивый»	62	49 об.	40	49 об.	46	37 об.	41		46 об.	58 об.	34 об.	50	28 об.	47 об.	54 об.	49 об.	46	48 об.
«Слава и ныне», глас 3[8]. «Прежде шести дней бытия Пасхи»	62 об.	50	41	50	46 об.	38	42		47	59	36	51	29	48	55 об.	50		49
На стиховне стихира 1-я, глас 8[9]. «Радуйся и веселися, граде Сионе»	63 об.	51	42 об.	51	47	39	43 об.		48	60	37	52 об.		48 об.	57	51 об.		50
На утрене, тропари по 50-м псалме, на «Славу, и ныне», вместо «молитвами апостолов»[10]. «Днесь Христос входит во град Вифанию»	64 об.	51 об.	43 об.	51 об.	48	39 об.	44 об.		49	61	38	53 об.		49 об.	58 об.	52 об.		51
Стихиры, исполняемые во время обряда раздачи вербы																		
На литии стихира 2-я, глас 1[11]. «Собезначалный и соприсносущный»	66	53	44	53	49	41	45		50	42	39	54	30	50	60	53		32
Стихира 3-я на литии[12]. «Прежде шести дней Пасхи, глас Твой»	66 об.	53 об.	44 об.	53 об.	49 об.	41 об.	45 об.		51	42 об.	39 об.	54 об.	30 об.	50 об.	60 об.	54		32 об.
Стихира 4-я на литии, глас 2[13]. «Входящу Ти Господи во святый град»	67	54	45	54	50	42	46		51 об.	43	40	55	31	51	61	54 об.		33

6 Чаще всего без заголовка; 3734: «Слава, Ѧ стихиру. И ныне глас тойже»; 3736-в, г, е: «Сл(а)ва и н(ы)не глас Ѕ»; 3736-м: «Слава, глас Ѕ»; 3736-о: «Слава, Ѧ-ю стихеру, и н(ы)не тойже».

7 3734, 3736-б, 3736-м: «На литии ст(и)х(и)ра глас Ѧ»; 3736: «В н(е)д(е)лю ваии на литии ст(и)х(и)ры Глас Ѧ»; 3736-в: «На литии ст(и)х(и)ра Глас Ѣ»; 3736-г, н: «На литии ст(и)х(и)ра»; 3736-о: «На литии ст(и)х(и)ры глас Ѧ».

8 3736-в, г: «Сл(а)ва и н(ы)не Глас Ґ»; 3736-е: «Слав(а) и нын(е) глас Ґ».

9 3736-б, в, г: «На стих(овне) Ст(и)х(и)ра глас Ѝ».

10 3734: «По Ñ псалме слава и стихира сия Днес Христос»; 3736, 3736-д, и, л: «По Ñ-м псалме»; 3736-в: «вместо молитв апостол»; 3736-ж, з, п: «По Ñ-м псалме ст(и)х(и)ра»; 3736-м: «По Ñ-м псалме вместо м(о)литвами Слава глас Ѣ-й»; 3736-н: «По Ñ-мъ».

11 3734: «Ваии на литии стих Ѣ глас Ѧ Дышкантъ»; 3736, 3736-м: «В н(е)д(е)лю ваии на литии ст(и)х(и)ры Глас Ѧ»; 3736-а: «Ваии на литии стих Ѣ глас первый. тенор»; 3736-в: «Ваии лития стих Ѣ глас Ѧ»; 3736-ж: «В н(е)д(е)лю ваиа на литии стих Ѣ глас Ѧ алтъ»; 3736-з, к, п: «Ваии на литии стих Ѣ глас Ѧ алтъ»; 3736-и, л: «Ваии на литии стих Ѣ глас Ѧ тенор»; 3736-н: «Ваии на литии стих Ѣ глас Ѧ Басъ».

12 «Стих Ґ»; 3736-к: только первая буква «С»; 3736-л: «стих 3» (цифрой).

13 «Стих Д. Глас Ѣ»; 3736-в: «стих глас Ѣ».

Номер рукописи *Название песнопения*	*3734*	*3736*	*3736-а*	*3736-б*	*3736-в*	*3736-г*	*3736-д*		*3736-е*	*3736-ж*	*3736-з*	*3736-и*	*3736-к*	*3736-л*	*3736-м*	*3736-н*	*3736-о*	*3736-п*
Стихира 5-я на литии[14]. «Слава Тебе Христе, в вышних»	68	55	46	55	51	43	47		52	44	40 об.	56	31 об.	51 об.	62	55 об.		33 об.
На стиховне стихира 2-я, глас 8[15]. «Прииде Спас днесь во град Иерусалим»	68 об.	56	46 об.	55 об.	51 об.	43 об.	47 об.		52 об.	44 об.	41 об.	56 об.	32	52	63	56		34 об.
Стихира 3-я на стиховне[16]. «На херувимех носимыи»	69 об.	56 об.	47	56	52	44	47а		53 об.	45 об.	42	57	33	53	63 об.	57		35
На хвалитех стихиры, глас 4[17]. «Множество народа Господи»	70	57 об.	48	57	53	45	48		54 об.	46 об.	43	58	33 об.	54	64 об.	58		36
«Хотящу Тебе внити во святый град»[18]	71	58 об.	48 об.	57 об.	55	45 об.	48 об.		55	47	44	60	34	54 об.	65 об.	59		37
«Изыдите языцы, изыдите людие»	71 об.	59	49 об.	58 об.	54	46 об.	49 об.		55 об.	48	44 об.	59	35	55 об.	66	60		37 об.
«Общее воскресение, прежде волныя страсти»	73	61	50 об.	59 об.	55 об.	47 об.	50 об.		57	49	46	61	36	56 об.	68	61		39
На утрене тропарь, глас 1[19]. «Общее воскресение прежде Твоея»		63	52	61	57	51	52		59	62	48			59	70	63		52
Другой тропарь, глас 4[20]. «Спогребшеся Тебе крещением, Христе»		63 об.	52	61 об.	57 об.	51 об.	52об.		59 об.	62 об.	48 об.			59 об.	70 об.	63 об.		52 об.
Канон в Неделю Ваий, глас 4																		
Песнь 1-я. Ирмос[21]. «Явившася источницы бездны»		63 об.	52 об.	62	57 об.	52	53		60	63	49 об.	63	38	60	71	64	47	53

14 «Стих Е».
15 «На стиховне, стих Ѕ»; 3736-м: «На стиховне».
16 «Стих Ѯ»; 3736-к: заголовок не выписан, только первая буква «С».
17 «На хвалитех ст(и)х(и)ры глас Ѳ»; 3736-д: «на хвалитех стихеры Глас Ѳ»; з: «на хвалитехъ стихиры гласъ Ѳ»; 3736-к: «На хвалитех ст(и)х(и)ры»; 3736-п: «На хвалитех Стих(иры) Глас Ѳ».
18 В партии 3736-в стихиры «Хотящу Тебе внити» и «Изыдите языцы» переставлены местами, л. 55 и 54.
19 3736, 3736-а, в, г, з, м: «В н(е)д(е)лю ваий На утрени, тропар(ь) Глас Ѧ»; 3736-е, л: «В н(е)д(е)лю ваии на утрени(й) на Б(о)г Г(о)с(по)дь тропарь глас Ѧ»; 3736-ж, п: «Тропарь, глас Ѧ»; 3736-н: «В н(е)д(е)лю ваии Тропарь глас Ѧ».
20 3736-з: «Другий тропарь глас Ѳ»; 3736-н: «Тропарь Глас Ѳ».
21 3736, 3736-а, г, м: «Канонъ Гласъ Ѳ Песнь Ѧ Ирмосъ»; 3736- б, д, з, п: «Канон в н(е)д(е)лю ваий Глас Ѳ песнь Ѧ-я ирмос»; 3736-в, ж, л: «Канон в н(е)д(е)лю ваий Глас Ѳ песнь Ѧ ирмос»; 3736-е: «Канон ваии глас Ѧ, песнь Ѧ, ирмос». 3736-и: «Канон в нед(е)лю ваий песнь Ѧ, ирмос, Глас Ѳ»; 3736-к: «В н(е)д(е)лю ваии канон песнь Ѧ Ирмос Глас Ѳ, тенор»; 3736-о: «В н(е)д(е)лю Ваий Канонъ Глас Ѳ Песнь Ѧ Ирмосъ».

Номер рукописи *Название песнопения*	*3734*	*3736*	*3736-а*	*3736-б*	*3736-в*	*3736-г*	*3736-д*		*3736-е*	*3736-ж*	*3736-з*	*3736-и*	*3736-к*	*3736-л*	*3736-м*	*3736-н*	*3736-о*	*3736-п*
«Из уст младенец незлобивых». Тропарь 1-й		64	53	62 об.	58	52 об.	53 об.		60 об.	63 об.	50	63 об.	38 об.	61	71 об.	64 об.	47 об.	53 об.
«Хваление церковь преподобных». Тропарь 2-й		64 об.	53	63	58 об.	53 об.	54		61 об.	64	50 об.	64	38 об.	61 об.	72 об.	65	48	54
Песнь 3-я. Ирмос[22]. «Точащий краесекомый повелением»		65	53 об.	63 об.	59	54	54 об.		62	64 об.	51 об.	64 об.	39 об.	62 об.	73	65 об.	48 об.	54 об.
«Мертвеца четвородневна». Тропарь 1-й		65 об.	54	64	59	54 об.	55		62 об.	65	52	65	39 об.	63	73 об.	66	49	55
«Воспойте людие боголепно». Тропарь 2-й		66	54	64 об.	59 об.	55	55 об.		63	65	52 об.	65 об.	40	63 об.	74	66 об.	49 об.	55 об.
Ипакои, глас 6[23]. «С ветьми воспевше прежде»		66	54 об.	65	60	55 об.	56		64	65 об.	53	66	40 об.	64	74 об.	67	50	56
Песнь 4-я. Ирмос[24]. «Христос грядый явственно»		66 об.	55	65 об.	60 об.	56	56 об.		64 об.	66	54	66 об.	41	65	75 об.	67 об.	50 об.	56 об.
«Да точат веселие крепкое». Тропарь 1-й		67	55	66	60 об.	56 об.	57		65	66 об.	54 об.	67	41 об.	65 об.	76	68	51	57
«Крепостию царствуяй веками». Тропарь 2-й		67 об.	55 об.	66 об.	61	57	57 об.		65 об.	67	55	67 об.	42	66	76 об.	68 об.	51 об.	57 об.
«Пядию измеривый небо». Тропарь 3-й		67 об.	55 об.	67	61	57 об.	58		66	67 об.	55 об.	68	42 об.	66 об.	77	69	51 об.	58
Песнь 5-я. Ирмос[25]. «На Сион гору взыди»		68	56	67 об.	61 об.	58	58 об.		66 об.	68	56	68	42 об.	67	77 об.	69 об.	52	58 об.
«В вышних седяй на Херувимех». Тропарь 1-й		68 об.	56 об.	68	62	58 об.	59		67 об.	68 об.	57	68 об.	43	68	78	70	52 об.	59
«Сионе Божий, горо святая». Тропарь 2-й		68 об.	56 об.	68 об.	62	59	59 об.		68	69	57 об.	69	43 об.	68 об.	78 об.	70	53	59 об.
Песнь 6-я. Ирмос[26]. «Возопиша с веселием»		69	57	69	62 об.	59 об.	60		68 об.	69 об.	58	69 об.	44	69	79	70 об.	53 об.	60
«Приими, Ис/зраилю, Божие царство». Тропарь 1-й		69 об.	57	69 об.	63	60	60 об.		69	69 об.	58 об.	70	44	69 об.	79 об.	71	54	60 об.

22 «Песнь Г̃ Ирмос»; 3736-в: «песнь Г̃»; 3736-е: «Песнь третия ирмос».
23 «Ипакой, глас S̃»; 3736-л: «Ипакой».
24 «Песнь Д̃ Ирмос»; 3736-д, п: «песнь Д̃-я ирмос»; 3736-е: «Песнь четвертая ирмос».
25 «Песнь Е̃. Ирмос»; 3736-е: «Песнь пятая ирмос»; 3736-п: «Песнь Г̃-я ирмос» (ошибочно).
26 «Песнь S̃. Ирмос»; 3736-е: «Песнь шестая ирмос»; 3736, 3736-о: «Песнь S̃».

Номер рукописи *Название песнопения*	*3734*	*3736*	*3736-а*	*3736-б*	*3736-в*	*3736-г*	*3736-д*		*3736-е*	*3736-ж*	*3736-з*	*3736-и*	*3736-к*	*3736-л*	*3736-м*	*3736-н*	*3736-о*	*3736-п*
«Разрешены своя узники». Тропарь 2-й		69 об.	57 об.	69 об.	63	60 об.	60 об.		69 об.	70	59	70	44 об.	70	80	71об.	54 об.	60 об.
Кондак, глас 6. «На престоле на небеси»		70	57 об.	70	63 об.	61	61		69 об.	70 об.	59 об.	70 об.	45	70 об.	80	72	54 об.	61
Песнь 7-я. Ирмос[27]. «Спасый во огни Авраамския»		70 об.	58	70 об.	64	61	61 об.		70 об.	71	60	71	45	71	81	72	55	61 об.
«Покланяющеся людие, и со ученики». Тропарь 1-й		70 об.	58	71	64 об.	61 об.	62		71	71 об.	60 об.	71 об.	45 об.	71 об.	81	72 об.	55 об.	62
«Неискусозлобное множество». Тропарь 2-й		71	58 об.	71	64 об.	62	62		71	71 об.	61	71 об.	46	72	81 об.	73	56	62
«Со ваием Тя Христе». Тропарь 3-й		71 об.	58 об.	71 об.	65	62 об.	62 об.		71 об.	72	61 об.	72	46	72 об.	82	73 об.	56	62 об.
Песнь 8-я. Ирмос[28]. «Веселися Иерусалиме»		71 об.	59	72	65 об.	63	63		72	72 об.	62	72 об.	46 об.	72 об.	82 об.	73 об.	56 об.	63
«На жребя младо всед Царь твой». Тропарь 1-й		72	59	72 об.	65 об.	63 об.	63 об.		72 об.	72 об.	62 об.	73	47	73 об.	83	74	57	63 об.
«Бог твой, радуйся Сионе». Тропарь 2-й		72 об.	59 об.	72 об.	66	64	63 об.		73 об.	73	63	73 об.	47 об.	74	83 об.	74 об.	57 об.	64
«Оскудевает Божественных ограждений». Тропарь 3-й		73	60	73	66 об.	64 об.	64		74	73 об.	63 об.	74	48	74 об.	84 об.	75	58	64 об.
Песнь 9-я. Ирмос[29]. «Бог Господь, и явися нам»		73 об.	60	73 об.	67	65 об.	64 об.		75	74	64 об.	74 об.	48 об.	75 об.	85	76	58 об.	65
«Языцы вскую шатаетеся». Тропарь 1-й		74	60 об.	74	67 об.	66	65		75 об.	74 об.	65	75	48 об.	76	85 об.	76	59	65 об.
«Сей Бог наш, Емуже». Тропарь 2-й		74	61	74 об.	68	66 об.	65 об.		76	75	65 об.	75 об.	49	76 об.	86	76 об.	59 об.	66
«Соблазны стези, что имущия». Тропарь 3-й		74 об.	61	74 об.	68 об.	67	66		77	75 об.	66	76	49 об.	77	86 об.	77	60	66 об.
Задостойник[30]. «Бог Господь, и явися нам»		76	61 об.	75 об.	69	68	66 об.		78	76	67	77	50	77 об.	88	78	60 об.	68

27 ««Песнь З̃. Ирмос»; 3736-е: «Песнь седмая ирмос»; 3736-к: «Песнь З̃-я Ирмос».

28 «Песнь Й. Ирмос»; 3736-е: «Песнь осмая ирмос».

29 «Песнь Ѳ̃. Ирмос»; 3736-б: «Песнь Ѳ̃-я Ирмос»; 3736-е: «Песнь девятая ирмос».

30 3736, 3736-г, е, и: без заголовка, с пометой «тенор»; 3736-а, в: «Задостойник»; 3736-ж, з, п: «Задостоиник в н(е)д(е)лю ваии тен[ор]»; 3736-л: «Задостойник в н(е)д(е)лю ваии»; 3736-м, н: без заголовка, с пометой «бас»; 3736-о: «Задостойник», партия дисканта.

Номер рукописи *Название песнопения*	*3734*	*3736*	*3736-а*	*3736-б*	*3736-в*	*3736-г*	*3736-д*		*3736-е*	*3736-ж*	*3736-з*	*3736-и*	*3736-к*	*3736-л*	*3736-м*	*3736-н*	*3736-о*	*3736-п*
«Новой» задостойник, с припевом[31]. «Величай душе моя», «Бог Господь»			62	76 об.	69 об.	68 об.			78					78	88 об.	79		67 об.
Причастен в Неделю Ваий[32]. «Благословен Грядый»		22	31	76	38	31	32 об.		38	41		77 об.		40	43	21 об.		31
Причастен в Лазареву Субботу[33] «Изо уст младенец, и ссущих»																	18	41

31 3736-а, е, м: «Задостойник новой»; 3736-б, г: «Новой задостойник»; 3736-в, л: «новой». Дискант записан в партии тенора 3736-л.

32 3736-а: «В н(е)д(е)лю Ваии»; 3736-в, е: без заголовка, на поле помета «тен(ор)»; 3736-г: «Цветоносие. Причастен»; 3736-д: «Цветоносию Причастен»; 3736-ж: без заголовка, на поле помета «альт»; 3736-л: «причастен»; 3736-м: без заголовка, на поле помета «бас».

33 3736-о — партия дисканта; п — партия альта, оба без заголовка.

УДК 78.072, 78.075
ББК 72.4, 72.5

Ключевые слова
Людмила Корабельникова, юбилей, список трудов, Государственный институт искусствознания, «Дневники» С. И. Танеева, проект «Русское музыкальное Зарубежье», справочно-информационная база «П. И. Чайковский».

Петухова С. А.

Людмиле Зиновьевне Корабельниковой к 95-летию (корпус материалов)

Настоящий корпус материалов является первоначальным итогом собирания, описания, осмысления научного наследия Людмилы Корабельниковой (1930–2023) — сотрудницы Сектора истории музыки Государственного института искусствознания на протяжении 55 лет (июнь 1968 — май 2023). Совокупность текстов охватывает три части: вступительную статью (Преамбулу), список трудов учёного и откликов на них, а также первую публикацию её объёмного «Введения», открывавшего проект «Энциклопедия “П. И. Чайковский”» (2010), который тогда планировался к выходу в форме двухтомника. Первые две части публикуются в настоящем, третья — в следующем (33-м) выпуске нашего журнала.

Аналитическое рассмотрение достижений Корабельниковой построено в виде развёрнутого комментария к списку трудов, составленному впервые. Среди них на ключевые позиции выдвинуты кандидатская и докторская диссертации, трёхтомная публикация «Дневников» С. И. Танеева, составление Тематико-библиографического указателя «П. И. Чайковский. Сочинения», развитие направления «Русское музыкальное Зарубежье» и работа над «Энциклопедией “П. И. Чайковский”».

На основании сопоставления биографических и издательских сведений, анализа целей, задач, стилевых особенностей научных текстов Корабельниковой сделаны предположения и заключения о чертах её натуры как человека и исследователя.

Key Words
Lyudmila Korabel’nikova, anniversary, list of writings, State Institute for Art Studies, S. I. Taneyev’s “Diaries”, project “Russian Musical Diaspora”, reference and information base “P. I. Tchaikovsky”.

Svetlana Petukhova

To Lyudmila Zinov’evna Korabel’nikova on the 95th Anniversary (Collection of Materials)

The present collection of materials is the initial result of gathering, describing, and understanding the scholarly heritage of Lyudmila Korabel’nikova (1930–2023), an employee of the Music History Department of the State Institute for Art Studies for 55 years (June 1968 — May 2023). The collection of texts consists of three sections: an introductory article (Preamble), a list of scholarly writings and responses to them, and the first publication of her large-scale “Introduction” to the project “P. I. Tchaikovsky Encyclopedia” (2010), which was then planned to be published as a two-volume edition. The first two sections are being published in the current issue, while the third will appear in the next (33rd) issue of our journal.

The analytical examination of Korabel’nikova’s achievements is structured as an expanded commentary to the list of her writings which is compiled for the first time. Korabel’nikova’s key works include her PhD and ScD dissertations, the three-volume publication of S. I. Taneyev’s “Diaries”, the thematic and bibliographic index of P. I. Tchaikovsky’s works, as well as the projects “Russian Musical Diaspora” and “P. I. Tchaikovsky Encyclopedia”.

Based on a comparison of biographical and publishing information, an analysis of the goals, objectives, and stylistic features of Korabel’nikova’s writings, assumptions and conclusions are made about the features of her character as a person and scholar.

Часть I

Преамбула

Со дня кончины Людмилы Зиновьевны Корабельниковой (7 августа 1930–12 июля 2023) прошло около двух лет. Вероятно, время воспоминаний пока не наступило, в отличие от времени подведения итогов. Его приход нередко продиктован желанием последователей уточнить факты, обобщить их толкования, разобраться в том, о чём теперь не спросить. Возможно, постараться представить наследие / вклад / достояние в качестве целостности; в том виде, который его обладатель уже не сможет изменить.

Для юбилейного обзора наследие Корабельниковой подготовлено слабо. Учёные её статуса нередко имеют библиографии: их пишут коллеги, ученики, продолжатели, в основном благодарят за помощь и общение. В данном случае подобная библиография состоит из восьми позиций, лапидарных по содержанию (описание приведено ниже). Из них хронологически первая — рецензия польского квартальника на книгу «Творчество С. И. Танеева» (1986), последняя — некролог. Проектами традиционных «датских» сборников своих изданных материалов исследовательница не увлекалась. Список её аспирантов не обнаружен. Краткий перечень собственных трудов опубликован на сайте Государственного института искусствознания (ГИИ); однако давно известно, что у любого активно работающего профессионала такой перечень, как правило, является худшим из тех, что ему когда-либо приходилось составлять. Наконец, почти всегда остаются неопубликованные тексты; те, что принадлежат Корабельниковой, пережили своё время, что не помешает им при необходимости свидетельствовать о нём с достаточным беспристрастием[1].

[1] Список неизданных текстов, в том числе и тех, что прошли обсуждение на заседаниях сектора истории музыки Института, см. в Списке трудов, раздел IX. Из них развёрнутый очерк «Энциклопедия “П. И. Чайковский”: введение» (июнь–ноябрь 2010) будет опубликован в следующем выпуске журнала «Искусство музыки: теория и история».

Приняв перечисленное за основу, попытаемся взглянуть на деятельность учёного через призму созданного им совокупного произведения. Написанное специалистом может затеряться физически или устареть духовно, но исчезнуть бесследно ему не под силу, в отличие от устных впечатлений и воспоминаний, которые, не будучи пригвождёнными к какому-либо материальному носителю, выдыхаются и улетают, в лучшем случае оставляя послевкусие. История свидетельствует: даже насильственно замалчиваемые, однако где-либо зафиксированные научные изыскания рано или поздно прорастают в иных текстах. Подходы, открытия, исследовательская энергетика Корабельниковой не подвергались замалчиванию и, конечно, повлияли не на один проект. Другой вопрос, что представления о её достижениях пока рассредоточены между разными сферами и не упорядочены. Подготовка настоящего корпуса материалов есть первая попытка собрать и осмыслить оставленное.

Обзор трудов (1951–2018)

Списки трудов музыковедов, учившихся в отечественных консерваториях, нередко имеют общую особенность: их первые публикации спрятаны на страницах вузовских многотиражек и посвящены совсем не тем предметам, которые благоговейные последователи хотят здесь отыскать. Многие известнейшие учёные, вступившие на путь музыкального писательства в газете Московской консерватории «Советский музыкант», отметились там материалами прежде всего общественного характера: в частности, о буднях учреждения, его проблемах и, разумеется, о комсомольской работе[2].

С этой точки зрения ученические статьи Корабельниковой достаточно симптоматичны. Отметим лишь штрих, перспективный в свете последовавших событий: студенткой фортепианного факультета она входила в различные объединения и имела активную позицию организатора. Её тексты о научном студенческом обществе (в котором она была членом совета) и о кружке по эстетике (где являлась старостой) выгодно отличаются от кратких заметочек других студентов исполнительских отделений. Так что решение о продолжении не артистической, а исследовательской деятельности, принятое уже в период обучения, оказалось верным.

[2] См., например: *Шахназарова Н. Г.* На экзаменах по историческому материализму // Советский музыкант. 1952. № 24, 23 июня; *Холопов Ю. Н.* Конкурс на массовую советскую песню // Советский музыкант. 1952. № 37, 14 ноября.

В апреле 1953 года, не дожидаясь дипломных экзаменов, Корабельникова подала свои работы для зачисления в аспирантуру Института истории искусств (ныне ГИИ), причём сразу на два сектора — марксистско-ленинской эстетики и истории музыки. Однако принята не была и отправилась в лучший персональный музыкальный архив страны — в Дом-музей П. И. Чайковского в Клину. Последовавшие три с лишним года в должности заместителя директора этого учреждения определили первую большую тему в творчестве исследователя. В списке её работ посвящённые Чайковскому занимают немалое место, но дело не в их общем объёме, а в том, что для автора они имели значение, как выразилась бы она сама, *жизнеобразующее*. Эпоха и окружение Чайковского, его семья, учителя, ученики, коллеги, его консерваторское образование и география перемещений, его рукописи и их особенности, текстология и архивистика — эти и прочие-многие контексты творчества гения на всю жизнь приковали интерес учёного.

Благодаря Чайковскому Корабельникова обрела исторический период, который со временем справедливо смогла считать «своим»: примерно столетие от детства Антона Рубинштейна — ещё одного своего музыкального героя — до наступления Второй мировой войны. За нижнюю границу периода иногда выходит осмысление процессов, непосредственно связанное с магистральными темами автора: например, с историей отечественных консерваторий или с мироощущением Серебряного века в сравнении с бытованием российской Античности 1820-х. За верхнюю границу помещены небольшие разделы монографии об А. Н. Черепнине, однако смысловой центр её повествования — всё-таки 1920-е, куда оно периодически возвращается от любых позднейших дат.

Работа на ответственных позициях (после Клинского музея — почти 11 лет в должности учёного секретаря Музея имени М. И. Глинки, 1957–1968) соседствовала в биографии учёного с самостоятельным продолжением образования — посещением специальных и публичных лекций, семинаров, кружков. По-видимому, тогда формировалась специфика профессионального интереса Корабельниковой, затем на протяжении всего научного пути охватывавшего комплекс гуманитарных дисциплин, связанных с ролью и оценкой личности в истории культуры. Обращение к собственно истории, философии, социологии, эстетике и психологии позволяло подойти к рассмотрению любого предмета либо проблемы с намеренно укрупнённой оптикой, пытаться учесть контекстные сферы, до того не попадавшие в поле притяжений музыкальной науки[3].

[3] Не так давно подобное направление получило название «культурология», но Корабельникова его не использовала.



ТЕМА — СОВРЕМЕННОСТЬ

Когда на первой встрече слушателей семинара по истории КПСС с руководителем Г. А. Трелиным зашла речь о теме занятий на год, все единодушно высказались за изучение материалов XX и XXI съездов нашей партии. Это глубоко закономерно, ибо нет для работников искусства, как и для всех советских людей, ничего более интересного и волнующего, чем тема — современность. А все важнейшие явления современности наиболее ярко и всесторонне раскрыты и обобщены Коммунистической партией, запечатлены в материалах двух последних съездов.

Отдельные проблемы освещались в сообщениях Г. А. Трелина и в выступлениях слушателей. Непринужденная обстановка на семинаре, создавшаяся которой способствовала заинтересованное, неформальное проведение занятий руководителем, способствовала возникновению живых бесед. И характерно, что отклонения от основных тем бывали опять-таки в сторону событий сегодняшнего дня: замечательных решений майской сессии Верховного Совета СССР, прогрессивных действий американской общественности, актуальных вопросов культурного строительства.

Наибольшее внимание слушателей семинара привлекли такие сложные и интересные проблемы, как «Преимущество социализма в мировую систему — главная черта нашей эпохи», «Новые перспективы перехода стран к социализму», «Полная и окончательная победа социализма в СССР», «О закономерностях перехода к коммунизму стран мировой социалистической системы».

Слушателями нашего семинара были преподаватели спецкафедры, дирижеры-хоровики и струнного отделений, концертмейстеры, научные сотрудники Музея музыкальной культуры.

Из 24 человек почти с самого начала занятий образовалось крепкое ядро наиболее активно работающих в семинаре.

Очевидно, в следующем учебном году следует добиться такого положения, при котором выступят голоса буквально всех участников семинара.

Занятия в семинаре (их состоялось в течение года 14) были всем чрезвычайно полезны. Разбирая и обобщая волнующие события современности, они способствовали дальнейшему росту слушателей, повышению активности в общественной работе. Активный слушатель семинара профессор Е. В. Стрехов принимает деятельное участие в общественной жизни коллектива. Не так давно Е. В. Стрехов принят в ряды нашей славной Коммунистической партии.

Хорошо организовал и интересно вел политчасы со студентами А. Д. Преображенский. Он провел большую работу в период зимних каникул.

Товарищи М. М. Фелинский, И. Р. Каргин, Н. Т. Омелин выступали с политическими докладами на предприятиях района.

Староста семинара
Л. З. КОРАБЕЛЬНИКОВА

Руководитель семинара по истории КПСС Г. А. Трелин.

Ил. 1. Корабельникова Л. З. Тема — современность (6 июня 1960)[4]

[4] XX съезд КПСС, о котором написано в первых строках статьи, прошёл с 14 по 25 февраля 1956 года. Доклад Н. С. Хрущёва «О культе личности и его последствиях» был сделан в завершающий день заседаний и с тех пор считается артефактом, официально развенчавшим эпоху сталинской диктатуры. Поскольку доклад, сперва называемый «секретным», зачитан на закрытом партийном заседании, его резонанс распространялся постепенно. Как видно из статьи Корабельниковой, в консерватории обсуждение данных событий оставалось актуальным и в 1960 г. К этому времени состоялся следующий, XXI, съезд КПСС с 27 января по 5 февраля 1959 года (тот самый, где сделано утверждение о «полной и окончательной победе социализма» в СССР). Трелин Геннадий Аркадьевич (1923–?) — юрист, историк партии, педагог, кандидат исторических наук (диссертация «Борьба КПСС за осуществление четвёртого пятилетнего плана в области промышленности» защищена в 1953), в Московской консерватории преподавал марксизм-ленинизм (1955–1970), исторический и диалектический материализм (с 1963), основы научного атеизма (семинар, с 1968).

Разнонаправленность молодых увлечений, которые пока не сплотились в монолитный метод, нашла отражение в списке работ 1950–1960-х, где серьёзные изыскания соседствуют с журналистскими материалами. Иногда это оставляет противоречивое впечатление, не давая забыть о высоком уровне общественного темперамента Корабельниковой. Так, на рубеже указанных десятилетий в ряд статей в журнале «Советская музыка» вдруг проник отчёт о консерваторском семинаре по истории КПСС, написанный для газеты «Советский музыкант». Поскольку она является труднодоступным изданием, стоит здесь поместить иллюстрацию.

В тот же период (1959) появилась первая публикация о Танееве — музыканте, изучение которого и глубочайший пиетет перед которым также стали жизнеобразующими для Корабельниковой.

Статусы исследователя в сфере принципиального осмысления Чайковского и Танеева разнятся кардинально. Достаточно уже того, что источниковую базу в первом случае начали целенаправленно собирать очень рано (если иметь в виду усилия П. И. Юргенсона, с 1870-х). Каждый учёный, приходивший в эту область, по умолчанию ощущал себя последователем, а для открытия или создания чего-то по-настоящему нового требовались, как правило, усилия коллективов. Для Танеева же составление подробных информационных баз, каталогов, энциклопедических трудов — и ныне дело будущего. Изыскатели здесь по-прежнему нередко находятся в поиске элементарных сведений. Отношение к композитору в научном сообществе далеко от восторженного (иногда поверхностного) почитания; круг танееведов узок и объединяет аналитиков, не ждущих чуда быстрых результатов.

В подобных обстоятельствах постоянные усилия одного исследователя могут значить чрезвычайно много. Для периода 1960–1990-х таким исследователем стала Корабельникова.

При сопоставлении списка её танеевских трудов и биографических сведений прежде всего поражает концентрированная подготовка кандидатской диссертации: в июне 1968 года Корабельникова была зачислена в штат Института искусствознания, в феврале и сентябре 1969-го на заседаниях Сектора истории музыки обсуждался данный труд целиком, 5 марта 1970 года состоялась защита. Понятно, что за скобками этого хронографа остаются реальные сроки собирания материала и написания, которые приходится только предполагать. Но *присутствие* Танеева в сфере интересов исследователя можно уверенно датировать начиная с 1955–1956 годов — со времени подготовки 100-летнего юбилея композитора. К тому же периоду (июнь 1956-го) относится и выступление Корабельниковой

на заседании Сектора истории музыки, куда она явилась в качестве представителя Клинского Дома-музея.

> Недавно в «Литературной газете» была опубликована статья за подписью нескольких видных музыкальных деятелей под названием: «Увековечение памяти С. И. Танеева»[5]. В статье, в частности, предлагается учредить мемориальный музей С. И. Танеева. Хотелось бы, чтобы сектор откликнулся на эту статью, тем более, что близится столетний юбилей Танеева. Надо добиться издания полного собрания сочинений Танеева и т.д.[6]

В этой реплике уже артикулированы и уверенность в необходимости коллективных усилий, и готовность их организовать, и грандиозность задач, требовавших для начала хотя бы формулировки, — мотивы, столь знакомые коллегам и сотрудникам Корабельниковой по её последующим выступлениям.

Императивный посыл большинства устных сообщений учёного — отражение профессионального апломба, отличавшего самосознание многих специалистов поколения Корабельниковой. Суть её натуры — реформатор, не пасовавший перед «нерешаемыми» проблемами и не стеснявшийся инициировать подчас кардинальные изменения в работе объёмных областей, однако нередко с великолепным равнодушием упускавший мелочи и подробности практического воплощения «больших идей».

Зрелые создания Корабельниковой, её многочисленные культурно-исторические обзоры составляют значимую часть не только списка её трудов, но и совокупного текста многотомных эпопей, осуществлённых Институтом. Сдвиг от поисков и попыток ученичества к этому зрелому стилю, судя по всему, произошёл в годы работы над диссертацией, потому они столь важны для биографии учёного. Несомненно новаторскими по содержанию, изложенными напористым «крупным штрихом» являются выступления Корабельниковой на защите, которая на финальных стадиях была подготовлена диссертанткой самостоятельно[7]. Вступительное слово отличается ораторской риторикой, в более ранних подобных текстах не обнаруженной:

5 *Гнесина Е. Ф., Гольденвейзер А. Б., Глиэр Р. М., Александров Ан. Н., Райский Н. Г.* Увековечить память С. И. Танеева // Литературная газета. 1956. № 64, 31 мая. С. 2.

6 РГАЛИ. Ф. 2465 (ВНИИ искусствознания). Оп. 1. Ед. хр. 606. Протоколы заседаний сектора истории музыки (2 января — 29 декабря 1956). Л. 71. Машинопись.

7 Научный руководитель Корабельниковой — Н. В. Туманина — ушла из жизни 2 сентября 1968 г., за пять с лишним месяцев до завершения диссертации.





Ил. 2–3. Фотографии Л. З. Корабельниковой (1968 и 1973) из её Личного дела (Архив ГИИ)

Общеизвестно, какое огромное значение придаётся музыкально-художественному образованию в Советском Союзе. Общеизвестны и его успешные результаты в разных областях. Эти результаты и достижения не могут быть правильно поняты без изучения истории профессионального музыкального образования, которая входит составной частью в историю музыкальной культуры страны.

В середине XIX века организация образования в России в области музыкальной культуры стала «проблемой проблем».

Кто и как будет сочинять музыку (вопрос композиторских кадров)? Кто и как будет музыку интерпретировать на театре и на концертной эстраде (вопрос исполнительских кадров)? Кто и как будет о музыке писать (вопрос о музыкальной науке и критике)? Кому, наконец, будут адресованы плоды и композиторского творчества, и исполнительского искусства, и музыкознания (вопрос публики и её восприятия)?

Такие вопросы стояли перед музыкальной культурой на пороге шестидесятых годов <...>[8].

8 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 3. Ед. хр. 262. Стенограмма заседания Учёного совета по защите диссертаций Д. С. Дугарова и Л. З. Корабельниковой (5 марта 1970). Л. 17. Машинопись.

Умение «вписать» специфическую музыковедческую проблематику, чаще интересную немногим, в русло актуального государственного курса (сейчас бы сказали — «повестки») было органичным для Корабельниковой с её молодых лет. Так же, как и устойчивая тезисность, нередко даже плакатность подачи, которая отличает большинство опусов учёного, возможно, в ущерб плавности стиля или поискам иных средств выражения. Такая «протокольность» (определение О. Е. Левашевой[9]), позволявшая не тратить время и усилия на то, чтобы изложение приобрело черты художественного высказывания, особенно уместна при составлении комментариев.

Данный тип текстов исследователя также отличается высокой степенью индивидуализации: Корабельниковой принадлежат, в частности, одни из наиболее лапидарных образцов в массиве музыковедческих комментариев минувшего столетия[10]. *Памятником* деятельности публикатора в этой области являются танеевские «Дневники» — издание, которое в силах обеспечить учёному «место в истории» даже в том случае, если бы он не осуществил ничего иного.

В результате прочтения подряд трёхтомника, где комментариям отведена значительная роль, остаётся впечатление поразительного совпадения интонаций героя и публикатора. (Сама Корабельникова позднее назовёт это «синтонностью, “со-звучием”, способностью улавливать и воспроизводить в себе чувства другого человека» — см. ниже). О Танееве «в скобках» сказано ровно столько, сколько выдерживает сложившаяся за многие годы исследований цельность его облика и его непоколебимая общественная репутация. И в принципе Корабельникова-публикатор снисходительнее к перципиенту, чем Корабельникова-автор, прежде всего проблемных статей: стремление «договориться с читателем», декларируемое ею многократно и ставшее «общим местом» в ходе обсуждения разных материалов, относится к первой указанной области в значительно большей степени, чем ко второй.

Следующую жизнеобразующую тему творческого пути Корабельниковой также инициировал Чайковский: русское зарубежье как часть отечественной, в том числе музыкальной, культуры XX века.

9 Там же. Оп. 2. Ед. хр. 592. Протоколы заседаний сектора истории музыки народов СССР (6 января-29 декабря 1969). Л. 10. Машинопись. Цитата из выступления О. Е. Левашевой в процессе обсуждения диссертации: «Работа требует литературной доработки, особенно II глава. В ней не хватает воздуха и суб'ективного авторского отношения. <...> Нужно работать над стилем, снять “протокольность”».

10 Описание данных образцов находится в Списке трудов, раздел VII: Ремизов А. М. Дягилевские вечера в Париже; Лифарь С. М. Римский-Корсаков в Париже и т.д.

Тексты, составляющие данную сферу, отличаются от более ранних прежде всего стилистически: в них проникают и отсутствовавший ранее «воздух» (следствие не только тогдашней скудости сведений, но и немалого пространственного охвата), и субъективные наблюдения, и главное — трогательная ностальгическая нота, особенно привлекающая в повествовании, которое старалось соответствовать традиционной академической отстранённости — но раз за разом не выдерживало её требований[11].

Зарубежье для Корабельниковой вплоть до лучших страниц её финальной книги, до её недавних устных выступлений — территория географическая, эстетическая и мифологическая. Многократно подчёркиваемое исследователем стремление «объединить две музыки в общий поток» ею самой, по-видимому, ощущалось как путь к достижению идеального состояния, в реальности невозможного, но бесконечно чаемого и от этого тем более дорогого. Зарубежье-миф постепенно обретало собственную систему координат, в которой не последнее место занимал *топос покинутости*– «не-услышанности», «не-восполнимости», «не-легитимности», маркирующих необходимость *исполнения долга*, распространяемого не только на научные изыскания, но и на отношение в принципе[12].

В этом «идеальном» проекте ярко проявились сильные качества натуры Корабельниковой — человека и исследователя. Среди них самоощущение координатора, руководителя, стоявшего во главе замыслов и начинаний, обеспечивало не только поиски единомышленников, «личных связей» в самых разных сообществах и областях, но и умение долго работать в коллективе, не оглядываясь на статусы

11 Чтобы не цитировать давно изданные и хорошо известные материалы, приведу в качестве примера лишь первую часть названия краткой статьи: «Там» и «здесь», «там» и «там» (1999). Оно и сейчас-то вряд ли прошло бы без редакторских замечаний; в нём оригинальна и ценна интонация, отсылающая к трансцендентному и, по-видимому, по этой причине едва ощутимо сжимающая сердце даже в случаях отсутствия каких-либо представлений о содержании собственно текста.

12 Симптоматично с этой точки зрения использование учёным одного и того же названия *дважды* для разных статей: «Они унесли Россию» (2004 и 2013). Оно является парафразом заголовка мемуарного романа Р. Б. Гуля «Я унёс Россию» (1981).

и звания его сотрудников[13]. С таким пониманием достижений как итога совместной деятельности связана, конечно, и вошедшая в поговорку щедрость Корабельниковой, привлечение ею заинтересованных коллег, стремление поделиться идеями и наработками[14].

Закономерен (по-иному не сказать) постепенный закат профессиональной деятельности Корабельниковой именно в процессе освоения темы, которое в принципе нельзя завершить и в любом случае пришлось бы прервать вне зависимости от того, насколько продвинулось вперёд исследование. Однако несправедливо оставить настоящий обзор без упоминания ещё одной фантастической эпопеи, забравшей у его героини более четверти века жизни: Энциклопедии Чайковского.

«Всё о Чайковском» (1985–2011): прекрасная утопия

Проект издания, на протяжении долгого времени существовавший под амбициозным названием «Энциклопедия “Всё о Чайковском”», начинался со справочного труда несколько иного типа. В сохранившихся в Архиве ГИИ административных документах об этом труде впервые упомянуто в протоколе заседания Сектора истории музыки от 20 апреля 1985 года:

13 Как и некоторые иные учёные старших поколений, Корабельникова представляла собой тип специалиста, не уклонявшегося от коллаборации с властью, а искавшего её для уверенности (или большей лёгкости) в осуществлении необходимых научных проектов. (См., в частности, об А. И. Комече: «По натуре Алексей Ильич обладал всеми качествами лидера, был наделён организационным даром, всегда что-то возглавлял в науке, в любой работе, в обществе, во всякой кампании, в бесчисленных профессиональных поездках с коллегами архитекторами, реставраторами, искусствоведами, со студентами». — *Попова О. С.* Маршрут жизни Алексея Комеча // Премия имени Алексея Комеча [буклет] / ГИИ, ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, Изд-во «Северный Паломник». М.: ГИИ, 2024. С. 10). Многим учёным следующих поколений такая тактика представляется скорее отрицательно, чем положительно влияющей на работу.

14 Так, замысел «разбора» парижских архивов русских деятелей культуры (в частности, Петра Сувчинского) силами русскоязычных специалистов первоначально принадлежал Корабельниковой, позаботившейся о его дальнейшем осуществлении. (См.: В музыкальном кругу русского зарубежья. Письма к Петру Сувчинскому / Публ., сопровожд. тексты и коммент. Е. Г. Польдяевой // Quellen und Studien zur russischen Musikgeschichte. Zwischen Orient und Okzident. Т. 7. Берлин: Osteuropa-Förderung, 2005). А исследование биографии и творчества Артура Лурье, начатое Корабельниковой в конце 1990-х, затем продолжила Олеся Бобрик. (См., например: *Бобрик О. А.* Хроника памяти. Из американских дневников Артура Лурье // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 5. С. 167–194).

Корабельникова Л. З. Речь идёт о справочном издании по творчеству Чайковского, посвящённом 150-летию со дня рождения композитора. Это тематико-библиографический указатель.

Рассказ о структуре издания (по жанрам, внутри — по хронологии), о ходе работы над изданием.

Келдыш: Если всё удастся осуществить, это будет новым словом в нашей библиографической литературе.

Шахназарова Н. Г. Прошу сектор зафиксировать огромный объём работы, проводимой Л. З. Корабельниковой[15].

С момента утверждения темы и в последовавший период, судя по материалам обсуждений, Корабельникова работала над Указателем одна. Первый его том был завершён в ноябре 1987-го, что отражено в очередном протоколе заседания Сектора и в годовом Отчёте Института.

Корабельникова Л. З. Выступаю от лица редактора-составителя. Данный указатель — первый в отечественной музыковедческой литературе. Материал собран по максимуму. Указатель состоит из двух частей: нотной и литературной. Всего получается около 70 а[вторских] л[истов]. Вся вступительная статья (85 стр[аниц]) будет повторена на английском языке. Не сделан именной указатель. Прошу руководство сектора дать мне 1–1, 5 а.л. на доработку в 1988 году. Данный указатель — полный перечень всех музыкальных и литературных сочинений и их описание. Каждое описание сделано по одному типу (плану).

Левашев Е. М. Давно слежу за данной работой по Чайковскому. Она грандиозна. Указатель вобрал в себя лучшее, свойственное зарубежным указателям. Остаётся надеяться на такое же прекрасное издание. Указатель содержит описание всех архивных источников. Степень тщательности составления заслуживает всяческих похвал. Указатель цитат очень хорош. Есть ряд приложений. Строго определён порядок аннотирования. Оно всеохватывающе. Сомневаюсь, что отражена вся пресса того времени. Тщательно проработано описание каждого документа. Не удовлетворён началом вступительной статьи по стилю. Жалко, что не приводятся автографы на память. Опасение, что подобное издание может стать законом для последующих, а в каждом отдельном случае требуется индивидуальный подход. Сомнение насчёт классификаций: набросок — эскиз — автограф. Предстоит огромный редакторский труд.

Левашева О. Е. Указатель такого масштаба появляется впервые. Это основа для новых исследований. Вводная статья обширна, содержательна, интересна. Ясна новизна издания. Все разделы очень полны и имеют большое научное значение. Убедителен принцип деления по жанрам. В разделе «История создания» вопрос о точной дате окончания произведения нужно оговорить. Аналогично

15 Архив ГИИ. Протоколы заседаний сектора истории музыки народов СССР. Протокол № 16 от 20 апреля 1985 г. Л. 2. Рукопись секретаря.

с цитатами (указывать только точные цитаты). Серьёзных возражений нет, стоит лишь отшлифовать формулировки и сделать отдельные уточнения.

Келдыш Ю. В. Согласен с общей оценкой труда как грандиозного и уникального. Это итог и обобщение изыскательской работы над наследием Чайковского, которая велась на протяжении многих поколений, а с другой стороны — в нём много исследовательских находок и открытий. Такой полноты нет ни в одном известном мне указателе. Он будет настольной книгой для музыковедов, композитором и исполнителей. Принцип построения по жанрам абсолютно верен. Этот указатель образцовый по обилию материала.

Корабельникова Л. З. Автографы на память приводить не стоит, а охарактеризовать их можно во вступительной статье. Классификация «набросок — эскиз — автограф» для Чайковского оправдана. Но в каждом конкретном случае она должна быть индивидуальной[16].

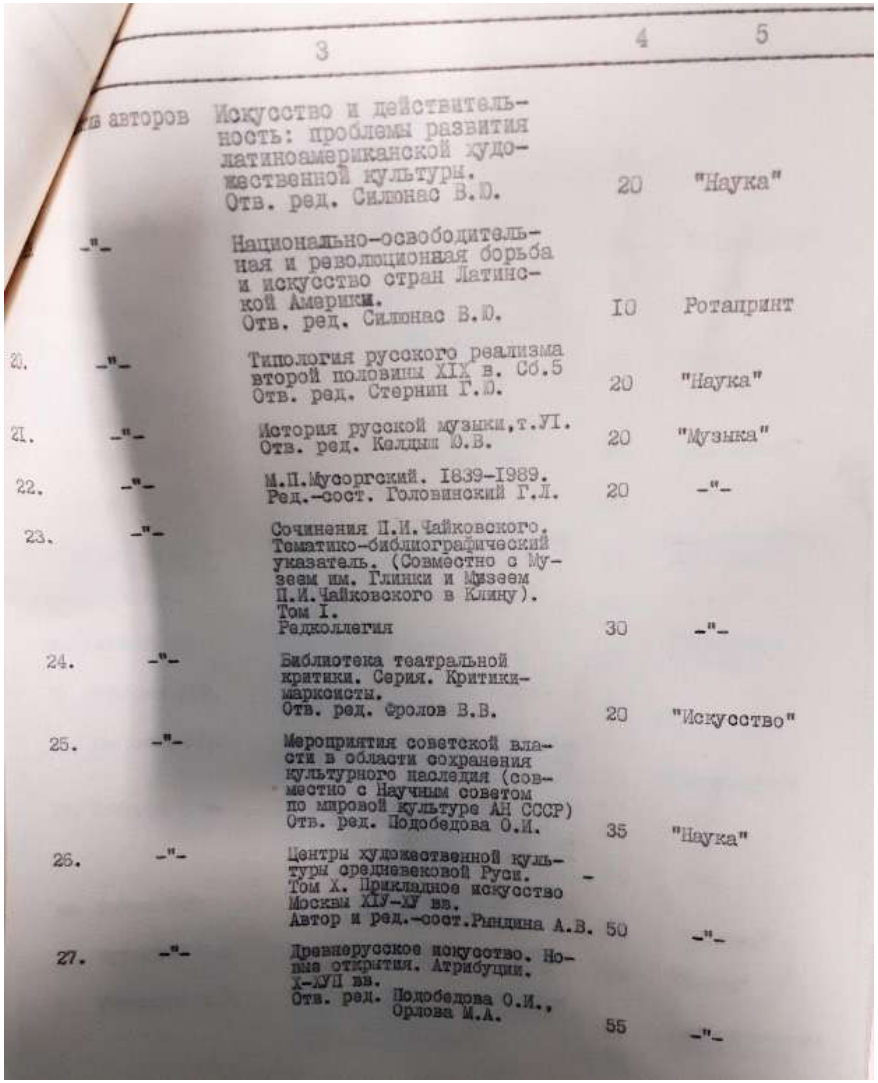
В документах обращает внимание присоединение к проекту Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ГЦММК) и Государственного Дома-музея П. И. Чайковского в Клину (ГМЗЧ), родного для Корабельниковой, где некогда начинала она свою профессиональную карьеру. Тогда же, в 1987-м, под научным руководством Корабельниковой диссертанткой Института стала хранитель Архива ГМЗЧ Полина Ефимовна Вайдман (1947–2016), её будущая соратница, единомышленница и соавтор.

В недавнем интервью дочери учёного А. Г. Айнбиндер сказано, что П. Е. Вайдман начала разрабатывать Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского с 1983 года[17]. Жаль, что документальных свидетельств этого найти не удалось; думается, и Корабельникова, и её коллеги по Сектору истории музыки обязательно упомянули бы о совместной работе, если бы она имела место, назвав *имя* второго сотрудника, а не только учреждение[18].

16 Архив ГИИ. Протоколы заседаний сектора истории музыки народов СССР. Протокол № 44 от 4 ноября 1987 г. Л. 2–3. Машинопись.

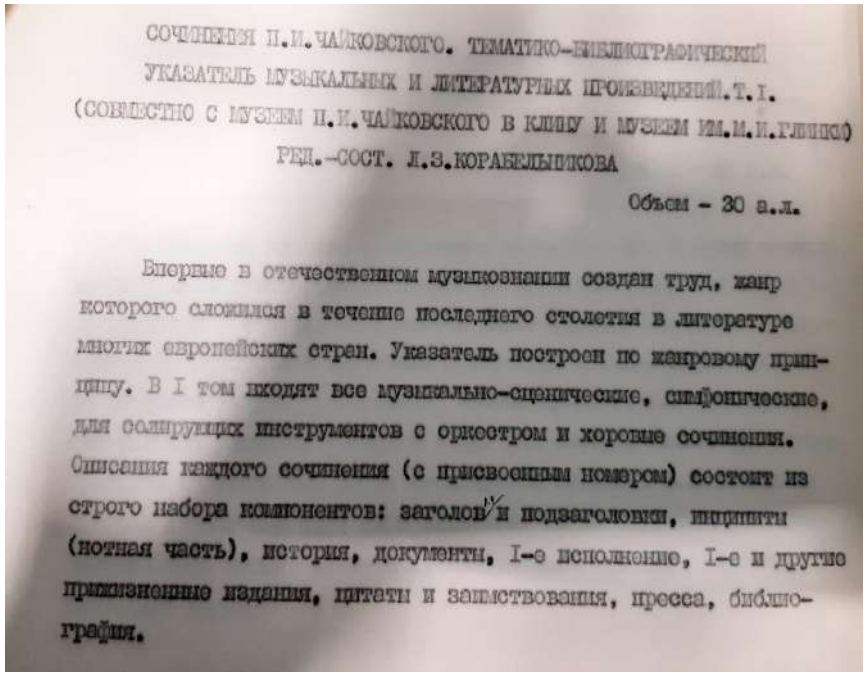
17 *Виноградова А. С.* Идеальная команда ЧПСС: интервью с А. Г. Айнбиндер. Памяти П. Е. Вайдман (75 лет со дня рождения) // Искусство музыки: теория и история. 2024. № 30. С. 260–261.

18 Персону представителя ГЦММК в совместной работе над Указателем пока установить не удалось.



	3	4	5
	...в авторов	Искусство и действительность: проблемы развития латиноамериканской художественной культуры. Отв. ред. Силонас В.Ю.	20	"Наука"
	-"-	Национально-освободительная и революционная борьба и искусство стран Латинской Америки. Отв. ред. Силонас В.Ю.	10	Ротапринт
20.	-"-	Типология русского реализма второй половины XIX в. Сб.5 Отв. ред. Стернин Г.Ю.	20	"Наука"
21.	-"-	История русской музыки, т.VI. Отв. ред. Келдыш Ю.В.	20	"Музыка"
22.	-"-	М.П.Мусоргский. 1839-1989. Ред.-сост. Головинский Г.Л.	20	-"-
23.	-"-	Сочинения П.И.Чайковского. Тематико-библиографический указатель. (Совместно с Музеем им. Глинки и Музеем П.И.Чайковского в Клину). Том I. Редколлегия	30	-"-
24.	-"-	Библиотека театральной критики. Серия. Критики-марксисты. Отв. ред. Фролов В.В.	20	"Искусство"
25.	-"-	Мероприятия советской власти в области сохранения культурного наследия (совместно с Научным советом по мировой культуре АН СССР) Отв. ред. Подобедова О.И.	35	"Наука"
26.	-"-	Центры художественной культуры средневековой Руси. Том X. Прикладное искусство Москвы XIV-XV вв. Автор и ред.-сост. Рындина А.В.	50	-"-
27.	-"-	Древнерусское искусство. Новые открытия. Атрибуции. X-XVII вв. Отв. ред. Подобедова О.И., Орлова М.А.	55	-"-

Ил. 4. Краткое описание Тематико-библиографического указателя «Сочинения П. И. Чайковского» в Отчёте Института[19]



СОЧИНЕНИЯ П.И.ЧАЙКОВСКОГО. ТЕМАТИКО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ И ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ. Т.I. (СОВМЕСТНО С МУЗЕЕМ П.И.ЧАЙКОВСКОГО В КЛИНУ И МУЗЕЕМ ИМ.М.И.ГЛИНКИ) РЕД.-СОСТ. Л.З.КОРАБЕЛЬНИКОВА

Объем - 30 а.л.

Впервые в отечественном музыкознании создан труд, жанр которого сложился в течение последнего столетия в литературе многих европейских стран. Указатель построен по жанровому принципу. В I том входят все музыкально-сценические, симфонические, для солирующих инструментов с оркестром и хоровые сочинения. Описания каждого сочинения (с присвоенным номером) состоит из строго набора компонентов: заголовки и подзаголовки, инципиты (нотная часть), история, документы, I-е исполнение, I-е и другие прижизненные издания, цитаты и заимствования, пресса, библиография.

Ил. 5. Аннотация к Тематико-библиографическому указателю из Отчёта Института[20]

Однако в любом случае речь здесь должна идти не о единичном справочном труде, а о грандиозной *справочно-информационной базе данных «Всё о Чайковском»*. Вряд ли в середине 1980-х замысел такого формата мог прийти в голову кому-либо ещё, кроме Корабельниковой, как раз завершившей в 1985-м публикацию танеевских «Дневников». Комментарии к ним тоже можно рассматривать как подобного рода базу, которой с тех пор именно в этом качестве с благодарностью пользуются многие коллеги, но для того, чтобы развернуться по-настоящему, Корабельниковой в качестве «объекта» был необходим мастер совершенно иного масштаба.

Тип высказывания, ориентированный не на описательные характеристики и даже не на аналитические подходы к рассмотрению собственно художественного текста, а на упорядоченное перечисление объективных данных, нечасто встречается в трудах гуманитарного профиля. Склонности к таким исследованиям принято

19 Архив ГИИ. Отчёт о научно-исследовательской и научно-организационной деятельности Института в 1987 году. Приложение 1. Труды Института, завершённые по плану в 1987 г. Л. 3. Поз. 23.

20 Архив ГИИ. Отчёт о научно-исследовательской и научно-организационной деятельности института в 1987 году. Приложение 2. Аннотации на труды Института, завершённые по плану в 1887 году. Б/№ листа.

связывать скорее с естественно-научным мышлением, иногда ещё определяемым как позитивистское. Одной из составляющих (или производных?) его черт является стремление к формулировке выводов и положений на основании охвата очень объёмного фактологического поля, длительного нахождения в зоне «больших чисел».

Из подобного типа психического устройства, по всей вероятности, вырастал уровень личностных и профессиональных амбиций Корабельниковой. Чайковский — тот проект, что оказывался ей под стать. Громада облика первого русского гения, заслужившего широчайшее мировое признание, завораживала воображение своей открытостью для любых интерпретаций (что сама исследовательница позднее назовёт универсализмом). Жанр «сухого» энциклопедического изложения соответствовал наиболее комфортной для учёного модели высказывания. А терпеливое, по крупицам, собирание в общую «копилку» различных сведений подпитывалось ощущением перспективы, редкой способностью представить итоговый продукт — с разной степенью подробности, но всегда являвший цельность.

Из трёх составляющих планируемой справочно-информационной базы — Тематико-библиографического указателя, Энциклопедии «Всё о Чайковском» и «домашнего» электронного ресурса Tchaikovsky Research[21] — наиболее уязвимой стала хронологически вторая, центральная. И потому, что написание огромной Энциклопедии требовало немалого количества авторов. И потому, что планировалась она сперва как «бумажное» издание (двухтомник, по аналогии с первым вариантом Указателя) и была скована издательскими нормативами. И потому, что период наиболее активного накопления сведений попал на «лихие 90-е». Но главное — потому, что стиль и принципы изложения здесь не могли распространиться на весь массив статей: противоречия внутри редколлегии наметились уже на начальных стадиях работы.

Тем не менее проект Энциклопедии, несмотря на его долгую и до недавних лет довольно-таки беспорядочную жизнь, ни на одном из её этапов не вызывал в научном сообществе прямого отторжения. 1990-е, когда всё начиналось, в принципе были эпохой «больших замыслов», парящих в зоне послевкусия от ещё недавно столь близкой

[21] См.: https://clck.ru/3M6ABY (дата обращения 20.01.2025). Работа над этим ресурсом, открывшимся в феврале 2006 г., продолжалась не менее 20 лет. В настоящее время он не имеет аналогов в России. Нередко, пользуясь данным уникальным справочником, я вспоминаю Корабельникову, которая физически успела стать свидетельницей воплощения давно задуманной идеи, однако ментально уже не смогла её оценить.

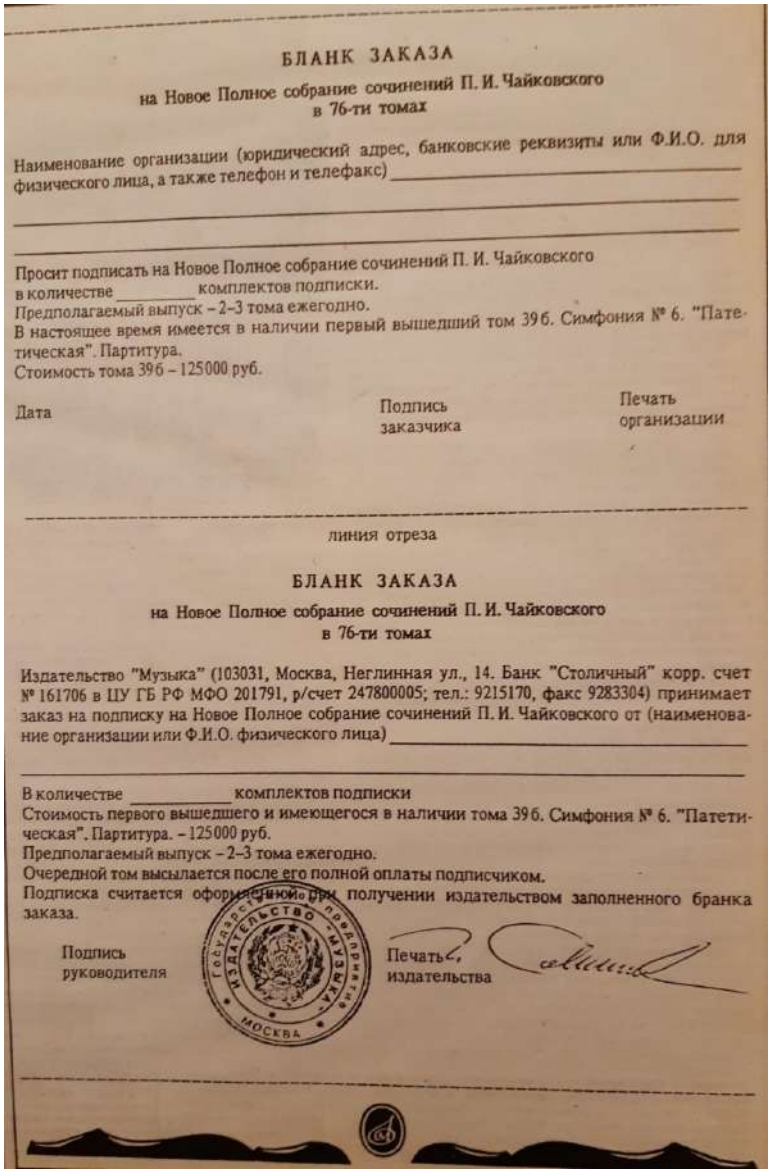
государственной поддержки — и одновременно вдохновляемых пьянящим ощущением отсутствия запретов, вне которых миражи переосмыслений становились ближе и роднее. Реальные же перспективы воплощения фундаментальных изданий по умолчанию терялись во мгле неизвестности и воспринимались с соответственной степенью гадательности.

Большинство авторов для написания Энциклопедии было привлечено Корабельниковой, и их первоначальный энтузиазм в немалой степени опирался на силу её убеждения. По-видимому, именно накопленная энергетика, упорное «ви́дение» плода неустанных трудов заставило учёного тянуть и дотягивать проект и тогда, когда уже ясен был его крах.

Разумеется, не Корабельникова стала инициатором разрастания текста — его словника, структуры, частей, тем, цитат, примеров, вариантов, подробностей и нюансов. Можно (хотя и не хочется) представить, как она реагировала, наблюдая распухание и расползание изначально стройного сценария, задуманного в соответствии с собственной писательской эстетикой, — сдержанного до аскетизма, максимально объективированного и лишённого литературных излишеств. Но удивительно, как в этих условиях постепенной утраты «контроля над системой» она не опустила руки и продолжала существовать и работать в новой реальности. А оставить проект вынуждена была уже на этапе, где предметная («бумажная») форма подачи информации стала всё более активно заменяться электронной.

Наступали иные времена. Вектор воображаемого, никогда не бывшего, ведущий за собой эту чрезвычайно действенную натуру, не дремал и тут: безбрежное виртуальное пространство *осознавалось* Корабельниковой в качестве перспективного. Однако это происходило медленно и неокончательно по причине отсутствия элементарных навыков владения компьютером. По поверхностным прикидкам, из-за возраста и снижения скорости реакций оказались потерянными несколько лет углублённой работы. До выхода в космос мечты оставался тот самый единственный шаг, которого чаще всего не хватает.

С этим связана главная причина, ныне заставившая для редактуры и подготовки к возможной публикации выбрать наиболее неудобный и длинный из сохранившихся текстов: введение к Энциклопедии. Он стал первым и последним завершённым опусом, целиком и самостоятельно набранным автором в электронном варианте. Вероятно, отзвуки «борьбы с машиной» придают этому сочинению дополнительную энергетику.



БЛАНК ЗАКАЗА

на Новое Полное собрание сочинений П. И. Чайковского
в 76-ти томах

Наименование организации (юридический адрес, банковские реквизиты или Ф.И.О. для физического лица, а также телефон и телефакс) _____

Просит подписать на Новое Полное собрание сочинений П. И. Чайковского
в количестве _____ комплектов подписки.
Предполагаемый выпуск – 2–3 тома ежегодно.
В настоящее время имеется в наличии первый вышедший том 39б. Симфония № 6. "Патетическая". Партитура.
Стоимость тома 39б – 125000 руб.

Дата | Подпись заказчика | Печать организации

линия отреза

БЛАНК ЗАКАЗА

на Новое Полное собрание сочинений П. И. Чайковского
в 76-ти томах

Издательство "Музыка" (103031, Москва, Неглинная ул., 14. Банк "Столичный" корр. счет № 161706 в ЦУ ГБ РФ МФО 201791, р/счет 247800005; тел.: 9215170, факс 9283304) принимает заказ на подписку на Новое Полное собрание сочинений П. И. Чайковского от (наименование организации или Ф.И.О. физического лица) _____

В количестве _____ комплектов подписки
Стоимость первого вышедшего и имеющегося в наличии тома 39б. Симфония № 6. "Патетическая". Партитура. – 125000 руб.
Предполагаемый выпуск – 2–3 тома ежегодно.
Очередной том высылается после его полной оплаты подписчиком.
Подписка считается оформленной при получении издательством заполненного бланка заказа.

Подпись руководителя | Печать издательства

Ил. 6. Бланк заказа томов будущего НПСС, опубликованный в газете «Музыкальное обозрение» (1994, № 7–8)[22]

[22] В рамках планируемого издания НПСС вышел до наступления 1999 года один том — тот, что указан в документе.

Вторая причина — время и сжатые сроки создания документа, обеспечивающие его обособленное место в списке работ Корабельниковой. В мае 2010 года единственная полностью оформленная, чрезвычайно объёмная часть Энциклопедии — «Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского (1866–2006)» — была сдана в редакционно-издательский отдел Института для публикации[23]. Корабельникова — зачинатель и руководитель проекта, откуда «Библиографию» пришлось изъять не столько по причине её размера, сколько из-за быстро определившейся степени готовности в сравнении с иными разделами, — сопротивлялась неизбежному со всей мощью своего темперамента и своего статуса.

Введение к Энциклопедии она начала компоновать на рубеже зимы–весны того же года. В июне и ноябре 2010-го оно было обсуждено на заседаниях Сектора истории музыки заинтересованно, с пространными замечаниями коллег и корректными предложениями фундаментальных правок. При том, что все присутствовавшие, включая автора, не питали иллюзий по поводу и двухтомного «бумажного» издания, и уместности столь развёрнутого к нему введения, и в принципе дальнейшего существования Энциклопедии.

Явление этого текста — несвоевременный, утопичный, очень затратный и от этого тем более сильный жест уходившего «короля». Конечно, такой артефакт достоин обнародования. Тем более, что статьи Энциклопедии, усилиями квалифицированного редакторского коллектива выходящие на сайте ГИИ на протяжении уже недавних лет, не имеют какой-либо обобщающей преамбулы и ныне.

Не стоит обесценивать точечным цитированием это грандиозное приношение, во многом отвечающее замыслу «Всё о Чайковском». Вопреки правилам публикаций не одето в рамку имя автора, помещённое перед его выстраданным детищем. Пусть оно поживёт ещё немного вне естественных ограничений, донося «эффект присутствия» мысли авантюриста и открывателя, для которого принятие решений было неотделимым от их практического воплощения.

[23] Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006) / Авт.-сост., авт. иссл. текстов С. А. Петухова. М.: ГИИ, 2014.

ЛИТЕРАТУРА

1 Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006) / Авт.-сост., авт. иссл. текстов С. А. Петухова. М.: ГИИ, 2014.

2 *Бобрик О. А.* Хроника памяти. Из американских дневников Артура Лурье // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 5. С. 167–194.

3 *Виноградова А. С.* Идеальная команда ЧПСС: интервью с А. Г. Айнбиндер. Памяти П. Е. Вайдман (75 лет со дня рождения) // Искусство музыки: теория и история. 2024. № 30. С. 258–263.

4 В музыкальном кругу русского зарубежья. Письма к Петру Сувчинскому / Публ., сопровожд. тексты и коммент. Е. Г. Польдяевой // Quellen und Studien zur russischen Musikgeschichte. Zwischen Orient und Okzident. Т. 7. Берлин: Osteuropa-Förderung, 2005.

5 *Гнесина Е. Ф., Гольденвейзер А. Б., Глиэр Р. М., Александров Ан. Н., Райский Н. Г.* Увековечить память С. И. Танеева // Литературная газета. 1956. № 64, 31 мая.

6 *Попова О. С.* Маршрут жизни Алексея Комеча // Премия имени Алексея Комеча [буклет] / ГИИ, ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, Изд-во «Северный Паломник». М.: ГИИ, 2024. С. 9–12.

7 *Холопов Ю. Н.* Конкурс на массовую советскую песню // Советский музыкант. 1952. № 37, 14 ноября.

8 *Шахназарова Н. Г.* На экзаменах по историческому материализму // Советский музыкант. 1952. № 24, 23 июня.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1 Архив Государственного института искусствознания (ГИИ). Отчёт о научно-исследовательской и научно-организационной деятельности Института в 1987 году. Приложение 1. Труды Института, завершённые по плану в 1987 г. 5 л.

2 Архив ГИИ. Отчёт о научно-исследовательской и научно-организационной деятельности института в 1987 году. Приложение 2. Аннотации на труды Института, завершённые по плану в 1887 году. Б/№ листов.

3 Архив ГИИ. Протоколы заседаний сектора истории музыки народов СССР. Протокол № 16 от 20 апреля 1985 г. Л. 1–3.

4 Архив ГИИ. Протоколы заседаний сектора истории музыки народов СССР. Протокол № 44 от 4 ноября 1987 г. Л. 1–4.

5 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2465 (Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания). Оп. 1. Ед. хр. 606. Протоколы заседаний сектора истории музыки (2 января — 29 декабря 1956). 143 л.

6 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 592. Протоколы заседаний сектора истории музыки народов СССР (6 января-29 декабря 1969). 106 л.

7 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 3. Ед. хр. 262. Стенограмма заседания Учёного совета по защите диссертаций Д. С. Дугарова и Л. З. Корабельниковой (5 марта 1970). 51 л.

REFERENCES

1 Bibliografiya zhizni i tvorchestva P. I. Chaykovskogo. Ukazatel' literaturï, vïshedshey na russkom yazïke za 140 let [Bibliography of P. I. Tchaikovsky's Life and Oeuvre. Index of Literature Published in Russian over 140 years] (1866–2006) / Avtor-sostavitel', avtor issledovatel'skih tekstov S. A. Petuhova [Compiled, edited and commented by S. A. Petukhova]. Moscow: State Institute for Art Studies, 2014.

2 *Bobrik O. A.* Khronika pamyati. Iz amerikanskikh dnevnikov Artura Lur'e [Chronicle of Memory. From the American Diaries of Arthur Lourié] // Iskusstvo muzïki: teoriya i istoriya [Art of Music. Theory and History]. 2012. No. 5. P. 167–194.

3 *Vinogradova A. V.* Ideal'naya komanda Polnogo sobraniya sochineniy Chaykovskogo: interv'yu s A. G. Aynbinder. Pamyati P. E. Vaydman (75 let so dnya rozhdeniya) [An Ideal Team of the Edition of Tchaikovsky's Complete Works: Interview with Ada Aynbinder. In Memory of Polina Vaydman (to the 75th Anniversary of Her Birth)] // Iskusstvo muzïki: teoriya i istoriya [Art of Music. Theory and History]. 2024. No. 30. P. 258–263.

4 V muzïkal'nom krugu russkogo zarubezh'ya. Pis'ma k Petru Suvchinskomu [In the musical circle of the Russian diaspora. Letters to Pyotr Suvchinsky / Ed. by E. G. Poldyaeva. // Quellen und Studien zur russischen Musikgeschichte. Zwischen Orient und Okzident. Berlin: Osteuropa-Förderung, 2005.

5 *Gnesina E. F., Gol'denveyzer A. B., Gliēr R. M., Aleksandrov An. N., Rayskiy N. G.* Uvekovechit' pamyat' S. I. Taneeva [To Perpetuate the Memory of S. I. Taneyev] // Literaturnaya gazeta [Literary Newspaper]. 1956. No. 64, May 31.

6 *Popova O. S.* Marshrut zhizni Alekseya Komecha [The route of life of Aleksey Komech] // Premiya imeni Alekseya Komecha [buklet] [Alexey Komech Prize, booklet] / Gosudarstvennïy institut iskusstvoznaniya, Vserossiyskaya gosudarstvennaya biblioteka inostrannoy literaturï imeni M. I. Rudomino, Izdatel'stvo "Severnïy Palomnik" [State Institute for Art Studies, All-Russian M. I. Rudomino State Library of Foreign Literature, Severnïy Palomnik Publishing House]. Moscow: State Institute for Art Studies, 2024. P. 9–12.

7 *Kholopov Yu. N.* Konkurs na massovuyu sovetskuyu pesnyu [Competition for a Soviet mass song] // Sovetskiy muzïkant [Soviet Musician]. 1952. No. 37, November 14.

8 *Shakhnazarova N. G.* Na ekzamenakh po istoricheskomu materializmu [At the exams on historical materialism] // Sovetskiy muzïkant [Soviet Musician]. 1952. No. 24, June 23.

ARCHIVAL SOURCES

1 Arkhiv Gosudarstvennogo instituta iskusstvoznaniya (GII) [Archive of the State Institute for Art Studies (SIAS)]. Otchet o nauchno-issledovatel'skoy i nauchno-organizacionnoy deyatel'nosti Instituta v 1987 godu [Report on the research and scientific-organizational activities of the Institute in 1987]. Prilozhenie 1. Trudï Instituta, zavershennïe po planu v 1987 g. [Appendix 1. Works of the Institute, completed according to plan in 1987]. 5 folios.

2 Arkhiv GII [Archive of SIAS]. Otchet o nauchno-issledovatel'skoy i nauchno-organizacionnoy deyatel'nosti Instituta v 1987 godu [Report on the research and scientific-organizational activities of the Institute in 1987]. Prilozhenie 2. Annotacii na trudï Instituta, zavershennïe po planu v 1887 godu [Appendix 2. Annotations of the works of the Institute, completed according to plan in 1887]. Without folios numbers.

3 Arkhiv GII [Archive of SIAS]. Protokolï zasedaniy Sektora istorii muzïki narodov SSSR. Protokol No. 16 ot 20 aprelya 1985 g. [Protocols of the meetings of the Department of the History of Music of the Peoples of the USSR]. Protocol No. 16 of April 20, 1985. Folios 1–3.

4 Arkhiv GII [Archive of SIAS]. Protokolï zasedaniy Sektora istorii muzïki narodov SSSR. Protokol No. 44 ot 4 noyabrya 1987 g. [Protocols of the meetings of the Department of the History of Music of the Peoples of the USSR]. Protocol No. 44 of November 4, 1987. Folios 1–4.

5 Rossiyskiy Gosudarstvennïy arkhiv literaturï i iskusstva [Russian State Archive of Literature and Arts] (RGALI). Fund 2465 (VNII Istorii Iskusstv AN SSSR [All-Union Research Institute for Art History of the USSR Academy of Sciences]). Inventory 1. File 606. Protokolï zasedaniy Sektora istorii muzïki [Protocols of the meetings of the Department of Music History] (January 2 — December 29, 1956). 143 folios.

6 RGALI. Fund 2465. Inventory 2. File 592. Protokolï zasedaniy Sektora istorii muzïki narodov SSSR [Protocols of the meetings of the Department of the History of Music of the Peoples of the USSR] (January 6 — December 29, 1969). 106 folios.

7 RGALI. Fund 2465. Inventory 3. File 262. Stenogramma zasedaniya Uchenogo soveta po zashchite dissertaciy D. S. Dugarova i L. Z. Korabel'nikovoy [Transcripts of meetings of the Academic Council for the defense of dissertations by D. S. Dugarov and L. Z. Korabel'nikova] (March 5, 1970). 51 folios.

Часть II

Список трудов Л. З. Корабельниковой
(каждый раздел составлен согласно хронологии появления источников)[24]

ДИССЕРТАЦИЯ И АВТОРЕФЕРАТЫ

1. С. И. Танеев и Московская консерватория. (Из истории музыкального образования в России). Автореф. дисс. … канд. искусств. / Науч. рук. Н. В. Туманина. М.: Ин-т истории искусств, 1969.— 19 с.
2. С. И. Танеев и Московская консерватория: из истории музыкального образования в России. Дисс. … канд. искусств. / Науч. рук. Н. В. Туманина. М.: ВНИИ искусствознания, 1970.— 392 с. + Прил. 51 с.
3. Творчество С. И. Танеева. Историко-стилистическое исследование. Автореф. дисс. … докт. искусств. М.: ВНИИ искусствознания, 1987.— 48 с.

II. МОНОГРАФИИ

1. С. И. Танеев в Московской консерватории. Из истории русского музыкального образования. М.: Музыка, 1974.— 149 с. Републикация раздела: Педагогическая деятельность С. И. Танеева в консерватории (музыкально-теоретические курсы) // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915–2015. Сборник статей к 100-летию со дня смерти / Сост. Г. У. Лукина (Аминова). М: изд-во «Науч. библиотека», 2015. С. 43–70.
2. Инструментальное творчество С. И. Танеева. Опыт историко-стилистического анализа. М.: Музыка, 1981.— 86 с.
3. Творчество С. И. Танеева. Историко-стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986.— 296 с. [Представлена к защите в качестве докторской диссертации].
4. Александр Черепнин. Долгое странствие. М.: «Языки русской культуры», 1999.— 288 с. В переводе: Korabelnikova L. Alexander Tcherepnin. The Saga of a Russian Emigré Composer / Transl. by Anna Winestein; ed. by Sue-Ellen Hershman-Tcherepnin. Bloomington; Indianapolis: Indiana univ. press, 2008.— 286 p.

III. ПОПУЛЯРНЫЕ БРОШЮРЫ

1. Советские музыканты — лауреаты Брюссельских конкурсов = Les lauréats soviétiques du concours de la reine Elisabeth // Всемирная выставка в Брюсселе = Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, 17 апреля — 19 октября 1958. М., 1958.
2. Сергей Иванович Танеев. Повесть о жизни и творчестве. (Серия «Жизнь замечательных музыкантов») / Росконцерт. М.: ВУОАП, 1961.
3. Фредерик Шопен. Повесть о жизни и творчестве. (Серия «Жизнь замечательных музыкантов») / Росконцерт. М.: ВУОАП, 1963.
4. Кантата С. И. Танеева «По прочтении псалма». (Аннотация к программе концерта). МГФ, 1977.

IV. СТАТЬИ, РАЗДЕЛЫ, ГЛАВЫ

1. «Песня о Буревестнике» — кантата Я. Вейнберга [о пометах Танеева на рукописи, 1904] // Горьковские чтения 1961–1963: драматургия и театр / Ред. Б. А. Бялик, В. А. Келдыш, Р. М. Самарин. М.: Наука, 1964. С. 234–241.
2. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Повесть о жизни и творчестве. (Серия «Жизнь замечательных музыкантов») / Росконцерт. М.: ВУОАП, 1964.
3. 1881–1889 годы // Московская консерватория. 1866–1966 / Ред. кол.: Л. С. Гинзбург, А. И. Кандинский, А. А. Николаев, В. В. Протопопов, Н. В. Туманина (Рукавишникова). М.: Изд-во «Музыка», 1966. Гл. II. С. 117–171.
4. Korabielnikowa L. Polacy w pierwszych konserwatoriach rosyjskich // Polsko-rosyiskie miscellanea muzyczne. Dla uczczenia pięćdziesiątej rocznicy Rewolucji Październikowej / Red. Z. Lissa; Uniwersytet Warszawski. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967. S. 421–427.

[24] Библиографические описания оформлены в соответствии с современными требованиями. Имя автора материалов не повторяется, за исключением тех случаев, когда тексты написаны с привлечением иных специалистов, а также переводов на иные языки. Названия изданий, дополнительных по отношению к основным (републикаций и переводов), отмечены отсутствием абзацных отступов. Повторы из-за разделения списка на части сведены к минимуму. Названия материалов, вышедших в одном издании, перечислены в рамках одной позиции, также за исключением соавторских работ. В квадратные скобки иногда помещены краткие дополнения к названиям статей для прояснения их содержания, в случаях рецензий — сокращённые характеристики рецензируемых изданий.

5. Александрова-Кочетова А. Д. // Большая советская энциклопедия. В 30 т. Изд. 3-е / Главн. ред. А. М. Прохоров. Т. 1. М.: «Сов. энциклопедия», 1969. С. 414.
6. Живая традиция. Танеев играет Чайковского // Музыкальное исполнительство. М.: Музыка, 1970. Вып. 6. С. 194–212.
7. Дейша-Сионицкая М. А. // Большая советская энциклопедия. В 30 т. Изд. 3-е. Т. 8. 1972. С. 36.
8. Александрова-Кочетова А. Д., Альбрехт К. К., Антоновский А. П., Барцал А. И., Беляев М. П., Бернард М. И., Бесплатная музыкальная школа, Бессель В. В., Больска А. Ю., Бубек Т. Х., Булычев В. А., Булычёва Н. В., Виноградский А. Н., Гальвани Дж., Герстенберг И. Д., Глуховцев А. С. // Музыкальная энциклопедия / Главн. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1. М.: Изд-во «Сов. энциклопедия», 1973. Стб. 98, 121–122, 176, 342, 404, 437, 443, 444, 519–520, 591, 607, 793, 892–893, 969, 1017.
9. Губерт Н. А., Давыдов Ю. Л., Дейша-Сионицкая М. А., Дом-музей Н. А. Римского-Корсакова, Дом-музей П. И. Чайковского, «Дом песни», Кёнеман Ф. Ф., Корещенко А. Н. // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. 1974. Стб. 96, 130, 185, 282–283, 285–286, 286–287, 777, 952–953.
10. Музыкальная жизнь // История музыки народов СССР / Институт истории искусств Мин. Культуры СССР; главн. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5, ч. 1: 1956–1967 / Отв. ред. И. В. Нестьев. М.: Всесоюзн. изд-во «Сов. композитор», 1974. С. 362–383.
11. Кружок любителей русской музыки, Москва (совм. с Ю. В. Келдышем), Московская симфоническая капелла; Музеи музыкальные; Народные консерватории // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. 1976. Стб. 67, 670–683, 687, 721–725, 906.
12. Танеев С. И. // Большая советская энциклопедия. В 30 т. Изд. 3-е. Т. 25. 1976. С. 254.
13. Оленин А. А., Разумовский Д. В., Райский Н. Г., Рубин Н. Г., Русские симфонические концерты; Русское хоровое общество, Салина Н. В., Сафонов В. И. // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. 1978. Стб. 10–11, 524–525–526, 739–741, 792–793, 797–798, 823–824, 867–869.
14. «Орестея» С. И. Танеева. Античный сюжет в русской художественной культуре второй половины XIX века // Типология русского реализма второй половины XIX века. М.: Наука, 1979. С. 79–119.
15. Камерно-вокальное творчество С. И. Танеева // Танеев С. И. Вокальные сочинения в сопровождении фортепиано. В 2 т. / Сост., вст. статья Л. З. Корабельниковой, ред. и примеч. Л. З. Корабельниковой и М. Л. Витте. М.: изд-во «Музыка», 1979. Т. 1. С. 5–8.

16. Смоленский С. В., Танеев С. И. // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. 1981. Стб. 114–115, 412–423.
17. Архив композитора как материал для изучения процессов творчества [на примере Танеева] // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / АН СССР. Л.: «Наука», 1982. С. 265–271.
18. Эрарский А. А. // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. 1982. Стб. 540.
19. Корабельникова Л. З., Вайдман П. Е. Вопросы текстологии в музыкознании // Методологические проблемы музыкознания / ВНИИ искусствознания Мин. культуры СССР; ред. кол.: Д. В. Житомирский, И. В. Нестьев, Ю. И. Паисов, Н. Г. Шахназарова. М.: Музыка, 1987. С. 122–150.
20. Музыка // Русская художественная культура второй половины XIX века. Социально-эстетические проблемы. Духовная среда / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М.: Наука, 1988. С. 98–137.
21. Музыкальное образование; Концертная жизнь // История русской музыки. В 10 т. Т. 6: 50–60-е годы XIX века / ВНИИ искусствознания Мин. культуры СССР. Редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. М.: «Музыка», 1989. С. 167–187, 188–234. Первый из разделов в переводе: Korabel'nikova L. Z. Die Musikausbildung in Rußland in den 1870er und 1880er Jahrenin den 1870er und 1880er Jahren / Aus dem Russischen von I. Wille, Revidiert und herausgegeben von Th. Kohlhase // Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen. Heft 10, 2003. S. 21–50.
22. Диалог с эпохой: эпистолярий Чайковского // Пётр Ильич Чайковский. Биография. Творчество. Судьба наследия / Научная конференция, посвящённая 150-летию со дня рождения композитора. 15–18 октября 1990 г. Тезисы докладов и сообщений. Воткинск, 1990. С. 14–15. В переводе: Korabel'nikova L. Čajkovskij im Dialog mit Zeitgenossen / Aus dem Russischen von I. Wille // Čajkovskij-Studien. Band 1: Internationales Čajkovskij-Symposium Tübingen 1993 / Bericht, hg. von Th. Kohlhase. Mainz u.a.: Schott, 1995. S. 187–198.
23. Корабельникова Л. З., Рахманова М. П. Вступительная статья // Чайковский П. И. Сочинения для хора без сопровождения // Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Т. 63 / Том подгот. Л. З. Корабельниковой и М. П. Рахмановой. М.: Музыка, 1990. С. 9–16.
24. Текстология музыкальная // Музыкальный энциклопедический словарь / Главн. ред. Г. В. Келдыш. М.: «Сов. энциклопедия», 1990. С. 541.

25. Введение; А. Г. Рубинштейн // История русской музыки. В 10 т. Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Ч. 1 / Российский институт искусствознания [далее РИИ] Мин. культуры и туризма РФ. Редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский, Л. З. Корабельникова. М.: «Музыка», 1994. С. 5–27, 77–126.
26. К изучению музыкальной культуры русского зарубежья [тезисы] // Культурное наследие российской эмиграции: 1917–1940-е годы. Международная научная конференция. Сб. материалов. Москва, 8–12 сентября 1993 года / Общ. ред.: Е. П. Челышев, А. Н. Сахаров. М.: РАН, «Конгресс соотечественников», 199 С. 104–105.
27. Музыкальное образование // История русской музыки. В 10 т. Т. 8: 70–80-е годы XIX века. Ч. 2 / РИИ Мин. культуры и туризма РФ. Редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский, Л. З. Корабельникова. М.: «Музыка», 1994. С. 408–443.
28. С. И. Танеев // История русской музыки. В 10 т. Т. 9: Конец XIX — начало XX века / РИИ Мин. культуры и туризма РФ. Редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский, Л. З. Корабельникова. М.: «Музыка», 1994. С. 148–214.
29. Письма к Чайковскому: диалог с эпохой; Не только о музыке… [о В. А. Васиной-Гроссман] // Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М: Наука, 1994. С. 358–394, 409–423.
30. Чайковский в самосознании русского зарубежья 20–30-х годов // П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти (1893–1993) / Ред.-сост. Е. Г. Сорокина, Ю. А. Розанова, А. И. Кандинский, И. А. Скворцова. М.: МГК, 1995. Сб. 12. С. 10–19.
31. Музыка // Русская художественная культура второй половины XIX века. Диалог с эпохой / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М.: Наука, 1996. С. 40–59.
32. По страницам архива Александра Черепнина: к изучению творческого процесса // Наука о культуре: итоги и перспективы. Научно-информационный сборник. Вып. 6: Музыкально-рукописное наследие: проблемы изучения и хранения / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: Информ-культура РГБ, 1996. С. 58–61. В переводе: Korabelnikova L. Un premier aperçu sur les archives de Nicolas et Alexandre Tchérepnine (en parcourant les journaux intimes d'Alexandre Tchérepnine) // Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung (Basel). 1997. Nr. 10, März. P. 39–42.

33. Корабельникова Л. З., Левашев Е. М. Проблемы свода памятников русской музыкальной культуры // Наука о культуре: итоги и перспективы. Научно-информационный сборник. Вып. 6: Музыкально-рукописное наследие: проблемы изучения и хранения / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: Информкультура РГБ, 1996. С. 20–24.
34. Судьбы русского музыкального Зарубежья // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры / Ред.-сост. М. Г. Арановский, ред. В. А. Ерохин. М.: ГИИ, 1997. Гл. 23. С. 801–818.
35. Танеев и Моцарт // Моцарт: пространство сцены / Ред.-сост. Р. Г. Косачева, М. Е. Тараканов. М.: ГИТИС, 1998. С. 99–106.
36. Американские дневники Артура Лурье. (К проблеме музыкальной эмиграции «первой волны») // Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша 1997 / Ред.-сост. С. Г. Зверева. М.: ГИИ, 1999. С. 232–239.
37. Музыкальная культура русского зарубежья: на путях к открытию // Русское зарубежье. Очерки / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М.: ГИИ, 1999. С. 5–51.
38. «Там» и «здесь», «там» и «там». По страницам писем // Пётр Сувчинский и его время / Авт. проекта, ред.-сост. А. Л. Бретаницкая. Ред. кол.: Г. А. Воронов, Л. З. Корабельникова, М. П. Рахманова. М.: изд. объединение «Композитор», 1999. С. 162–168.
39. Музыкальная культура Русского зарубежья: на путях к открытию. Анонс // Там же. С. 447–450.
40. К изучению материалов русского зарубежья // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Материалы междунар. конференций / Сост.: И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М.: МГК, 2000. Вып. 1. С. 10–16.
41. Пушкин в самосознании и музыкальной культуре русского зарубежья // Пушкин в мире искусств. Материалы научно-исследовательской конференции / Отв. ред. Е. И. Стрельцова. М.: МГК, 2000. С. 103–110.
42. Александр Черепнин: долгое странствие [о книге] // Научное обозрение 98/99 / РАН, Мин. культуры РФ, ГИИ. Ред.-сост. А. И. Мазаев. М.: ГИИ, 2001. С. 136–140.
43. Русская музыка: Восток — Запад, Запад — Восток // XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств / ГИИ, ГТГ. Отв. ред. Т. Л. Карпова. М.: «Пинакотека», 2002. С. 16–26.
44. Корабельникова Л. З., Рахманова М. П. Музыка // Очерки русской культуры XIX века / Ред. кол.: Л. Д. Дергачёва, Л. В. Кошман, Д. В. Сарабьянов и др. Т. 6: Художественная культура. М.: Изд-во Моск. унив., 2002. С. 260–372.

45. У истоков московской композиторской школы // П. И. Чайковский. Забытое и новое. Альманах. Исследования. Материалы и документы к биографии. Воспоминания современников. Из фотоархива / Мин. культуры Моск. области, ГДМЧ. Сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М.: Типогр. «Наука», 2003. Вып. 2. С. 61–66.
46. Из записок тапёра Л. З. Корабельниковой. Капустники на Козицком. (Фирма «Аникст и дети») // Дом на Козицком и его обитатели / ГИИ, ред. Н. А. Алпатова. М.: «Художник и книга», 2004. С. 336–344.
47. Музыка в художественной культуре Серебряного века // История русской музыки. В 10 т. Т. 10Б: 1890–1917 годы / Ред. кол.: Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабельникова, Е. М. Левашев, М. П. Рахманова, В. В. Рубцова. М.: Музыка, 2004. С. 5–37.
48. Они унесли Россию // Мир искусств. Альманах / ГИИ. № 5 / Отв. ред. М. А. Бусев. СПб.: Алетейя, 2004. С. 440–460.
49. Чайковский в Германии и о Германии // Музыка России: от средних веков до современности / Гос. институт искусствознания. М.: Изд. Дом «Композитор», 2004. Вып. 1. С. 150–170.
50. Корабельникова Л. З., Ломтев Д. Г., Евсеева Т. И. Ламм (Lamm) П. А. // Московская консерватория от истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь / Авт. идеи Н. А. Миронова, науч. ред. М. В. Есиповой. М.: МГК, 2007. С. 288.
51. Корабельникова Л. З., Тетерина Н. И. Левашёв Е. М. // Там же. С. 296.
52. Музыкальная культура русской эмиграции «первой волны» // Русское зарубежье: история и современность. Вып. 1 / К 90-летию академика Е. П. Челышева. Главн. ред. Ю. В. Мухачев, ред.-сост. Т. Г. Петрова. М.: ИНИОН РАН, 2011. С. 156–178.
53. Музыкальная культура российской эмиграции, неуслышанная и неизученная // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2013. № 2. С. 42–61.
54. «Они унесли Россию». (Предпосылки и контексты духовной культуры русского зарубежья) // Русское зарубежье: музыка и православие. Международная научная конференция, Москва, 17–19 сентября 2008 г. / Сост. С. Г. Зверевой; науч. ред. С. Г. Зверевой, М. А. Васильевой. М.: ДРЗ им. А. И. Солженицына; Викмо-М, 2013. С. 114–143.
55. Научно-общественная деятельность Ю. В. Келдыша в контексте развития отечественного музыкознания // Юрий Всеволодович Келдыш. Воспоминания, исследования, материалы, документы / Ред. кол.: Е. М. Левашев, Н. И. Тетерина (сост.). М.: ГИИ, 2015. С. 20–30.

V. МАТЕРИАЛЫ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ

1. В совете Научного студенческого общества // Советский музыкант. 1951. № 36, 12 ноября. С. 1.
2. В кружке по эстетике // Советский музыкант. 1952. № 2, 14 января. С. 1.
3. В кружке эстетики // Советский музыкант. 1952. № 20, 26 мая. С. 2.
4. Опера «Евгений Онегин» в Клину // Советская культура. 1953. № 63, 26 ноября. С. 3.
5. Музыкальный гений // Серп и молот (Клин). 1953. № 135, 15 ноября.
6. Опера «Евгений Онегин» на клубной сцене // Серп и молот (Клин). 1953. № 138, 22 ноября.
7. Постараюсь оправдать доверие [назначение на должность заместителя директора Дома-музея П. И. Чайковского] // Советский музыкант. 1953. № 38, 5 декабря. С. 2.
8. Успех молодого пианиста // Серп и молот (Клин). 1954. № 32, 17 марта.
9. Сокровищница русской музыкальной культуры // Серп и молот (Клин). 1954. № 154. 26 декабря.
10. Дом Чайковского в Клину // Советская музыка. 1955. № 2, февраль. С. 113–114.
11. Интересный концерт // Серп и молот (Клин). 1956. № 15, 3 февраля.
12. В музее П. И. Чайковского // Серп и молот (Клин). 1956. № 17, 8 февраля.
13. Хорошее начало [о лектории в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину] // Советский музыкант. 1956. № 21, 4 июня. С. 2.
14. Учение в консерватории. (Беседы о жизни и творчестве П. И. Чайковского) // Серп и молот (Клин). 1956. № 101, 19 августа.
15. Беседы о жизни и творчестве П. И. Чайковского // Серп и молот (Клин). 1956. № 104, 26 августа.
16. «Ромео и Джульетта». (Беседы о жизни и творчестве П. И. Чайковского) // Серп и молот (Клин). 1956. № 107, 2 сентября.
17. Подготовка материалов о Римском-Корсакове в Музее им. Глинки // Советский музыкант. 1958. № 22–23, 22 июня. С. 3.
18. Музей музыкальной культуры — к 125-летию со дня рождения А. П. Бородина // Советский музыкант. 1958. № 26–27, 6 октября. С. 3.
19. Две новые странички [о Березовском, Фомине и Даргомыжском] // Москва (журнал). 1959. № 5, май. С. 223–224.
20. Новые материалы о Танееве // Советская музыка. 1959. № 9, сентябрь. С. 70–73.

21. С. В. Смоленский — энтузиаст русской хоровой культуры // Советская музыка. 1959. № 12, декабрь. С. 79–85.
22. Фридерик Шопен; Н. Г. Рубинштейн // Настольный календарь. 1960. М.: Гос. изд-во политической лит-ры, 1959. С. 26–27, 93.
23. Тема — современность [семинар по истории КПСС] // Советский музыкант. 1960. № 21–22, 6 июня. С. 2.
24. Строитель музыкальной Москвы [Н. Г. Рубинштейн] // Советская музыка. 1960. № 6, июнь. С. 80–87.
25. Танеев о воспитании композиторов // Советская музыка. 1960. № 9, сентябрь. С. 91–95.
26. Аренский в оценке Л. Толстого // Советская музыка. 1961. № 7, июль. С. 50–51.
27. 90 лет со дня первого исполнения (1873) Второй симфонии П. И. Чайковского; 95 лет назад была впервые исполнена (1868) Первая симфония; 75 лет назад (1888) состоялся первый концерт П. И. Чайковского в Праге; 125 лет рождения (1838) К. Ю. Давыдова; 95 лет со дня первого выступления (1868) П. И. Чайковского-критика; 90 лет со дня первой постановки (1873) «Снегурочки» П. И. Чайковского; 70 лет со дня первого исполнения (1893) Шестой симфонии; 70 лет смерти (1893) Петра Ильича Чайковского; 70 лет со дня первой постановки в Праге (1888) оперы «Евгений Онегин»; 90 лет со дня первого исполнения (1873) симфонической фантазии П. И. Чайковского «Буря» // Музыкальный календарь на 1963 год / ГЦММК им. М. И. Глинки. М.: ГМИ, 1962. С. 36–37, 55–56, 61–62, 88–90, 91–92, 142–143, 274–276, 279–281, 296–297, 312–313.
28. Наследие учёного [об А. В. Оссовском] // Советская музыка. 1963. № 8, август. С. 137–138.
29. 60 лет со дня первой постановки (1904) оперы Дж. Пуччини «Чио-Чио-Сан»; 80 лет рождения (1884) С. М. Козолупова [публ. воспоминаний С. Н. Кнушевицкого]; 75 лет назад (1889) в Париже состоялся первый симфонический концерт русской музыки; 80 лет рождения (1884) Б. В. Асафьева; 50 лет смерти (1914) А. Н. Есиповой; 125 лет рождения (1839) Э. Ф. Направника; 50 лет смерти (1914) А. К. Лядова; 100 лет рождения (1864) Н. В. Салиной; 60 лет смерти (1904) Г. А. Лароша; 100 лет рождения (1864) А. Т. Гречанинова; 125 лет рождения Н. Д. Кашкина; 175 лет рождения (1789) Марии Шимановской // Музыкальный календарь на 1964 год / ГЦММК им. М. И. Глинки. Редкол.: Л. Григорьев, Л. З. Корабельникова, Я. М. Платек. М.: ГМИ, 1963. С. 52–54, 108–112, 156–159, 183–186, 193–203, 208–211, 251–254, 263–266, 296–299, 302–304.

30. Романсы Гречанинова [рецензия: Гречанинов А. Т. Избранные романсы, 1964] // Музыкальная жизнь. 1964. № 20, октябрь. С. 24.
31. С. И. Танеев — профессор Московской консерватории // Советский музыкант. 1965. № 18–19, 16 июня. С. 3.
32. Прочтите эту книгу! [Рецензия: Кунин И. Ф. Римский-Корсаков (серия ЖЗЛ), 1964] // Музыкальная жизнь. 1965. № 13, июль. С. 24.
33. Камерные концерты к юбилею [Московской консерватории] // Советский музыкант. 1966. № 12, 11 мая. С. 4.
34. Вилли Ферреро // Музыкальная жизнь. 1966. № 11, июнь. С. 22.
35. Первая научная библиотека [в Московской консерватории] // Советская музыка. 1967. № 2, февраль. С. 142–143.
36. Korabielnikowa L. Materiały muzyczne w zbiorach ZSRR (archiwa, muzea, biblioteki) // Muzyka: kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki. 1967. Vol. 12, N 3. S. 71–79.
37. «Методические записки по вопросам музыкального образования». [Рецензия на данный сб. / Под ред. Н. Л. Фишмана, 1965] // Советская музыка. 1968. № 2, февраль. С. 146–147.
38. Korabielnikowa L. Lew Tołstoj o Chopinie // Annales Chopin. T. VII, 1967–1968. Warszawa: PWN, 1969. S. 116–117.
39. Связь поколений [рецензия: Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания, 1969] // Советская музыка. 1971. № 3, март. С. 143–145.
40. Подписано Лениным [50 лет постановлению о национализации Дома-музея П. И. Чайковского в Клину] // Серп и молот (Клин). 1971. № 102, 26 августа.
41. Утверждено В. И. Лениным // Советская музыка. 1971. № 9, сентябрь. С. 100–105.
42. Польская бетховениана [рецензия: Lissa Z. Polonica Beethovenowskie, 1970] // Музыкальная жизнь. 1971. № 19, октябрь. С. 24.
43. Забытое имя [А. А. Эрарский] // Музыкальная жизнь. 1971. № 21, октябрь. С. 10.
44. 100 лет со дня первого исполнения (1873) симфонической фантазии «Буря» П. И. Чайковского // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий 1973. Справочное пособие / Сост. И. Уварова. М.: Музыка, 1972. С. 141–142.
45. 100 лет со дня рождения (1874) М. В. Иванова-Борецкого; 75 лет рождения (1899) П. Б. Рязанова; 70 лет со дня первой постановки (1899) оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий 1974. Справочное пособие / Сост. Р. И. Петрушанская. М.: Музыка, 1973. С. 108–109, 151–152, 157–158.

46. Комсомольская кантата [Агафонников. Кантата «Комсомольская»] // Советская культура. 1974. № 33, 23 апреля. С. 8.
47. Возрождённая симфония [Танеев. Симфония № 2 в редакции В. М. Блока] // Советская культура. 1974. № 99, 10 декабря. С. 6.
48. 100 лет со дня завершения цикла фортепианных пьес «Времена года» П. И. Чайковского; 100 лет со дня завершения симфонической фантазии «Франческа да Римини»; 120 лет рождения С. И. Танеева // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий 1976. Справочное пособие / Сост. Н. Н. Соколов. М.: Музыка, 1975. С. 79–81, 139–141, 147–149.
49. Хотя и не бесспорно. («Пиковая дама») // Московская правда. 1977. № 26, 1 февраля.
50. Возвращённая классика [Танеев. Кантата «По прочтении псалма»] // Советская культура. 1977. № 20, 8 марта. С. 4.
51. Оправданность выбора [концерт Б. В. Петрушанского] // Советская музыка. 1977. № 7, июль. С. 95–97.
52. Заметки о творчестве [наследие Танеева] // Советская музыка. 1977. № 8, август. С. 110–117.
53. 100 лет со дня рождения К. С. Сараджева (1877–1954); 100 лет рождения Э. А. Купера (1877–1960) // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий 1977. Справочное пособие / Сост. Н. Н. Соколов. М.: Музыка, 1977. С. 146–148, 164–166.
54. 125 лет со дня рождения Э. К. Павловской (1853–1935); 150 лет рождения Л. Н. Толстого (1828–1910); 50 лет смерти Н. Ф. Финдейзена (1868–1928) // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий 1978. Справочное пособие / Сост. и ред. Т. Сергеева. М.: Музыка, 1977. С. 124–125, 142–143, 145–147.
55. Вечер фортепианных дуэтов [Е. Г. Сорокина — А. Г. Бахчиев] // Музыкальная жизнь. 1978. № 9, май. С. 7.
56. Любимый композитор [Л. Н. Толстого — Шопен] // Музыкальная жизнь. 1978. № 16, август. С. 5.
57. В. Васина-Гроссман: «Верность своей теме» / Материал подготовила Л. Корабельникова // Советская музыка. 1978. № 8, август. С. 43–46.
58. Петербург Петра Чайковского // Театр. 1978. № 8, август. С. 47–52.
59. Шопен был один… [Л. Н. Толстой и музыка] // Огонёк. 1978. № 37, сентябрь. С. 25.
60. 100 лет со дня первой постановки оперы «Евгений Онегин»; 150 лет рождения А. Г. Рубинштейна (1829–1894) // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий 1979. Справочное пособие / Сост. и ред. Т. Сергеева. М.: Музыка, 1978. С. 42–44, 146–149.

61. Л. Корабельникова (Москва) обратила внимание… [на текстологию] // Проблемы анализа советской музыки [обзор конференции] // Советская музыка. 1979. № 2, февраль. С. 97.
62. Огни рампы [«Паяцы» в Большом театре] // Советская музыка. 1979. № 3, март. С. 52–55.
63. Мелодии театра [«Московская осень»] // Вечерняя Москва. 1979. № 233, 10 октября. С. 3.
64. «Вечно живое и движущееся явление…». Редакционная беседа [о музыкознании] // Советская музыка. 1980. № 6, июнь. С. 44–45.
65. 125 лет со дня рождения С. И. Танеева (1856–1915) // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий 1981. Справочное пособие / Сост. и ред. Н. В. Лукьянова. М.: Музыка, 1980. С. 169–171.
66. Традиционный сбор [класса бывших учеников Центральной музыкальной школы] // Музыкальная жизнь. 1981. № 14, июль. С. 10.
67. Уроки «Летописи» [рецензия: Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, 1980. Изд. 8-е] // Советская музыка. 1981. № 8, август. С. 90–93.
68. Проблема цикла в поздних хорах [Танеева] // Советская музыка. 1981. № 12, декабрь. С. 84–89.
69. Координировать наши силы! [Об украинском музыковедении] // Советская музыка. 1982. № 11, ноябрь. С. 112–113.
70. Память культуры. Культура памяти [«Ростовская драма» в Камерном театре] // Советская музыка. 1983. № 10, октябрь. С. 37–40.
71. Доброго вам пути, кировцы! [Гастроли Кировского театра в Москве] // Советская музыка. 1983. № 12, декабрь. С. 36–44.
72. 75 лет со дня рождения В. А. Васиной-Гроссман // Ежегодник памятных музыкальных дат и событий 1983. Справочное пособие / Сост. Н. Н. Соколов. М.: Музыка, 1982. С. 32–34.
73. “Viva Italia!” [Исполнение «Битвы при Леньяно» Дж. Верди] // Советская музыка. 1984. № 7, июль. С. 72–75.
74. Насущная задача бетховенианы // Советская музыка. 1984. № 7, июль. С. 119–120.
75. Историкам музыки [рецензия: Петровская И. Ф. Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII — начала XX века, 1983] // Советская музыка. 1985. № 7, июль. С. 103–104.
76. Патриотическая традиция. Посвящается победе [II Всероссийский фестиваль «Невские хоровые ассамблеи»] // Советская музыка. 1986. № 1, январь. С. 67–72.
77. Диалог о Танееве [к его 130-летию] // Музыкальная жизнь. 1986. № 2, январь. С. 15–17.
78. Настоящий большой талант. К 125-летию со дня рождения А. С. Аренского [Фантазия на темы Рябинина и фонограф Ю. И. Блока] // Музыкальная жизнь. 1986. № 13, июль. С. 15–16.

79. Текстологию — на уровень современной науки [мнения учёных] // Советская музыка. 1986. № 11, ноябрь. С. 97–98, 101.
80. Звучит Чайковский // Правда. 1988. № 117, 26 апреля. С. 6.
81. Два лика романтической оперы [гастроли Хорватского театра в Москве] // Советская музыка. 1989. № 7, июль. С. 34–39.
82. Утешение и подпора. К 150-летию со дня рождения П. И. Чайковского // Кругозор. 1990. № 5, май. С. 13–14.
83. Письма к Чайковскому: диалог с эпохой // Советская музыка. 1990. № 6, июнь. С. 103–114.
84. Год Чайковского завершён / Беседа с А. А. Устиновым // Музыкальное обозрение. 1991. № 1 (34), январь. С. 3.
85. Корабельникова Л. З., Симакова Н. А., Задерацкий В. В. Неутомимый исследователь [о В. В. Протопопове, номинированном на Гос. премию] // Музыкальное обозрение. 1991. № 11–14 (44–47), июнь–июль. С. 2.
86. Когда начиналось наше издание… // Значительный, фундаментальный труд [«История русской музыки»] // Советская музыка. 1991. № 3, март. С. 82–83.
87. Задача воссоединения разрозненных ветвей русской музыки… / Неизвестный Рахманинов. К 120-летию // Музыкальное обозрение. 1993. № 15–16 (102–103), август. С. 5.
88. «Участники и свидетели золотого века России» // Музыкальная академия. 1993. № 4, октябрь–декабрь. С. 207–211.
89. «Энциклопедия Чайковского». Российский фонд фундаментальных исследований // Музыкальная академия. 1993. № 4, октябрь–декабрь. С. 213–214.
90. [Корабельникова Л. З., Рубцова В. В., Белонович Г. И. — помощь в подготовке материалов.] К 100-летию со дня смерти П. И. Чайковского // Музыкальное обозрение. 1993. № 21–22 (107–108), ноябрь. С. 8–9.
91. Французская книга о Чайковском [рецензия: Lischke A. Piotr Ilyitch Tchaikovsky, 1993] // Музыкальное обозрение. 1994. № 1 (111), январь. С. 5.
92. Всё о Чайковском [о проекте Энциклопедии «П. И. Чайковский»] // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 1995. № 1, январь–март. С. 185–187.
93. Exegi monumentum [о фонде П. Захера в Базеле] // Музыкальная жизнь. 1996. № 2, январь. С. 20–22.
94. А. Н. Скрябин и музыкальная критика Русского зарубежья // Музыкальная академия. 1997. № 2, апрель–июнь. С. 145–146.
95. Долгие странствия Александра Черепнина // Музыкальная жизнь. 1997. № 9, сентябрь. С. 33–34.

96. Корабельникова Л. З., Вайдман П. Е. Найден валик с записью голоса Чайковского // Музыкальное обозрение. 1997. № 9 (162), сентябрь. С. 2.
97. «Чайковский. Энциклопедия» — судьба проекта // Музыкальное обозрение. 1997. № 9 (162), сентябрь. С. 11.
98. Скончался Иван Черепнин // Музыкальное обозрение. 1998. № 9 (177), сентябрь. С. 3.
99. Рассказывает доктор искусствоведения, профессор Л. Корабельникова [о своих планах] // Музыкальное обозрение. 2000. № 10, октябрь. С. 9.
100. Мой XX век [участие в опросе] // Музыкальная жизнь. 2000. № 12, декабрь. С. 6–7.
101. В биографии Чайковского много сознательных умолчаний / Интервью Е. Ю. Бирюковой // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. Дата публикации: 6 марта 2003 г. URL: https://www.tchaikov.ru/izvestia.html

VI. СПРАВОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ

1. Editionsrichtlinien der Neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe (NČB) = Основные положения работы над Новым собранием сочинений П. И. Чайковского (НПСС). На нем. и рус. яз. / Подгот. Л. З. Корабельниковой, В. В. Рубцовой, П. Е. Вайдман и Т. Кольхазе // Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen. Sonderheft 1 / Red. Th. Kohlhase. Tubingen: Tschaikowsky-Gesellschaf, 2001.
2. П. И. Чайковский. Сочинения. Тематико-библиографический указатель всех музыкальных и литературных произведений / Сост. П. Е. Вайдман, Л. З. Корабельникова, В. В. Рубцова. М.: Музыка, 2003.
3. П. И. Чайковский. Сочинения. Тематико-библиографический указатель всех музыкальных и литературных произведений / Сост. П. Е. Вайдман, Л. З. Корабельникова, В. В. Рубцова. М.: Юргенсон, 2006. Изд. 2-е.
4. Слово о музыке в русском зарубежье: аннотированный каталог статей русскоязычной газетной периодики рубежа и первой половины 1920-х годов [«Новое время», Белград, 1922] // Искусство музыки: теория и история. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. 2017. № 16. С. 139–200. URL: https://goo.su/L7U5Td

5. Слово о музыке в русском зарубежье: аннотированный каталог статей русскоязычной газетной периодики рубежа и первой половины 1920-х годов [«Новое время», Белград, 1923] // Искусство музыки: теория и история. 2017. № 17. С. 211–250. URL: https://goo.su/0Utsfr
6. Слово о музыке в русском зарубежье: аннотированный каталог статей русскоязычной газетной периодики рубежа и первой половины 1920-х годов [«Новое время», Белград, 1923–1924] // Искусство музыки: теория и история. 2018. № 19. С. 168–234. URL: https://goo.su/DUHb7
7. Слово о музыке в русском зарубежье: аннотированный каталог статей русскоязычной газетной периодики рубежа и первой половины 1920-х годов [«Новое время», Белград, 1925] (совм. с О. А. Бобрик и Е. И. Люшиной) // Искусство музыки: теория и история. 2019. № 20. С. 162–239. URL: https://goo.su/jtJtQ

VII. ПУБЛИКАЦИИ

1. Чайковский П. И. Письма (1848–1875) // Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. V / Сост., ред., примеч., вст. статья Е. Д. Гершовского, К. Ю. Давыдовой, Л. З. Корабельниковой. М.: Музыка, 1959.
2. Письма Чайковского зарубежным музыкантам / Пер. с франц. и коммент. Л. З. Корабельниковой // Советская музыка. 1960. № 5. С. 72–79.
3. Письма С. И. Танеева к П. Н. Ренчицкому / Вст. статья, ред., коммент. Л. З. Корабельниковой // Из архивов русских музыкантов / Труды ГЦММК. М.: ГМИ, 1962. С. 27–43.
4. Оленин А. А. Мои воспоминания о М. А. Балакиреве / Подгот. публ. Л. З. Корабельниковой // Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма / ЛГИТМиК; ред. Э. Л. Фрид. Л.: ГМИ, 1962. С. 306–377.
5. На заре критической деятельности. Асафьев о Танееве [три письма Г. Н. Райскому, 1916] // Музыкальная жизнь. 1969. № 15, август. С. 15–16.
6. Танеев С. И. Из научно-педагогического наследия. Неопубликованные материалы. Воспоминания учеников / ГЦММК. Сост., вст. статья, подгот. текста и коммент. Ф. Г. Арзаманова и Л. З. Корабельниковой. М.: Музыка, 1967.
7. В. Васина-Гроссман: «Верность своей теме» [из бесед] / Материал подготовила Л. З. Корабельникова // Советская музыка. 1978. № 8, август. С. 43–46.

8. Танеев С. И. Вокальные сочинения в сопровождении фортепиано. В 2 т. / Сост. и вст. статья Л. З. Корабельниковой, ред. и примеч. Л. З. Корабельниковой и М. Л. Витте. М.: изд-во «Музыка», 1979–1980.
9. Танеев С. И. Дневники. В трёх книгах. 1894–1909 / Текстологич. ред., вст. статья и коммент. Л. З. Корабельниковой и [кн. 3] Л. И. Даренской. М.: Музыка, 1981, 1982, 1985.
10. Беседа с Л. Михайловым. *Беседу провела Л. Корабельникова*. 1979 г. // Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства / ВНИИ искусствознания Мин. Культуры СССР. Ред. кол.: А. Д. Алексеев (ред.-сост.), Л. З. Корабельникова, А. В. Малинковская. М.: Всесоюзн. изд-во «Сов. композитор», 1985. С. 93–99.
11. «Завоёвывать новые миры в искусстве» [из стенограммы диспута о «Пиковой даме» 30 января 1935: выступления Д. Д. Шостаковича, И. И. Соллертинского, Вс. Э. Мейерхольда] / Публ. [и предисл.] Л. З. Корабельниковой и О. М. Фельдмана // Советская музыка. 1990. № 6, июнь. С. 55–67.
12. Чайковский П. И. Сочинения для хора без сопровождения // Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Т. 63 / Том подгот. Л. З. Корабельниковой и М. П. Рахмановой. М.: Музыка, 1990.
13. Ремизов А. М. Дягилевские вечера в Париже / Публ. Л. З. Корабельниковой // Музыкальная жизнь. 1993. № 11–12, июнь. С. 30–31.
14. Лифарь С. М. Римский-Корсаков в Париже. Пять неопубликованных писем композитора. Поль В. И. Сказание о граде Китеже / Публ., примеч. и предисл. Л. З. Корабельниковой // Музыкальная академия. 1994. № 2, апрель–июнь. С. 133–139.
15. Лурье А. С. «Наш марш» [заметки] / Предисл. и публ. Л. З. Корабельниковой // Музыкальная жизнь. 1994. № 7, июль. С. 36–39.
16. Блок Ю. И. [Воспоминания о П. И. Чайковском] / Пер. с англ. О. М. Смирновой. Публ. Л. З. Корабельниковой // П. И. Чайковский. Забытое и новое. Воспоминания современников. Новые материалы и документы. Альманах / Сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М.: ИИФ «Мир и культура», 1995. Вып. 1. С. 103–116.
17. Ловцкий Г. Л. Музыка и диалектика. (О творчестве Скрябина); Шлёцер Б. Ф. Два полюса русской музыки; [Б/а.] Два течения русской музыки; Вальтер В. Г. Рассуждения о музыке. Скрябин и Стравинский; Лурье А. С. Линии эволюции русской музыки; Ильин В. Н. Скрябин / Публ. Л. З. Корабельниковой, О. М. Томпаковой // Музыкальная академия. 1997. № 2, апрель–июнь. С. 147–154.

18. Набоков Н. Д. Прокофьев / Публ. Л. З. Корабельниковой // Сергею Прокофьеву: не дожидаясь юбилея // Музыкальная академия. 2000. № 2, апрель–июнь. С. 175–180.

VIII. РЕДАКТУРА, СОСТАВЛЕНИЕ, РЕЦЕНЗИРОВАНИЕ

1. Музыкальный календарь на 1964 год / ГЦММК им. М. И. Глинки. Редкол.: Л. Григорьев [Л. Г. Гинзбург], Л. З. Корабельникова, Я. М. Платек. М.: ГМИ, 1963.
2. Памятники русского музыкального искусства / Институт истории искусств = ВНИИ искусствознания Мин. культуры СССР. Вып. 2–10 / Ред. кол.: Ю. В. Келдыш (главн. ред.), А. П. Зорина, В. А. Киселёв (кроме вып. 10), Л. З. Корабельникова (отв. секр.), Е. М. Левашев (вып. 10), О. Е. Левашева, В. В. Протопопов, Г. В. Свиридов. М.: «Музыка», 1973–1983.
3. Луначарский А. В. О музыке и музыкальном театре. Статьи, речи, доклады, письма, документы. В 3 т. / ВНИИ Искусствознания Мин. культуры СССР. Т. 1 (1903–1920) / Ред. кол.: Д. В. Житомирский, В. Г. Кисунько, Л. З. Корабельникова. М.: Изд-во «Музыка», 1981.
4. Баренбойм Л. А. Николай Григорьевич Рубинштейн. История жизни и деятельности / Рец. Л. З. Корабельникова. М.: Изд-во «Музыка», 1982.
5. Михайлов Л. Д. Семь глав о театре. Размышления, воспоминания, диалоги / Ред. Л. З. Корабельникова, изд. подгот. А. А. Михайлова. М.: Искусство, 1985.
6. Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства / ВНИИ искусствознания Мин. культуры СССР. Ред. кол.: А. Д. Алексеев (ред.-сост.), Л. З. Корабельникова, А. В. Малинковская. М.: Всесоюзн. изд-во «Сов. композитор», 1985.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / Главн. ред. Г. В. Келдыш. Ред. кол.: М. Г. Арановский, В. С. Виноградов, Л. З. Корабельникова (зам. главн. ред.), Е. Е. Нестеренко, С. Р. Степанова, Ю. Н. Хохлов (зам. главн. ред.), Б. А. Чайковский, Н. Г. Шахназарова. М.: «Сов. энциклопедия», 1990.
8. Чайковский П. И. Симфония № 6 «Патетическая», си минор, соч. 74 (ЧС 27). Партитура = Symphony no. 6 in B Minor “Pathétique”, op. 74 (ČW 27). Full score / Науч. ред. Т. Кольхазе при участии П. Е. Вайдман // Чайковский П. И. Новое полное собрание сочинений / Ред. комиссия: Л. З. Корабельникова, В. В. Рубцова, П. Е. Вайдман, Т. Кольхазе. Подг. при содействии Общества Чайковского (Клин–Тюбинген), ГДМЧ, РИИИ. М.: Музыка; Майнц: Шотт, 1993. Серия II: Оркестровые сочинения. Т. 39 b. На нем. и рус. яз.
9. История русской музыки. В 10 т. Т. 7–9 / РИИ Мин. культуры и туризма РФ. Редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский, Л. З. Корабельникова. М.: «Музыка», 1994.
10. Пётр Сувчинский и его время / Авт. проекта, ред.-сост. А. Л. Бретаницкая. Ред. кол.: Г. А. Воронов, Л. З. Корабельникова, М. П. Рахманова. М.: изд. объединение «Композитор», 1999.
11. Čajkovskij P. I[25]. Symphony no. 6 in B Minor “Pathétique”, op. 74 (ČW 27). Autograph draft, facsimile / Ed. by P. Vajdman // Neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe / Redaktionsbeirat: L. Korabel’nikova, V. Rubcova, P. Vajdman und Th. Kohlhase. Mainz: Schott, Moskau: Muzyka, 1999. Reihe II: Orchesterwerke. Vol. 39 a.
12. Čajkovskij P. I. Piano works 1875–1878: Grande Sonate op. 37 (ČW 148); Children’s Album op. 39 (ČW 150–173) / Ed. by Th. Kohlhase // Neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe / Redaktionsbeirat: L. Korabel’nikova, V. Rubcova, P. Vajdman und Th. Kohlhase. Mainz: Schott, Moskau: Muzyka, 2001. Reihe VI: Klavierwerke und Transkriptionen. Vol. 69 b.
13. Čajkovskij P. I. Symphony no. 6 in B Minor “Pathétique” op. 74 (ČW 27). Critical report / Ed. by Th. Kohlhase and P. Vajdman // Neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe / Redaktionsbeirat: L. Korabel’nikova, V. Rubcova, P. Vajdman und Th. Kohlhase. Mainz: Schott, Moskau: Muzyka, 2003. Reihe II: Orchesterwerke. Vol. 39 c.
14. Čajkovskij P. I. Piano works 1875–1878: The seasons op. 37 bis (ČW 124–135); 12 pieces of medium difficulty op. 40 (ČW 136–147); Russian volunteer navy. March (ČW 149) / Ed. by L. Korabelnikova and P. Vajdman // Neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe / Redaktionsbeirat: L. Korabel’nikova, V. Rubcova, P. Vajdman und Th. Kohlhase. Mainz: Schott, Moskau: Muzyka, 2008. Reihe VI: Klavierwerke und Transkriptionen. Vol. 69 a.

[25] Выражаю благодарность А. В. Комарову и Т. З. Сквирской за предоставление информации об участии Л. З. Корабельниковой в томах Нового собрания сочинений П. И. Чайковского, вышедших только на немецком языке и не обнаруженных мною в московских библиотеках.

IX. ОПУБЛИКОВАННЫЕ И НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ СООБЩЕНИЯ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

1. [О Музее, архивах и архивных источниках] (выступление перед участниками практикума по работе с архивными материалами) // Государственный Центральный Музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (1959).
2. О принципах публикации памятников русской музыкальной культуры (доклад) // Институт теории и истории искусств АН ЧССР (1978, Прага).
3. Проблемы текстологии в анализе музыкальных произведений (доклад) // Проблемы анализа советской музыки. Методологическая конференция Комиссии критики и музыкознания Союза композиторов СССР (1978, Союз Композиторов). — Опубл. в виде тезисов: Советская музыка. 1979. № 2.
4. Традиции Д. С. Бортнянского в русской музыке второй половины XIX века (доклад) // Конференция к 150-летию смерти Д. С. Бортнянского (1978, ГЦММК).
5. Об изучении архивов композиторов при комплексном изучении процессов художественного творчества (доклад) // Симпозиум Комиссии комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР (1979). — Опубл.: Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения, 1982.
6. Новые произведения в концертах «Московской осени» (сообщение) // Конференция по итогам фестиваля (1980, Союз Композиторов).
7. У истоков русской лирико-философской кантаты (доклад) // Конференция «500 лет русской хоровой музыки» (1981, Ленинград).
8. [Доклад] // Конгресс Musica Antiqua Europae Orientalis (5–13 września 1982, Bydgoszcz, Польша).
9. О художественном универсализме Чайковского (доклад) // Международная научная конференция к 150-летию П. И. Чайковского (май 1990, ГДМЧ). — Опубл. частично: Кругозор, 1990.
10. [Текстология в практике музыкознания] (доклад) // Международная научная конференция [по текстологии] (2 июля 1990, ИМЛИ РАН).
11. Диалог с эпохой: эпистолярий Чайковского (доклад) // Всесоюзная научная конференция, посвящённая 150-летию со дня рождения П. И. Чайковского (15–18 октября 1990, Воткинск) — Опубл. тезисы: Судьба наследия, 1990.
12. [Сообщение и участие в работе] // Nuova Scuola Capri (10–25 settembre 1991, Capri, Италия).
13. К изучению музыкальной культуры русского зарубежья (доклад) // Международная научная конференция «Культурное наследие русской эмиграции. 1917–1940-е годы». Секция «Российское наследие: разделённые архивы» (8–12 сентября 1993, ДРЗ). — Опубл. тезисы: Культурное наследие российской эмиграции, 1993.
14. Čajkovskij im Dialog mit Zeitgenossen (Bericht) // Internationales Čajkovskij-Symposium (23–27 Oktober 1993, Tübingen). — Veröffentlicht: Čajkovskij-Studien. Band 1, 1995.
15. Чайковский в самосознании русского зарубежья 20–30-х годов (доклад) // Научная конференция «П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти» (24–25 ноября 1993, МГК). — Опубл.: П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти, 1995.
16. Энциклопедия о Чайковском (доклад) // Научная конференция к 100-летию Дома-музея П. И. Чайковского (9–11 декабря 1994, Клин).
17. Историко-культурологические проблемы: состояние и задачи источниковедения и текстологии (доклад) // Научная конференция «Современные проблемы музыкознания» (ноябрь 1994, Отдел музыки ГИИ к его 50-летнему юбилею).
18. Корабельникова Л. З., Левашев Е. М. [Из опыта работы в архивах] (доклад) // Научная конференция [«Музыкальные рукописи»] (февраль 1996, ГИИ).
19. Американские дневники Артура Лурье (доклад) // Вторые музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша (19–21 декабря 1997, ГИИ). — Опубл.: Келдышевский сборник, 1999.
20. К изучению музыкальной культуры русского зарубежья. Парижский архив П. П. Сувчинского (доклад) // I Международная конференция «Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России» (10–12 февраля 1998, МГК). — Опубл.: Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 1, 2000.
21. Судьба литературного наследия Артура Лурье (доклад) // Конференция «От “Серебряного века” к первой эмиграции. Творческие судьбы русских музыкантов» (24–26 февраля 1998, ГЦММК).
22. Базельский архив семьи Черепниных как материал для изучения процессов музыкальной культуры русского Зарубежья (доклад) // II Международная конференция «Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России» (9–10 февраля 1999, МГК).

23. Наследие Александра Черепнина и судьбы русской композиторской школы в Зарубежье (доклад) // Международная конференция-фестиваль «Музыкальная культура русского Зарубежья. К 100-летию со дня рождения Александра Черепнина» (18–23 мая 1999, ГИИ и ГЦММК).
24. А. Черепнин: долгое странствие (доклад на материале книги) // International Conference "Russian Avant-Garde: Past, Present and Future" (28–30 April 2000, London, Goldsmiths College).
25. Русская музыка XIX века: Запад–Восток (доклад) // Конференция «Русское искусство XIX века: целостность и процесс» к 130-летию рождения И. Э. Грабаря (22–24 мая 2001, ГИИ и ГТГ). — Опубл.: XIX век: целостность и процесс, 2002.
26. [Сообщение] // Торжественное собрание в честь 75-летия И. А. Барсовой (сентябрь 2002, МГК).
27. Русские композиторские школы (доклад) // Научно-практическая конференция, посвящённая 150-летию со дня рождения С. И. Танеева (28 ноября 2006, МГК).
28. Танеев Сергей Иванович (статья) // Энциклопедия «П. И. Чайковский» (сентябрь 2007).
29. Вера Андреевна Васина-Гроссман (статья) // Музыковеды России. Портреты мастеров / Проект Г. Р. Консона (март 2008; не состоялся).
30. Т. А. Гайдамович как автор трудов о русской камерной музыке (доклад) // Научно-практическая конференция «Педагог, ученый, просветитель» в рамках фестиваля «Дань почтения Мастеру» к 90-летию Т. А. Гайдамович (13 мая 2008, МГК).
31. А. Черепнин — русский композитор (доклад) // Международная конференция «Сто лет русского авангарда» (14 апреля 2010, МГК).
32. Энциклопедия «П. И. Чайковский»: введение (многочастный очерк, июнь–ноябрь 2010).
33. Рубинштейн Антон Григорьевич (статья) // Энциклопедия «П. И. Чайковский» (апрель 2011).
34. Музыкальная культура российской эмиграции «первой волны»: на путях изучения (лекция 23 октября 2011, СПб. консерватория). — Опубл. частично: Русское зарубежье, 2011.
35. Слово о музыке в периодике русского зарубежья (сообщение об открытии проекта) // Круглый стол в рамках Международной конференции «В круге Дягилевом. Импресарио в диалоге с композиторами» (26 октября 2011, СПб., Музей-квартира Н. А. Римского-Корсакова).
36. Париж — столица российской музыкальной эмиграции 1920-х — 30-х гг. (доклад) // Всероссийская научная конференция «Русско-французские музыкальные диалоги» (24 октября 2012, ГИИ).

37. Европейская эмиграция Рахманинова: 1920-е годы (статья; апрель 2014) // Искусство музыки: теория и история (2014).
38. Музыкальное искусство в газетной периодике Русского зарубежья: начало 1920-х годов (сообщение) // Круглый стол «Музыка русского зарубежья: история и источники» (14 апреля 2015, ГИИ).
39. [Сообщение] // Круглый стол «Памяти Полины Ефимовны Вайдман» (25 апреля 2018, ГИИ).

X. НАУЧНОЕ РУКОВОДСТВО ДИССЕРТАНТАМИ

(ВНИИ искусствознания = ГИИ)[26]

1. *Рахманова М. П.* Истоки оперных концепций М. П. Мусоргского (кандидатская диссертация, защищена 2 ноября 1987).
2. *Пергамент Е. А.* Русское оперное товарищество И. П. Прянишникова и некоторые проблемы развития оперной культуры России конца XIX века (кандидатская, 16 ноября 1989).
3. *Борисов Г. П.* Музыкальная культура Екатеринодара с начала XIX века по 1920 год (кандидатская, 25 июля 1992).
4. *Цахер И. О.* Типология музыкального мышления С. И. Танеева (на примере камерных инструментальных ансамблей) (кандидатская, 14 декабря 1995).
5. *Кривошеева И. В.* Античность в музыкальной культуре Серебряного века: музыкально-театральные искания (кандидатская, 10 ноября 2000).
6. *Вайдман П. Е.* Архив П. И. Чайковского: текстологические и биографические исследования (творчество и жизнь) (кандидатская, затем докторская диссертация в форме научного доклада, 8 декабря 2000).
7. *Штейнер О. А.* С. И. Танеев и Серебряный век (кандидатская, 9 ноября 2007).

XI. ОППОНИРОВАНИЕ ДИССЕРТАЦИЙ

1. *Вязкова Е. В.* Последние квартеты Бетховена. Опыт анализа творческого процесса на материале «Московской тетради эскизов» за 1825 год (кандидатская, 2 марта 1978, Московская консерватория, далее МГК).
2. *Спектор Н. А.* Русский советский романс на стихи Шекспира (кандидатская, 1978, ВНИИ искусствознания).

[26] Разделы X–XI настоящего Списка находятся в стадии разработки, так как о деятельности учёного, связанной с подготовкой и защитой диссертаций, известно крайне мало.

3. *Михайленко А. Г.* Фуга в творчестве С. И. Танеева (кандидатская, 29 ноября 1979, МГК).
4. *Широкова Е. А.* Межвидовые ассоциации в анализе литературных и музыкальных произведений (кандидатская, 27 мая 1993, МГК, отзыв ведущей организации).
5. *Космовская М. Л.* Н. Ф. Финдейзен. Культурно-историческое значение наследия (докторская, 21 декабря 1998, СПбГК).
6. *Вязкова Е. В.* Процессы музыкального творчества: сравнительный текстологический анализ (докторская, 25 февраля 1999, МГК).
7. Процессы музыкального творчества: сравнительный текстологический анализ (докторская, 25 февраля 1999, МГК).
8. *Степанова И. В.* Слово и музыка. Диалектика семантических связей (докторская в форме научного доклада, 2 декабря 1999, МГК).
9. *Дулова Е. Н.* Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII — начала XX в.) (докторская, 13 апреля 2000, МГК).
10. *Зайцева Т. А.* Творческое становление Балакирева как феномен русской культуры 1830–1850-х гг. (докторская, 16 октября 2000, СПбГК).
11. *Моисеев Г. А.* Камерные ансамбли П. И. Чайковского (кандидатская, 26 октября 2006, МГК, отзыв ведущей организации).

ЛИТЕРАТУРА О ЛЮДМИЛЕ КОРАБЕЛЬНИКОВОЙ

1. *Babioch I.* Korabielnikowa L. “Tworczestwo S. I. Taniejewa” [recenzja: Корабельникова Л. З. Творчество С. И. Танеева. Историко-стилистическое исследование, 1986] // Muzyka: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. 1988. T. 33, N 2 (129). S. 124–125.
2. Корабельникова Людмила Зиновьевна [6 строк] // Музыкальный энциклопедический словарь / Главн. ред. Г. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 271.
3. Музыковед года Людмила Корабельникова // Дипломанты газеты «Музыкальное обозрение» 1997 // Музыкальное обозрение. 1998. № 2 (169), февраль. С. 4.
4. Людмила Корабельникова. Александр Черепнин: долгое странствие [рецензия] // Музыкальное обозрение. 1999. № 10 (190), октябрь. С. 15.
5. Музыковед года Людмила Корабельникова. Тема исследований «Музыкальная культура Русского Зарубежья» // Лауреаты газеты «Музыкальное обозрение» 1999 года // Музыкальное обозрение. 2000. № 3–4 (195–196), март–апрель. С. 21.
6. Юбилей выдающегося музыковеда Людмилы Корабельниковой // Музыкальное обозрение. 2020. Август. URL: https://goo.su/dCN0o9
7. 12 июля 2023 ушла из жизни <…> // Музыкальное обозрение. 2023. № 8 (514), август. С. 26.
8. Памяти Людмилы Корабельниковой // Музыкальное обозрение. 2023. URL: https://clck.ru/3M6CqM

УДК 782.1
ББК 85.313(2)

Ключевые слова
Танеев С.И., «Орестея», Петухова С.А., музыкальная критика, иллюстрации.

Булычёва А.В.

Петухова С.А. «Орестея» С.И. Танеева: исследование и материалы

Москва: Государственный институт искусствознания, 2024. 464 с.

Рецензия посвящена новой монографии Светланы Анатольевны Петуховой. Отмечен документальный характер книги, соотношение исследовательской части и приложений, полемичность изложения. В качестве основных «сюжетов» книги выделены следующие: позиция музыкальной критики по отношению к опере Танеева, авторство либретто, вопросы авторского права, музыкальный тематизм и драматургия, вагнеризм, постановочная история «Орестеи». Отдельно рассмотрено оформление издания.

Key Words
Sergey Taneyev, *Oresteia*, Svetlana Petukhova, music criticism, illustrations.

Anna Bulïcheva

Petukhova S.A. *Oresteia by S.I. Taneyev: Research and Documents*
Moscow: State Institute for Art Studies, 2024. 464 p.

The review deals with the new monograph by Svetlana Anatol'yevna Petukhova dedicated to Sergey Taneyev's opera Oresteia. The documentary nature of the book, the correlation of the research and appendices, and the polemic nature of the presentation are noted. The following aspects are highlighted as the main themes of the book: the position of music criticism in relation to Taneyev's opera, the authorship of the libretto, copyright issues, musical material and dramatic structure, Wagnerism, and the history of the opera's productions. The graphic design of the edition is specially considered.

«История создания “Орестеи” есть повесть о мгновенно вспыхнувшей страстной любви – к сюжету, героям, эпохе, кровавым, страшным и натуралистичным деталям, к собственному произведению, возникавшему иногда столь стремительно и потом столь долго лелеемому в купели исправлений и переделок», – пишет Светлана Анатольевна Петухова среди «Предварительных замечаний».– «Герои нового сюжета вторглись в заранее организованное рабочее пространство, властно отодвинув иные планы автора, – и уже не отпускали далеко его творческую мысль на протяжении 18 лет». Книга об «Орестее» – тоже плод многолетнего труда, затеянного с благословения Полины Ефимовны Вайдман. Всё начиналось с разысканий в Клинском архиве Танеевых, затем исследование переросло его рамки.

Перед нами документальная биография единственной оперы Сергея Ивановича Танеева. Примерно треть книги – авторский текст, почти две трети – десять приложений, куда вошли, помимо прочего, архивные материалы. Их подготовка к публикации часто требовала расшифровки. Такая структура предполагает, что под одной обложкой встретятся разные мнения, развернется явная или скрытая полемика между современниками Танеева, состоявшими с ним в переписке либо рецензировавшими спектакли, и музыкантами последующих лет. И она действительно разворачивается, причем счет, как правило, оказывается не в пользу композитора.

Можно начать с известного заявления Асафьева: «Танеев – не оперный композитор» (себя Борис Владимирович, очевидно, за такового признавал). Те, кто в далеком 1895 году писали о премьере в Мариинском театре, были не добрее. Утверждали, что в опере «много лишнего и утомительного», «слишком много общих мест», что музыка Чайковского «временами, кажется, совсем переселилась на страницы “Орестеи”». И долго еще критики, подобно эриниям, преследовали Танеева, дабы сообщить ему, в чем именно он не прав. Но если с музыкой оперы все обстоит таким образом, почему ей посвящена книга в 464 страниц и что может в ней обсуждаться?

Сперва излагается история создания, составленная с привлечением буквально всех сохранившихся материалов. С первых же страниц она раздваивается: собранные факты складываются в две версии развития событий. И вообще число «два» поначалу фигурирует часто: Николай Петрович Котелов, чей перевод трагедии Эсхила читал Танеев, за свою жизнь перевел ее дважды и очень по-разному; Танеев создал две редакции «Орестеи»; у оперы было два либреттиста. Оказывается, помимо Алексея Алексеевича Венкстерна в написании либретто большое участие принимал сам композитор, степень участия которого только теперь выяснилась в полной мере. А вот какую «крыловскую переделку» сюжета упомянул в одном из писем Модест Чайковский, пока остается неизвестным (список бесчисленных неоригинальных сочинений Виктора Крылова до сих пор во многом покрыт мраком).

Один из главных сюжетов книги – юридические коллизии – тоже разделяется на два русла. С одной стороны, и в опере, и в книге рассматривается судебный процесс эриний против Ореста. С другой стороны, всесторонее обсуждаются вопросы прав композитора, либреттиста, переводчика, точка зрения на эту проблему самого Танеева и влияние его взглядов на судьбу «Орестеи». Светлана Петухова специально обращает внимание на посвящение оперы памяти Антона Рубинштейна и задается вопросом, по каким причинам Танеев сделал этот неожиданный ход.

Пунктиром проходит французская тема. Французский перевод трагедии Эсхила, с которым Танеев работал, занимаясь составлением либретто, пока идентифицировать не удалось. Зато выпукло представлена фигура переводчика либретто «Орестеи» на французский язык Мишеля Делиня (Михаила Ашкинази). Этот колоритный персонаж, переехав во Францию, от описания ужасов России постепенно перешел к пропаганде русской культуры. Доказательством последнего служит его переписка с Танеевым.

В центре исследовательскойчасти книги помещены главы о, собственно, музыке. Здесь главная из заявленных Светланой Петуховой целей книги – подарить читателю возможность прожить процесс создания оперы вместе с композитором – оборачивается наиболее интригующей стороной. В каком порядке появлялись музыкальные темы, как складывался тональный план, о чем говорят сохранившиеся нотные автографы – часть этих вопросов, начиная с 2015 года, обсуждалась автором в серии статей, а теперь всё собрано под одной обложкой. То, что касается музыки вообще и тематизма, оркестровки, музыкальной драматургии в частности, часто подано в полемическом духе: на страницах книги высказываются критики разных времен.

Вот что, к примеру, было написано в 1915 году: «Разрозненность сценического действия могла бы быть компенсирована объединением оперы путем чисто музыкальным, по вагнеровской системе лейтмотивов. Однако Танеев, несмотря на свою контрапунктическую мощь, воспользовался этим могучим средством лишь в малой степени. По преимуществу, он прибегает к повторениям тем (таков, напр., мотив Аполлона), а не к их развитию». Лейтмотивам уделяли внимание буквально все исследователи, писавшие об «Орестее». В новой книге лейтмотивам (и лейтгармониям) посвящено одно из приложений. Изучив тщательно составленные таблицы, можно начинать собственное путешествие по опере – чтобы обнаружить то самое недостающее развитие тем. Правда, не явное, не лежащее на поверхности. Например, в хоре женщин (№ 2, ц. 12, т. 6) на словах «Слава Зевсу Крониону» звучит прообраз будущей темы Аполлона, значение которой, таким образом, расширяется. А в финале второго действия (№ 22, ц. 232) на словах «Пока рассудка я не лишился» виолончели, фагот и тромбон проводят донельзя искаженный лейтмотив Ореста-мстителя.

Современники называли Танеева вагнеристом. Очевидно, что «Орестея» – музыкальная драма. Об этом говорят общеизвестные факты: мифологический сюжет, молодой герой, воплощаемый «вагнеровским» тенором, лейтмотивная система (пусть и несколько не такая, как у Вагнера, зато типичная для русских опер), название «трилогия», которое перекликается с «тетралогией»… И даже то, что сюжет оперы в руках Танеева обрел свою симфоническую ипостась – увертюру ор. 6, – тоже говорит в пользу «вагнеризма». Ведь и «Кольцо нибелунга» имеет симфонических спутников в виде «Полета валькирий» и «Путешествия Зигфрида по Рейну». К этим фактам в новой книге добавлено еще несколько. На первом месте, конечно, стоит весомое участие композитора в написании либретто. На втором – краткий, но ёмкий экскурс на тему «Эсхил и Вагнер». На третьем – небольшой штрих из замечательной главы об оркестровке оперы: четыре арфы в увертюре «Орестея». Не шесть, как в финале «Золота Рейна», но все же.

Одно из интереснейших наблюдений над музыкальной драматургией «Орестеи» находится в главе «Слова и идеи, мотивы и темы». Это таблица, которая наглядно показывает соотношение между числом тактов, темпами и продолжительностью музыки в каждой из картин. Оказывается, картины становятся все короче на фоне общего замедления темпа.

Рассеянные на страницах монографии многочисленные факты сами собой подводят к выводу о сосуществовании в «Орестее» трех музыкальных стилей, который нигде не высказан, но вытекает из прочитанного. В опере действуют боги-олимпийцы, люди и хтонические существа. Богам подобают торжественные гимны, диатоника, слегка окрашенная модальностью гармония (все то, что в книге названо «светлой тематической сферой»). Эринии существуют на грани атональности (для этого есть «гамма Римского-Корсакова») и изъясняются лаем. Что касается людей, то здесь ключевые слова сказаны Петром Ильичом Чайковским в известном письме: «Я всегда стремился как можно правдивее, искреннее выразить музыкой то, что имелось в тексте. Правдивость же и искренность не суть результат умствований, а непосредственный продукт внутреннего чувства. <…> Согреть же меня могут только такие сюжеты, в коих действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я». Танеев получил это письмо в переломный момент – при переходе от «накопительного» периода работы над «Орестеей» к «концентрическому» (о них говорится в главе «Танеев и его нотные автографы»). Но чувства «настоящих живых людей» явно заботили его задолго до того, как Чайковский положил эти слова на бумагу. Поэтому наряду с гимнами и декламацией в «Орестее» полноправно присутствуют ариозная мелодика, замкнутые оперные формы, включая «голосовые ансамбли» (как их называл Римский-Корсаков). Во втором действии есть даже «семейный квартет», наследующий подобному номеру из «Жизни за Царя» и, возможно, повлиявший на квартет из «Царской невесты»… А лейтмотивами Танеев, как все ведущие русские композиторы XIX века, не злоупотреблял. Все-таки «Орестея» с ее «греческой» модальностью и «античными» комментирующими хорами – очень русская музыка.

Один из ведущих сюжетов книги – история издания «Орестеи» Митрофаном Петровичем Беляевым и появления второй авторской редакции оперы. Сравнению двух редакций посвящено Приложение 8. Работать с ним не слишком удобно: в левом столбце таблицы указаны номера страниц по малодоступному клавиру первой редакции, которые читатель должен соотносить с репетиционными цифрами беляевского издания второй редакции (в правом столбце).

Светлана Петухова впервые проследила захватывающие приключения рукописной партитуры, в которых приняли участие Мариинский театр, Публичная библиотека, Беляев и Стасов. Также мы теперь знаем, откуда на обложке лейпцигского (беляевского) издания Минерва с совой и кто отверг «декадентское» оформление. Эта история получила продолжение, когда в 1970 году клавир «Орестеи» был отпечатан все в том же Лейпциге и вновь на трех языках, но без указания переводчиков. Его украшает изображение Минервы, несущей мир: сова заменена голубем (правда, без оливковой ветви). Говоря об оформлении, нужно отметить и прекрасную, стильную обложку

новой книги. На ней юный Орест в храме Аполлона, каким его запечатлел неизвестный мастер на краснофигурной античной вазе.

Большое внимание уделено исполнительской истории «Орестеи». Одно из приложений содержит хронику постановок и концертных исполнений оперы, к которой можно добавить лишь исполнение в 2006 году в Петербурге под управлением Андрея Аниханова. Театральных постановок с 1895 года набралось всего семь. Таким образом, за рубежом «Орестея» разделила судьбу подавляющего большинства русских опер, в Советском Союзе – судьбу опер Вагнера (кроме «Лоэнгрина»). В наши дни ее можно соотнести с судьбой «Парсифаля», с которым, кстати, «Орестею» сравнивал Альберт Коутс.

При знакомстве с книгой потрясает демонстративное равнодушие тех, кто готовил ее к изданию. Все сорок иллюстраций – мелкие, серые, почти нечитаемые. Если еще можно прочесть текст афиш, отчасти – текст писем, то нотные листы имеют вид абстрактных «серых квадратов». Среди них страницы партитуры «Орестеи» со столь дорогими Танееву замечаниями Чайковского, фрагмент первой редакции оперы, листы с изменениями, внесенными автором в партитуру перед премьерой. Им бы не ютиться по уголкам страниц, а занимать развороты либо листы с клапанами. Вряд ли при подготовке электронной версии книги, которая при бумажном тираже в сто экземпляров просто обязана появиться, удастся сделать новую верстку. Но вполне реально повторить иллюстрации в дополнительном приложении, обработав их как подобает (чего не было сделано для издания) и не пожалев места для нот, написанных рукой Танеева.